

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" – UNESP
Instituto de Artes

Vanessa Biffon Lopes

**Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a
representação poética da mulher no espetáculo *A Brava da Brava*
Companhia**

São Paulo
2018

Vanessa Biffon Lopes

Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo *A Brava da Brava Companhia*.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia R. V. Romano.

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

B591c Biffon, Vanessa, 1985-
Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia / Vanessa Biffon Lopes. - São Paulo, 2018.
354 f. : il. color.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Regina Vieira Romano.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Feminismo e arte. 2. Representação teatral. 3. Companhias de teatro - São Paulo. 4. Brava Companhia. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 305.43792

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da
Universidade Paulista em 27 de julho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano (orientadora).

Dr^a. Stela Regina Fischer (Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR).

Dr^a. Jade Percassi de Carvalho (Universidade de São Paulo - USP).

SUPLENTE

Dr^a Carminda Mendes André (Universidade Estadual Paulista - UNESP).

Dr^a Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Universidade de São Paulo – USP).

Esta pesquisa foi financiada pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)/Ministério da Educação (MEC) através do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Paulista, durante o período de março de 2016 a março de 2018.

Dedico esta dissertação à Aurora, Geraldina e Uyara.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Anderson Zanetti, que esteve ao meu lado em todo o percurso desta etapa da minha vida, desde a entrega do projeto até a finalização. Obrigada pelo amor, respeito e companheirismo.

Agradeço a toda minha família, em especial minha mãe Geraldina, meu pai Paulo, minha irmã Uyara e meu irmão Renato e minha avó Aurora. Obrigada pelos debates e por respeitarem minha “ousadia.”

Agradeço a minha banca de defesa, Stela Fischer e Jade Percassi, pela leitura do texto, pelo engajamento acadêmico em prol das mulheres e da igualdade social e pelo carinho com que aceitaram fazer parte desse momento tão importante da minha trajetória acadêmica.

Agradeço igualmente à banca de defesa, suplência, Carminda Mendes André e Andréia Vieira Abdelnur Camargo.

Agradeço imensamente a minha orientadora Lúcia Romano, grande mulher, feminista, artista e professora que tanto admiro. Obrigada pela parceira nestes anos.

Agradeço as professoras e professores que muito contribuíram para minha construção intelectual no mestrado: Mário Bolognesi, Marianna Monteiro, Joedy Bamonte e Lilian Freitas Vilela.

Meu agradecimento às(aos) funcionárias do Instituto de Artes.

Agradeço também às pessoas que de uma maneira ou de outra contribuíram para essa dissertação, seja por indicação de um texto, uma conversa ou uma palavra de encorajamento: Iná Camargo Costa, Lia Maria de Britto da Silva, Ismar Silva Leal, Simone Léia Rui, Eliane Rocha, Flaviana Benjamin, Fernando Catelan, Ricardo Figueiredo, Maria Silva do Nascimento e Márcia Selivon; às(aos) colegas de turma do mestrado: Fernanda Azevedo, Bianca Cruz, Flávia Coelho, Ilda Andrade, Cassiano Fraga, Beatriz Calló e Miguel Arcanjo; artistas do Grupo Teatral MATA!, João Alves e Gabriela Felipe.

Gratidão a Patrícia Barros, Georgette Fadel, Ruth Melchior e Míriam Selma Costa pelas conversas e entrevistas.

Por fim, mas muitíssimo importante, agradeço a todas (todos) as integrantes da Brava Companhia, em especial às mulheres Cristiane Lima, Kátia Alves, Luciana Gabriel e Rafaela Carneiro, pelas entrevistas, pelos materiais coletados, pela disponibilidade e pelo afeto.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar as contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano através dos modos de produção e da análise da representação poética da mulher no espetáculo *A Brava* da Brava Companhia, única peça deste coletivo a colocar em protagonismo uma figura feminina, em contraste com a construção poética das mulheres nos demais espetáculos e experimentos da Cia (*O Errante; Este lado para cima; Corinthians, meu amor; Júlio e Aderaldo; Quadratura do Círculo; JC; Show do Pimpão*). A Brava Companhia faz parte do movimento de teatro de grupo paulistano, formado por grupos que têm como premissas centrais o trabalho continuado, a pesquisa de linguagem e a relação profícua com o contexto social em que estão inseridos. Foram realizadas entrevistas com a Companhia e, principalmente, com as mulheres, destacando a participação delas nas funções artísticas, administrativas e nas instâncias decisórias do grupo, questionando os poucos registros da atuação feminina na Companhia e considerando que seu modo de produção, incluindo as relações de gênero, reflete diretamente na construção poética. Utilizando algumas teorias do feminismo, ora entrecruzadas com o teatro (ROMANO, 2009; ANDRADE, 2008; VICENZO, 1992) e o teatro épico dialético (DIAMOND, 1997; POLLOCK, 1989), ora com o marxismo e o socialismo (SAFFIOTI, 2014; MORAES, 2000; GOLDMAN, 2014) e também com a história das mulheres (PERROT, 1992; 2015), procurou-se fazer uma leitura feminista da trajetória do grupo, desde seu surgimento e durante a ocupação no Sacolão das Artes, até o rompimento de algumas(alguns) integrantes no final de 2017. A pesquisa ainda abrangeu uma reflexão acerca da experiência artística paralela de duas artistas da Brava Companhia no Madeirite Rosa, coletivo teatral composto apenas por mulheres. Como hipótese, avalia-se que o discurso focado apenas na luta de classes acaba por inibir a perspectiva das(dos) artistas na construção do gênero feminino em cena. Em diálogo com estas contradições, elegeu-se a perspectiva feminista da interseccionalidade (CRENSHAW, 2004; DAVIS, 2016;) como fundamentação teórica para a construção poética em intersecção entre gênero e classe, a ser retomada em pesquisas futuras.

Palavras-chave: Brava Companhia. Teatro de grupo. Gênero feminino. Classe Social. Representação poética.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the contradictions between gender and class in the São Paulo theater group through the modes of production and analysis of the poetic representation of woman in the play *A Brava*, the only play of the Brava Company group, which spotlights a female figure in contrast to the poetic construction of women in the other experiments and performances from this company, such as *O Errante*; *Este lado para cima*; *Corinthians, meu Amor*; *Júlio e Aderaldo*; *Quadratura do Círculo*; *JC*; *Show do Pimpão*. The Brava Company is part of the theater movement of the paulistano group, formed by groups that have, as central beliefs, the continuous work, the language research and the meaningful relation with the social context in which they are placed. Interviews were conducted with the company, mainly with women, in order to highlight the female's participation not only in artistic and administrative roles, but also in group decision-making situations, in a way to question the few records of female performance in the company and to consider how their mode of production, including gender relations, reflects directly on poetic construction. Regarding a few feminist theories, some intertwined with the theater (ROMANO, 2009, ANDRADE, 2008, VICENZO, 1992) and the dialectical epic theater (DIAMOND, 1997, POLLOCK, 1989), and others with marxism and socialism (SAFFIOTI, 2014) and the history of women (PERROT, 1992; 2015), a feminist interpretation of the group trajectory was made, from its inception and during the occupation of the Sacolão das Artes, until the rupture of some members at the end of 2017. This research also embraced reflections about the concomitant artistic experience from two artists, who belong to Brava Company, at Madeirite Rosa, a theatrical organization composed only of women. As a hypothesis, it is evaluated that the discourse which is only focused on class struggle tends to inhibit the perspective of the artists about the feminine gender construction in the scene. In dialogue with these contradictions, the feminist perspective of intersectionality was chosen (CRENSHAW, 2004; DAVIS, 2016) as the theoretical foundation for the poetic construction at the intersection between gender and class, a theme that will be continued in future research.

Keywords: Brava Company. Group theater. Feminine gender. Social class. Poetic representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Espetáculo <i>Perfeição – quando a tempestade nasce das luzes</i> , da Companhia Teatral ManiCômicos.....	31
Figura 2: Detalhe para o figurino.....	32
Figura 3: As “Donas Marias”.....	41
Figura 4: As “Donas Marias”.....	41
Figura 5: Cartaz do Clube de Mães.....	44
Figura 6: Cartaz do Clube de Mães.....	45
Figura 7: Cartaz do Clube de Mães.....	45
Figura 8: Cartaz do Clube de Mães.....	46
Figura 9: Registro da montagem <i>Era e não era uma vez</i>	54
Figura 10: Cartaz de divulgação da Companhia Antropofágica.....	68
Figura 11: Cartaz de divulgação do Dolores Boca Aberta.....	68
Figura 12: Cartaz de divulgação da Kiwi Cia de Teatro.....	69
Figura 13: Joana d’Arc jovem ouvindo vozes “divinas”.....	86
Figura 14: Detalhes do figurino de Joana d’Arc jovem.....	87
Figura 15: Joana d’Arc transfigura-se em guerreiro.....	90
Figura 16: Detalhes do figurino e corporeidade da figura Joana d’Arc.....	90
Figura 17: Ana Aléxia desfila para o público.....	100
Figura 18: Dionísia, a diretora de teatro.....	103
Figura 19: Coro canta uma versão de <i>Youkali – Tango Habanera</i> , de Kurt Weill.....	105
Figura 20: “Ninguém” ameaça os Poderes.....	108
Figura 21: Elisinha, a mulher torcedora de futebol.....	112
Figura 22: Elisinha servindo churrasco ao público.....	112
Figura 23: Gabriela, a estudante de mestrado em jornalismo.....	115
Figura 24: Cristiane Lima representa a fanática Sara.....	119
Figura 25: No final do experimento, Sara tem a cabeça arrancada.....	122
Figura 26: Neide serve bebidas aos clientes.....	124
Figura 27: Madalena ao lado do seu protótipo de mulher de sucesso.....	128
Figura 28: Conto de fadas invertido: ator travestido de princesa.....	133
Figura 29: Boneco sendo manipulado.....	133
Figura 30: Atriz representa Adolf Hitler na execução do hino nacional.....	150

Figura 31: A apresentadora (narradora).....	151
Figura 32: Detalhe para a caracterização de Maria.....	151
Figura 33: S.A. Corporation preparando-se para a luta.....	152
Figura 34: Música da chegada.....	155
Figura 35: Golpe de direita de S.A. Corporation.....	155
Figura 36: Espetáculo <i>Sangoma</i>	169
Figura 37: Espetáculo <i>Solano Trindade e suas negras poesias</i>	170
Figura 38: Espetáculo <i>Solano Trindade e suas negras poesias</i>	170
Figura 39: Atrizes do Coletivo Levante Mulher.....	173
Figura 40: Espetáculo <i>OBÌNRIN ALÁGBÁRA - Mulheres Fortes</i>	174
Figura 41: Cartaz do espetáculo <i>Rosas</i>	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A BRAVA COMPANHIA E AS MULHERES NO TEATRO DE GRUPO DE SÃO PAULO	
1.1 Uma contradição entre gênero e classe no pendular da história.....	23
1.2 As mulheres e o surgimento da Brava Companhia.....	29
1.3 Parque Santo Antônio: as “Donas Marias” e os nove anos de ocupação no Sacolão das Artes.....	38
1.4 As mulheres no teatro de grupo: militância na cidade de São Paulo.....	57
2. O ESPETÁCULO A BRAVA E OUTRAS REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DAS MULHERES NA BRAVA COMPANHIA	
2.1 Teatro épico dialético: uma poética de resistência e de igualdade de gênero?.....	71
2.2 O protagonismo da mulher em <i>A Brava</i>	83
2.3 Representação poética da mulher nas demais peças e experimentos da Brava Companhia: <i>O Errante; Este lado para cima; Corinthians, meu amor; Júlio e Aderaldo; Quadratura do Círculo; JC; Show do Pimpão</i>	95
3. AS MULHERES DA BRAVA COMPANHIA E O PROTAGONISMO FEMININO	
3.1 Bravas Mulheres: Cristiane Lima, Kátia Alves, Luciana Gabriel e Rafaela Carneiro.....	137
3.2 Madeirite Rosa: uma experiência teatral entre mulheres.....	146
3.3 Caminhos para uma afirmação feminista: duas experiências poéticas da periferia na contemporaneidade.....	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA POÉTICA DE INTERSECÇÃO ENTRE GÊNERO E CLASSE	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182
ANEXO	194
APÊNDICE	197
Entrevista nº 1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel.....	198
Entrevista nº 2: Rafaela Carneiro.....	226
Entrevista nº 3: Cristiane Oliveira.....	254

Entrevista nº 4: Kátia Alves.....	277
Entrevista nº 5: Luciana Gabriel.....	287
Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida.....	308
Entrevista nº 7: Patrícia Barros.....	333
Entrevista nº 8: Georgette Fadel.....	336
Entrevista nº 9: Ruth Melchior.....	340
Autorizações das Entrevistas.....	344

INTRODUÇÃO

Este estudo nasceu do desejo da pesquisadora em compreender a contribuição das mulheres na construção do teatro de grupo na cidade de São Paulo. Esse modo de fazer teatro tem como premissa a oposição da arte como mercadoria e de “uma consciência política de seu fazer teatral e do poder de sua intervenção na sociedade” (MATE, 2015, p. 24). A definição, embora possa ser acrescida de outras acepções, que colaborariam para descrever melhor a multiplicidade da produção teatral que está abrigada sob o termo “teatro de grupo”, parece ser a mais acertada para diferenciar as intenções motivadoras desse conjunto de obras e artistas, que passam a construir seus discursos estéticos por meio de um compromisso de dialogar a investigação da linguagem teatral e a produção de uma arte cênica pública e mais democrática.

Nos últimos anos, os próprios coletivos do que poderia ser chamado “movimento de teatro de grupo paulistano”, muitos deles favorecidos pelo apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo¹ (lei criada em 2002), começaram a dedicar-se não só ao registro de sua trajetória como também à sistematização de seus procedimentos técnicos, poéticos e de suas afirmações estéticas.

Das revistas e livros analisados², há pouquíssimos textos escritos pelas mulheres do teatro de grupo e muito menos com foco nas relações de gênero e textos acerca da atuação das mulheres. É como se o relato do “coletivo” por si só já contemplasse todas as individualidades e criações mistas. Chama a atenção, nas publicações, o fato do termo coletivo (grupo, companhia) compreender os indivíduos como algo genérico. Pessoas compõem um coletivo e elas, de maneira geral, têm gênero. Não se quer com isso fazer a defesa de uma perspectiva identitária ou sectarista para as produções artísticas e intelectuais em grupo. Ao contrário,

¹ No decorrer do texto, será utilizado o termo Fomento ao Teatro ao se referir a esta Lei.

² *Cadernos de Ensaios 6*, do Teatro de Narradores, de 2013; TEIXEIRA, Adailton Alves (org.) *Buraco d'Oráculo: 15 anos de história* – Para Muito Ser TÃO Ser, muito mais Cuscuz. São Paulo: Granforte, 2013; TEIXEIRA, Adailton Alves (org.) *Caderno de Trabalho* – Narrativas de Trabalho, do grupo Buraco d'Oráculo. São Paulo: Granforte, 2011; CARVALHO, Sérgio e colaboradores. *Atuação crítica* – entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular, Companhia do Latão, 2009; BORGES, Rudinei. *Teatro no ônibus* – pesquisa cênica da Trupe Sinhá Sózima. Cooperativa Paulista de Teatro, 2013; Revista *Contrapelo 1 e 2* da Kiwi Cia de Teatro, anos 2013 e 2015; Revista da Cia Antropofágica *Bucho Ruminante*, nº 0, 1 e 2, dos anos 2013, 2014 e 2015; Companhia Estável (org.). *Das margens e bordas*: relatos de interlocução teatral. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011; FRAUS, PIA (org.). *Bonecaria* – panorama do teatro de animação de São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2011, com texto dos grupos: Cia Articularte, Bonecos Urbanos, Cia Buzum, Caixa de Imagens, O Casulo – BonecObjeto, Via da Tribo, Cia Circo de Bonecos, Cia Imago, Maracujá Laboratório de Artes, Morpheus Teatro, Cia Ópera na Mala, Grupo Sobrevento, Cia Truks e Pia Fraus; MATE, Alexandre. *Algazarra Teatral apresenta no meio dos caminhos*. São Paulo: Scortecci, 2013; Caderno *Cia Livre: Experimentos e Processos 2000-2011*. Coleção Nóz – Caderno Livre. São Paulo, 2012; *Cadernos de Erros I, II, III e IV* da Brava Companhia, republicados em 2015.

nesta dissertação procurar-se-á mostrar como o coletivo e o indivíduo necessitam de um e do outro para existirem, e como as partes precisam estar atuantes para uma real transformação social.

Esta ausência do registro das mulheres artistas também é percebida nos estudos de gênero e nos estudos feministas, que pouco debatem a mulher no teatro, e tampouco a mulher do teatro de grupo. A esse respeito, Elza Cunha de Vicenzo (1992), Ana Lúcia Andrade e Ana Maria Bulhões (2008) escreveram acerca de experiências de mulheres no teatro, e Lúcia Romano (2009) e Stela Fischer (2017) complementam essa pesquisa analisando mais extensamente as experiências feministas das mulheres, cuja linguagem central é a *performance*. As artistas que realizam assumidamente uma arte feminista parecem encontrar na arte performática o “solo” mais fértil de possibilidades poéticas.

É senso comum que a *performance* tornou-se a linguagem artística que melhor representa o discurso inquieto do feminismo: a arte é um sistema sógnico por meio do qual o sentido é produzido e negociado e a *performance* exemplifica um espaço de ação onde o corpo feminino vira sujeito e objeto da operação de representação (ROMANO, 2009, p. 327).

Aspecto que suscitou um esforço conceitual de transposição de linguagem. Isso se repete em um plano mais amplo, na leitura das mais significativas teorias feministas: há um esforço de transpô-las para o campo da arte e, mais especificamente, do teatro. Por outro lado, essa distância é motivadora, convocando esta pesquisadora a ir adiante em suas inquietações, certa da necessidade desta transposição entre teorias e práticas, iluminando novos campos de investigação.

A fim de lançar-se nesse enorme desafio (que, para ser realizado com mais efetividade, requereria mais estudos, análises e coletas de dados), esta dissertação procurou focalizar as mulheres que não necessariamente fazem teatro feminista ou têm um discurso feminista, contudo, que lidam com categorias de gênero o tempo todo, ao criar espetáculos, ao escolher os papéis que vão representar, ao relacionar-se com as outras companheiras e companheiros do grupo, ao dividir as funções e o trabalho, ao tomar decisões, ao dar opiniões, ao afirmar-se em sua profissão, ao dividir a arte com as outras tarefas de sua vida.

As categorias de gênero não atuam separadamente, estão sempre em relação. Essa compreensão levou a pesquisa a adentrar nos estudos de gênero³, que além de colocar as

³ Corrente epistemológica surgida no final dos anos 1960, nos Estados Unidos.

mulheres como sujeitos históricos cujo papel no processo evolutivo da humanidade foi silenciado por distintas correntes historiográficas⁴, sugere “que a história das mulheres implica necessariamente a história dos homens, que a história de umas não pode ser escrita sem a história dos outros” (GONZÁLES, 2010, p. 23).

Pesquisar grupos de referência em teatro de grupo e dar visibilidade para poéticas de resistência em um estudo acadêmico procura contribuir na ampliação e no fortalecimento dos coletivos na cidade de São Paulo, assim como ampliar o debate das relações de gênero em grupos que se preocupam com uma efetiva emancipação da sociedade.

A escolha pela Brava Companhia, entretanto, tem um diferencial neste estudo. Esta Cia tem pesquisa poética fundamentada no materialismo histórico e a defesa pela luta de classes é o principal debate cênico proposto pelo grupo⁵. Tal característica acabou ganhando destaque nesta dissertação, uma vez que verificou-se a sobreposição do discurso classista sobre a percepção das questões de gênero na cena, o que trouxe à tona contradições importantes a serem debatidas. Perceber essas contradições, portanto, possibilitou fazer apontamentos críticos que vão muito além da Brava Companhia e estão inseridas na construção histórica do pensamento e prática da esquerda brasileira (e internacional). Discussão que está longe de estar datada também no dia-a-dia dos grupos de teatros de São Paulo.

Com vinte anos de existência, a Brava Companhia é um coletivo que tem relevante pesquisa teatral na cidade de São Paulo. Também é característica deste grupo uma reconhecida militância política, com atuação em movimentos sociais e participação em debates para construção de políticas culturais e melhorias das condições da(o) trabalhadora teatral. Este coletivo se destaca por promover uma experiência estética transformadora dentro da comunidade em que atua, e para além dela. Transformadora porque suas peças conseguem dialogar com as pessoas de camadas populares de maneira crítica sem tornar o teatro enfadonho, fazendo as(os) moradoras do bairro parceiras de luta.

⁴ “A historiografia acadêmica tradicional limitava-se a estudar a vida de alguma mulher destacada; as correntes renovadoras, surgidas a partir da escola francesa dos *Annales*, estudavam a problemática da mulher dentro dos esquemas tradicionais. A historiografia marxista, apesar de sua proposta de realizar uma ‘história total’ não se ocupou da história das mulheres já que considera as classes sociais como força motriz da história e as mulheres como pertencentes a distintas classes sociais, ou seja, não são consideradas como um grupo social diferenciado do homem” (GONZÁLES, 2010, p. 22)

⁵ E em outros como o Grupo Teatral Dolores Boca Aberta Mecnatrônica de Artes, Companhia Estável, Companhia Estudo de Cena, Engenho Teatral, Companhia Antropofágica, Kiwi Companhia de Teatro, Grupo Teatral MATA!, Companhia do Latão, entre outros. Muitos desses grupos de teatro, parceiros entre si, reúnem-se esporadicamente a fim de debater política, fazer mostras artísticas e realizar ações com movimentos sociais. Alguns dos debates realizados por esses grupos no ano de 2012 foram registrados por PERCASSI, 2014.

A transformação também é praticada internamente no grupo. A Brava Companhia é para as (os) integrantes um espaço de pesquisa artística, de construção de conhecimento e de ação social. Cada indivíduo é um componente ativo, sustentando e fortalecendo a coletividade. O fazer teatral na Brava Companhia, mais do que basear-se na montagem de peças teatrais, é um modo de vida, de viver em comunidade. Estes discursos são proferidos pelo grupo (por meio de publicações) e estão refletidos em suas propostas artísticas e intervenções na cidade.

A Brava é um grupo misto em termos de gênero, o que o torna interessante no aspecto das interações entre os gêneros em um microcosmo, como é o espaço social de um grupo de teatro. Dos onze integrantes, quatro são mulheres – Cristiane Lima, Luciana Gabriel, Rafaela Carneiro e Kátia Alves – e sete são homens – Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida.

A maioria delas e deles nasceu e ainda reside na região do Parque Santo Antônio, extremo sul da capital paulistana. Neste bairro, com a ocupação da Brava Companhia no Sacolão das Artes de 2007 a 2016, diversas atividades foram voltadas para a formação estética e social, contribuindo para a construção de uma cultura periférica e de uma poética cênica que dialoga e questiona a sociedade em que vive. Os temas de suas peças traduzem a visão de mundo dos integrantes, como afirma Ademir de Almeida:

Um teatro pensado coletivamente cujo pressuposto principal é revelar as contradições da vida em sociedade e expor as necessidades urgentes de lutas e revoltas que tenham como finalidade a superação desta sociedade injusta e castradora do ser (ALMEIDA, 2015b, p. 12).

Dos seis espetáculos e dois experimentos cênicos que o grupo tem em seu repertório, *A Brava* é o único com o protagonismo da mulher em cena. Este espetáculo também marca o ressurgimento da Brava, depois de um rompimento entre as(os) integrantes. Na dissertação, esta peça ganhará destaque de análise por conter uma mulher na narrativa central e por estar há mais tempo no repertório do grupo. Também é objetivo desta pesquisa compreender como ocorre o processo criativo do grupo nas montagens das peças e como as integrantes mulheres participam da construção artística, assim como na organização do grupo como um todo.

A dissertação está dividida em três capítulos e subdividida em dez seções. No primeiro capítulo, “A Brava Companhia e as mulheres no teatro de grupo de São Paulo”, a seção 1.1 traz brevemente algumas contradições entre gênero e classe na construção histórica do pensamento de esquerda marxista, tendo na experiência da Revolução Russa

um episódio exemplar. As contribuições dos movimentos feministas de mulheres que atuaram na Revolução Russa (Clara Zetkin, Alessandra Kolontai, entre outras) ganham destaque na seção. Os livros e artigos de Wendy Goldman (2014), Heleieth Saffioti (2015), Ana Isabel Álvarez Gonzáles (2010) e Maria Lygia Quartin de Moraes (2000) apresentam exemplos de como o socialismo russo, ao mesmo tempo que foi revolucionário em termos das propostas que almejavam a emancipação feminina, também mostrou-se conservador na inclusão da atuação delas. Essa contradição mostra-se análoga ao processo dos grupos sociais de esquerda no Brasil, em especial, na luta contra a Ditadura Civil-Militar Brasileira.

A seção 1.2 aborda, com enfoque no gênero feminino, o contexto de surgimento da Cia em 1998, quando o grupo chamava-se Companhia Teatral ManiCômicos e o percurso de atuação de Rafaela Carneiro e Kátia Alves, únicas mulheres integrantes do coletivo naquele momento. Em 2005, após o rompimento das(dos) artistas, uma parte continua em São Paulo e renomeia o grupo, denominando-o Brava Companhia. Os fatores que culminaram nessa cisão foram fundamentais para a configuração do que a Brava Companhia se tornou hoje. Essa ruptura também é o contexto de criação do espetáculo *A Brava*, peça que ainda hoje é a única a ter uma mulher como protagonista no repertório do grupo. As entrevistas realizadas com o grupo foram a base de argumentação dessa seção inicial, fundamentadas também pela tese de Tiarajú Pablo D'Andrea (2013) e seu estudo acerca da atuação e alcance social dos coletivos artísticos da periferia, formulando um novo significado para o termo periferia, Rosyane Trotta (s.d no prelo) e seu debate acerca da profissionalização do grupos de teatro, além de Florestan Fernandes (1989), como base do entendimento do que é classe social e formação do capitalismo brasileiro.

Na seção 1.2, o estudo volta-se para a atuação da Brava Companhia no bairro Parque Santo Antônio, região da zona sul paulistana que, nos anos de 1970, participou de uma efervescente mobilização social, encabeçada tanto por operários metalúrgicos quanto pelas mulheres donas de casa. Elas não só criaram o Clube de Mães, que incentivava a participação da mulher na sociedade e realizava ações que reivindicavam melhorias na vida da periferia como também procuravam fortalecer a mulher no aspecto familiar, profissional e pessoal. O mesmo bairro, atualmente, abriga o Sacolão das Artes, espaço ocupado pela Brava Cia com a realização de diversos projetos. O livro de Luciana Dias (2004), a perspectiva de Heleieth Saffioti (2014), os documentos do Cedem (2011) da Unesp de Marília-SP, materiais audiovisuais e dados da Secretaria de Estado da Segurança Pública de São Paulo foram utilizados nesse trecho.

A seção 1.3 dedica-se à compreensão do modo de fazer teatral realizado pela Brava Companhia e outros coletivos da cidade de São Paulo, o teatro de grupo. Nessa perspectiva, o processo criativo emerge da atuação dos grupos nas comunidades onde estão inseridos e produzem uma arte experimental e com alto teor de crítica social. Os estudos que se tornaram referência nesta seção foram a tese de doutorado de Alexandre Mate (2008), possibilitando ampla compreensão dos grupos teatrais em 1980 e seus contextos socio-políticos, ao lado de reflexões de Rosyane Trotta (1995), que aborda o conceito e modo de produção de alguns grupos brasileiros. Outros livros-textos, vídeos e registros publicados pelos grupos em parceria com a Cooperativa Paulista de Teatro e pela própria Cooperativa também foram pesquisados.

A seção aborda ainda a conjuntura de criação da principal política cultural para o teatro da cidade de São Paulo, o Fomento ao Teatro. Esta Lei, promulgada em 2002, foi conquistada por meio de uma forte articulação da categoria teatral reunida no Movimento Arte contra a Barbárie. Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008) discorrem amplamente acerca desse tema, no livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura* (2008), utilizado neste estudo. Iná Camargo Costa, inclusive, merece destaque neste contexto, por ser uma reconhecida intelectual mulher do pensamento de esquerda e do teatro de grupo. Todavia, foi necessário inserir algumas entrevistas com mulheres que atuaram nesse período (Patrícia Barros e Georgette Fadel), pela ausência de registros que tratem o tema a partir da perspectiva de gênero.

No segundo capítulo, “O espetáculo *A Brava* e outras representações poéticas das mulheres na Brava Companhia”, é analisada a construção poética das personagens mulheres nos seis espetáculos e dois experimentos cênicos do grupo. A linguagem poética da Brava baseia-se no método de Bertolt Brecht, por isso, na primeira seção (2.1), há uma leitura feminista do teatro épico dialético e algumas considerações acerca das personagens femininas da dramaturgia de Brecht, fundamentada nos artigos de Elin Diamond (2011) e Della Pollock (1989). Tal análise possibilitou criar parâmetros interpretativos, que foram fundamentais nas seções posteriores. Outras leituras que se fizeram necessárias foram as do próprio Brecht (1967; 1978), de Walter Benjamin (2017), Anatol Rosenfeld (2006), Michelle Perrot (1992; 1995; 2015).

A seção 2.2 analisa o espetáculo *A Brava*, que narra a história de Joana d’Arc, personagem da Idade Média que precisa travestir-se de homem para agir socialmente na Guerra dos Cem Anos. Na adaptação feita pela Brava Companhia, o grupo evoca batalhas contemporâneas, ao inserir elementos da política nacional e tem na voz da mulher o

protagonismo de um processo histórico em plena transformação. A seção 2.3, em continuidade à seção dois, segue analisando os outros espetáculos (*O Errante; Este lado para cima; Corinthians, meu amor; JC; Show do Pimpão*) e experimentos cênicos (*Júlio e Aderaldo – um dia na vida de dois sobreviventes* e *Quadratura do Círculo*) da Brava. Cabe frisar que todos os espetáculos foram vistos, seja presencialmente ou por acesso às filmagens, assim como as dramaturgias foram integralmente lidas. Vídeos e textos estão disponibilizados no *blog* da Brava Companhia⁶. Desta maneira, foi possível traçar um panorama geral da representação poética das mulheres nesta Cia, aproximando aspectos do modo de produção, do processo criativo e da participação das artistas mulheres no cotidiano do grupo.

No terceiro e último capítulo, intitulado “As mulheres da Brava Companhia e o protagonismo feminino”, há uma seção (3.1) dedicada à apresentação mais aprofundada das quatro “Bravas Mulheres”: Cristiane Lima, Kátia Alves, Luciana Gabriel e Rafaela Carneiro. Por meio de entrevistas realizadas com elas, é possível contextualizar não apenas a criação e suas trajetórias de vida e escolhas como também as atuações profissionais. Foram utilizados os textos de Carol Hanish (1969), Eleni Varikas (1996), e Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015).

Na seção 3.2, procura-se compreender o movimento recente realizado pelas artistas Rafaela Carneiro e Cristiane Lima, ao criarem um outro grupo, Madeirite Rosa, composto apenas por mulheres. A única peça montada pelo grupo em 2017 chama-se *A Luta*. Inspirado em gagues clássicas da palhaçaria e no *agitprop*, o espetáculo de rua conta a vida de Maria e sua luta pela sobrevivência. Os estudos de Iná Camargo Costa (2015), Luís Otávio Burnier (2001), Mariana Rabelo Junqueira (2012), Maria Silva do Nascimento (2017) e Daniela Beskow (2017) contribuíram para esta e outras seções.

Na seção 3.3, são abordados alguns caminhos contemporâneos do feminismo atuante na periferia em dois exemplos de grupos assumidamente feministas: Capulanas Cia de Arte Negra e Coletivo Levante Mulher. Para isso, um breve histórico do teatro feminista brasileiro foi elucidado. A perspectiva de Elza de Vicenzo (1992), Ana Lúcia Andrade e Ana Maria Bulhões Carvalho (2008) são trazidas a fim de compreender os discursos femininos e construção simbólica da mulher do ponto de vista da dramaturga e da atriz no Brasil. Outro

⁶ O *blog* da Brava Companhia é: <http://blogdabrava.blogspot.com>. Os endereços eletrônicos específicos nos quais se encontram os espetáculos teatrais serão apontados no decorrer do texto.

trabalho fundamental para a construção desta seção foi a tese de Lúcia Romano (2009) trazendo um panorama das criações feministas realizadas no Brasil.

Em *Considerações finais – por uma poética de intersecção entre gênero e classe*, uma síntese dos pontos discutidos na dissertação é realizada. A afirmação do feminismo interseccional, embora ainda pouco aprofundado neste estudo, mostra-se um campo de pesquisa importante para a construção poética do teatro de grupo, caminho aberto para investigações futuras.

No Apêndice seguem, na íntegra, nove entrevistas realizadas entre 2015 e 2018, nesta ordem: Entrevista nº1 – entrevista coletiva com todas as mulheres integrantes da Brava Companhia; Entrevista nº2 – entrevista individual com Rafaela Carneiro; Entrevista nº3 – entrevista individual com Cristiane Lima; Entrevista nº4 – entrevista individual com Kátia Alves; Entrevista nº5 – entrevista individual com Luciana Gabriel; Entrevista nº6 – entrevista coletiva com todos os integrantes homens da Brava Companhia; Entrevista nº7 – questionário respondido por e-mail pela artista Patrícia Barros (atuante no Movimento Arte Contra a Barbárie); Entrevista nº8 – questionário respondido por áudio pela artista Georgette Fadel, e Entrevista nº9 – questionário respondido pela artista Ruth Melchior. O montante significativo de entrevistadas e entrevistados não impede algumas ressalvas. O tempo disponível para a pesquisa não possibilitou a retomada de algumas perguntas, em novas entrevistas, enquanto que a primeira entrevista, realizada em 2015, conserva uma visão inicial sobre o objeto de estudo, diferindo daquelas realizadas no desenrolar do trabalho. Contudo, a publicação das entrevistas, acima das variações notadas, se faz necessária para dar mais visibilidade ao discurso das entrevistadas, partilhando suas vozes com as(os) leitoras.

Algumas perguntas realizadas nas entrevistas e outras perguntas utilizadas como material norteador de análise do objeto de pesquisa foram fundamentais para construir uma dissertação em perspectiva de gênero. Questionar onde estavam as mulheres em cada episódio histórico estudado foi a primeira maneira de dar visibilidade às mulheres e exercitar uma leitura menos naturalizada para as relações de gênero e para as construções oficiais dos registros. Outras perguntas foram feitas ao longo da pesquisa, mais especificamente direcionadas à Brava Companhia: quem são as mulheres da Brava Companhia? Elas atuam em quais funções? Quais são suas opiniões sobre o teatro que fazem? Participam dos registros do grupo? E outras mais amplas: os temas dos espetáculos contribuem para uma emancipação feminina seja por uma crítica ou pela proposta de uma nova realidade? Como os gêneros são

construídos em cena (considerando dramaturgia textual, encenação, atuação, figurinos, cenários etc.)? Qual o “lugar” da mulher no teatro de esquerda?

Por fim, cabe indicar as escolhas linguísticas e conceituais adotadas nesta dissertação. O artigo feminino (a) será utilizado sempre em primeiro lugar, seguido do artigo masculino (o), quando a frase referir-se a uma determinação genérica que englobe os dois gêneros. Por exemplo, na frase “todos os artistas são criativos” (mulheres e homens), será escrito “todas(os) as artistas são criativas.” É uma tentativa de evitar universalizações que indicam um sexismo linguístico. Apenas haverá referência ao artigo masculino para não causar erros de entendimento, contudo, o artigo feminino (a) virá em primeiro lugar.

O termo “gênero feminino” deve ser lido nesta dissertação sempre em relação ao conceito de patriarcado, como aponta Heleieth Saffioti, para que não se perca de vista que se trata de uma categoria historicamente construída que revela “a dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2015, p. 47).

A palavra “feminino”⁷, embora carregue inúmeras conotações e atributos culturalmente normatizados, será utilizada aqui exclusivamente como referência à atuação das mulheres, como uma segunda opção de menção ao termo mulher (que também concentra tantas e distintas acepções).

⁷ A respeito da construção do substantivo feminino pelo cruzamento da biologia, sociologia, antropologia e estudos da cultura, ler ROMANO, 2009, p. 14-92.

1. A BRAVA COMPANHIA E AS MULHERES NO TEATRO DE GRUPO DE SÃO PAULO

1.1 Uma contradição entre gênero e classe no pendular da história

Antes de adentrar especificamente na experiência da Brava Companhia e a construção poética da mulher em seu repertório artístico, um aparte histórico faz-se necessário para compreender as dimensões que se fundamentam essa dissertação. No desenvolvimento de uma prática e pensamento de esquerda, permanecem muitas contradições em relação às questões das mulheres. Conhecer esta trajetória, possibilita fazer escolhas pertinentes para o futuro. No que concerne à literatura marxista, poucos escritos são dedicados à compreensão das opressões femininas, embora as mulheres – metade da população mundial – sempre tenham sido elementos fundamentais para se implantar qualquer tipo de pensamento político e os marxistas sabiam disso. “O primeiro trabalho marxista a abordar a questão da mulher foi *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, de [Friedrich] Engels, escrito em 1844” (GOLDMAN, 2014, p. 49), que mais tarde ganhou aprofundamento em *A origem da família, da propriedade e do Estado*, publicado em 1884.

Segundo Wendy Goldman (2014), o livro de Engels investiga as supostas razões das opressões às mulheres relacionando-as à origem e desenvolvimento da família (no contexto burguês). O autor entende a família como constructo social, e não como algo natural, e desta maneira passa a questionar a divisão do trabalho baseada no gênero. A família também reproduz princípios que, por sua vez, estariam intimamente ligados ao modo de produção capitalista: o patriarcalismo, a propriedade privada, a supressão da liberdade dos sujeitos e a posse são seus afiliados. Assim, abolir a família, prevalecendo apenas a união com caráter afetivo e sem vinculação com a produção e transmissão de riqueza, contribuiria para a emancipação feminina.

As ideias marxistas moldaram a visão bolchevique que tomaria o poder na Revolução Russa de 1917. Em relação às mulheres, quatro preceitos baseavam suas práticas políticas: “união livre, emancipação das mulheres através do trabalho assalariado, socialização do trabalho doméstico e definhamento da família” (GOLDMAN, 2014, p. 31). Os bolcheviques acreditavam que somente o socialismo poderia solucionar as contradições entre trabalho e família. Nessa perspectiva,

[...] o trabalho doméstico seria transferido para a esfera pública: as tarefas realizadas individualmente por milhões de mulheres não pagas em suas casas seriam assumidas

por trabalhadores assalariados em refeitórios, lavanderias e creches comunitários. Só assim as mulheres se veriam livres para ingressar na esfera pública em condições de igualdade com os homens, desvincilhadas das tarefas de casa. As mulheres seriam educadas e pagas igualitariamente, e seriam capazes de buscar o próprio desenvolvimento e seus objetivos pessoais. Sob tais circunstâncias, o casamento se tornaria supérfluo. Homens e mulheres se uniriam e se separariam como quiserem, desassociados das pressões deformadoras da dependência econômica e da necessidade. A união livre substituiria gradualmente o casamento à medida que o Estado deixasse de interferir na união entre os sexos. Os pais, independentemente de seu estado civil, tomariam conta de seus filhos com a ajuda do Estado; o próprio conceito de ilegitimidade se tornaria obsoleto. A família, arrancada de suas funções sociais prévias, definharia gradualmente, deixando em seu lugar indivíduos completamente autônomos e iguais, livres para escolher seus parceiros com base no amor e no respeito mútuos (GOLDMAN, 2014, p. 21).

Os bolcheviques assumiram uma dimensão de crítica radical ao pensamento conservador da época (MORAES, 2000, p. 89), algo que merece destaque, colocando em prática muito dos preceitos acima citados, embora não tenham desafiado os homens “a compartilharem o ‘trabalho feminino’, mas buscaram simplesmente transferir as tarefas para o domínio público” (GOLDMAN, 2014, p. 28). Grande parte desses projetos teve aprovação no poder legislativo da União Soviética muito antes de qualquer outro país capitalista, tendo as mulheres militantes desempenhado papel destacado na efetivação desse momento histórico, com destaque para Clara Zektin e Alexandra Kollontai, para citar apenas dois nomes.

Além de dirigentes socialistas, Zektin e Kollontai também contribuíram para o pensamento feminista marxista. Alguns de seus escritos – *A Nova Mulher e a Moral Sexual* e *Autobiografia de uma Mulher Comunista Sexualmente Emancipada*, de Alexandra Kollontai e *Somente em conjunção com a mulher proletária o socialismo poderá ser vitorioso; O movimento das mulheres socialistas na Alemanha; Lenin e o Movimento Feminino*, de Clara Zetkin (TOLEDO, 2014, p. 149-188) – abordam temas como educação, divórcio, casamento e relações conjugais, sexualidade, união livre, amor, aborto, criação das(dos) filhas e trabalho, em pleno início de século XX.

Também é creditado a Clara Zektin, segundo Ana Isabel Álvarez Gonzáles (2010), a proposição do dia internacional das Mulheres, data comemorada em 8 de março. Esse dia é uma referência às manifestações das mulheres russas que se amotinaram nas ruas devido à falta de alimento, dando início ao processo revolucionário que culminaria no mês de outubro do ano de 1917 (GONZÁLES, 2010, p.156). A versão difere do registro que se propagou mundialmente, como uma referência às operárias mortas pelo incêndio da fábrica nos Estados Unidos, fato verídico que por si só já seria digno de homenagem.

Mesmo com apoio do Partido Bolchevique e com conquistas significativas para as mulheres, muitos homens ainda conservavam uma oposição quanto ao engajamento de suas

esposas, filhas e companheiras nas causas femininas. Era como se a luta pela emancipação da mulher fosse algo menor à luta de classes, conforme aponta uma das declarações da época:

Muitos de nossos camaradas consideram as interrogações das mulheres como brincadeira, o que nos leva a perguntar: ‘São esses camaradas do partido que apoiam a igualdade de direitos?’. Em muitos lugares, os homens não permitem, de jeito nenhum, nem que as mulheres desempenhem qualquer papel no movimento, nem as educam. Limitam-se a dizer: ‘Isto não te interessa, você não entende nada disso’. E aí está o máximo de preocupação que mostram nossos camaradas (EVANS apud GONZÁLES, 2010, p. 58).

Forças conservadoras de esquerda também foram obstáculo para a efetivação da emancipação feminina mesmo no contexto socialista. Há registro dessa objeção até mesmo entre as(os) dirigentes do Partido: Alexandra Kollontai, por exemplo, constantemente precisava convencer seus companheiros “de que as mudanças nas questões da vida privada, do comportamento, da sexualidade, do amor eram parte imprescindível das responsabilidades da revolução” (KOLLONTAI, 2011, p. 8). Com uma militância tanto do ponto de vista classista quanto feminista, as revolucionárias marxistas “[...] deram provas de que a articulação entre gênero e classe não apenas é possível e desejável, mas indispensável para a superação da passividade e do conformismo, o aprofundamento das lutas e a transformação do mundo (ANDRADE, 2011, p. 202).

Somada à resistência dos homens, uma falência do Estado soviético é observada na década subsequente à Revolução, reverberando também em um retrocesso nos direitos para as mulheres. Do ponto de vista econômico, a União Soviética revolucionária acaba não encontrando meios de estruturação financeira para completar o projeto socialista, devido ao isolamento internacional da revolução e à pobreza do país, extremamente agrário. O Estado se vê sobrecarregado de serviços sociais atribuídos a ele e há um insucesso no que tange à dissolução do autoritarismo estatal. Os dirigentes acabam fazendo concessões que vão desconfigurando o programa inicial dos primeiros anos da Revolução. A presença de Josef Stálin no poder consagra o rompimento com compromissos para com as feministas revolucionárias:

[...] o Partido continuou se apresentando como herdeiro genuíno da visão socialista original. Mascarando seu enfoque restrito à produção com a retórica vazia da emancipação feminina, abandonou sua promessa de socializar o trabalho doméstico e fomentar relações mais livres e iguais entre homens e mulheres. E a maior tragédia de todas é que as gerações subsequentes de mulheres soviéticas, desconectadas dos pensadores, das ideias e das experiências geradas por sua própria Revolução, aprenderam a chamar isso de “socialismo” e “libertação” (GOLDMAN, 2015, p. 395).

A Revolução, do ponto de vista feminista, trouxe uma perspectiva real de emancipação para as mulheres e esse fato é extremamente significativo. Um processo político não é algo simples e na União Soviética não foi diferente, mas evocar o passado é também perceber as contradições contidas na História, projetando um futuro no qual não se repitam os mesmos erros. Ainda assim, a experiência russa – com seus acertos e desacertos – serviu de modelo para vários partidos de esquerda no mundo, incluindo o Brasil. Mesmo com características singulares nos novos contextos, essa herança veio sendo reproduzida e disseminada. Maria Amélia de Almeida Teles (1993), ex-guerrilheira e militante feminista, enxerga como essas contradições se apresentaram para as mulheres integrantes de movimentos e partidos de esquerda, no combate à Ditadura Civil-Militar no Brasil:

A participação da mulher na luta armada teve um caráter ambíguo, devido à misoginia existente também no meio da esquerda e à impossibilidade de as mulheres formularem naquele momento suas reivindicações específicas. A solução para as questões da mulher não chegou a fazer parte dos objetivos da luta armada. Ao mesmo tempo, essa participação permitiu-lhe demonstrar, num momento excepcional, sua coragem e capacidade de luta e descobrir-se como mulher diante das discriminações de que era vítima (TELES, 1993, p. 160).

Em meio a esse debate e sem querer esgotá-lo, é possível extrair algumas afirmações no que concerne à perspectiva marxista aliada ao pensamento feminista. “O materialismo histórico ainda se mostra extremamente útil na análise e compreensão das relações sociais, nas suas dimensões produtivas e reprodutivas” (ANDRADE, 2011, p.199), mas necessita de atualizações constantes para reconhecer os movimentos capitalistas. A teoria marxista pode auxiliar a compreender como o sistema econômico e a cultura corroboram para a perpetuação da ideia de “inferioridade feminina”, sinalizada nos salários baixos, na dupla jornada de trabalho, na “indústria” da feminilidade. Uma análise marxista também contribui para identificar como a indústria cultural apodera-se do movimento feminista, transformando seus argumentos em mercadorias, esvaziando seus significados de luta.

Por outro lado, existe um conservadorismo nos movimentos de esquerda (seja nos partidos, agrupamentos políticos ou grupos de teatro) que precisa ser combatido, porque impede um aprofundamento das opressões sociais, principalmente as de gênero, em perspectiva interseccional. Os homens de esquerda ainda ocupam a maior parte dos cargos políticos (assim como os de direita). São os porta-vozes de suas(seus) companheiras(os) de movimento e centralizam os debates sociais de acordo com seus critérios. A perspectiva das mulheres, nesse cenário, embora em crescente ascensão, aparece como algo descolado do foco central, como uma causa específica e, por isso, “acessória” ou “sectária”. Na classe social, contudo, existem

recortes variados, de gênero, de raça/etnia, de orientação sexual, de idade, de habilidades. Isso garante experiências de vida distintas, que carregam camadas de opressão também distintas. Além disso, há certos embates e conflitos sociais que atravessam a dimensão produtiva não só em conexão com a economia e com a política, mas também com a moral, os costumes e a produção simbólica e teórica. As disputas internas aos grupos, que também conjugam relações de forças desiguais, precisam ser legitimadas: é importante reconhecer-se como sujeito oprimido em certas ocasiões e de privilégio, em outras. Nesse sentido, o feminismo interseccional parece ser apropriado para compreender essas questões de maneira transversal.

É com Ângela Davis e as teóricas ligadas ao *Black Feminism* (Feminismo Negro) que surge o entendimento de interseccionalidade, em um primeiro cruzamento de raça, gênero e classe. Davis foi uma defensora das causas das mulheres nos movimentos negros norte-americanos dos anos 1970 e 1980. Assumidamente marxista, militante no Partido Comunista dos Estados Unidos e no Panteras Negras, a partir dos anos 1990, Davis começa a utilizar o termo interseccionalidade nos seus estudos. Em *Mulheres, Raça e Classe* (originalmente publicado em 1981) aborda algumas relações interseccionais, mesmo sem denominá-las assim. Seu escopo é amplo: debate o sufrágio branco e o conflito com as demandas negras; discute as ligações entre racismo e escravidão e suas reverberações no período pós-escravista (mulheres negras continuavam servindo as(os) brancas, agora como empregadas domésticas; pessoas negras continuavam sendo punidas, representando o maior número de presidiários); aponta as contradições das(dos) abolicionistas que também defendiam as(os) capitalistas industriais; denuncia a criação de uma cultura de estupro associada ao homem negro (e invisibilidade dos crimes cometidos por homens brancos); discorre acerca do controle de natalidade da população negra e faz uma leitura marxista do trabalho doméstico como um serviço de responsabilidade do Estado. Todo seu estudo traz uma base histórica importantíssima que demonstrou dialeticamente essas estruturas sociais permeadas pelo poder.

Ainda que tratado por Davis, o termo feminismo interseccional é cunhado em 1989 por Kimberlé Crenshaw, colocando-o como categoria de análise que procura romper com a ideia de “universalidade das mulheres” (algo que Davis também fez e Crenshaw reconhece)⁸.

⁸ Para Helena Hirata (2014), Crenshaw prioriza o cruzamento de raça e gênero em sua análise interseccional, deixando a classe em segundo plano. Já Danièle Kergoat (2010), ainda segundo Hirata, traz a problemática da “consustancialidade”, conceito que aborda mais profundamente a intersecção de classe e gênero. Nesta pesquisa, embora analise a intersecção gênero e classe, optou-se por adotar o termo feminismo interseccional compreendendo que a categoria “mulheres negras”, no contexto brasileiro, também relaciona-se profundamente com a classe trabalhadora.

Conforme já descrito na seção 2.1, esse conceito aponta eixos de subordinação entrecruzados aos quais as mulheres estão submetidas.

Crenshaw é ativista e professora de Direito e, em seus artigos, cita exemplos reais de como a interseccionalidade contribui no exame de um caso. Ela comenta:

[...] os trágicos eventos de genocídio em Ruanda [em 1994] e na Bósnia [1995] foram desencadeados pelas mutilações e pelo estupro de mulheres por motivações étnicas. Tais abusos, caracterizados pela degradação das mulheres, foram perpetrados tanto como ataques contra a honra do grupo quanto, é claro, como atos contra as próprias mulheres. Conforme afirma a Relatora Especial das Nações Unidas, Radhika Coomaraswamy, as mulheres são alvos especiais desse tipo de abuso por serem frequentemente percebidas como representantes da honra simbólica da cultura e como guardiãs genéticas da comunidade. Embora o ataque à comunidade tenha sido execrado como genocídio étnico, essa indignação não sinaliza preocupações com suas vítimas diretas, muitas das quais estão condenadas ao ostracismo, vistas como mulheres maculadas e irremediavelmente degradadas (CRENSHAW, 2002, p.176).

No exemplo citado, Crenshaw mostra que, se um relatório de crimes de guerra descrever fatos apontando unicamente o conflito étnico, deixa de registrar a violência de gênero ali contida. Muitas vezes, essa situação acontece pela condição feminina estar naturalizada em muitos contextos. O fato de as mulheres serem o alvo primeiro de agressão entre grupos rivais (segundo ela, uma vez que representam biológica e simbolicamente a perpetuação do grupo étnico), já demonstra como o sujeito mulher está mais suscetível nesses conflitos. As desigualdades sociais, portanto, se manifestam de maneira multifacetada, o que torna necessário um exame também do contexto no qual cada caso ocorre. Crenshaw enfatiza a relação entre análise contextual e os protocolos interseccionais:

Portanto, a atenção à subordinação interseccional exige uma estratégia que valorize a análise de baixo para cima, começando com o questionamento da maneira como as mulheres vivem suas vidas. A partir daí, a análise pode crescer, dando conta das várias influências que moldam a vida e as oportunidades das mulheres marginalizadas. É especialmente importante descobrir como as políticas e outras práticas podem moldar suas vidas diferentemente de como modelam as vidas daquelas mulheres que não estão expostas à mesma combinação de fatores enfrentados pelas mulheres marginalizadas (CRENSHAW, 2002, p.183).

Mas o que essas mulheres pensam de si mesmas? Como enfrentam as adversidades a que são sujeitadas? Elas têm consciência dos níveis de violência? Como a cultura molda os corpos e os afetos? São indagações que o feminismo interseccional sugere e cuja pertinência faz vislumbrar uma construção poética nas modalidades de teatro político bastante singular. Essa construção partiria de uma visão interseccional na construção da dramaturgia, assim como

nas relações organizacionais do grupo, nos modos de representação adotados pelos atores e atrizes, nas escolhas formais da cena e, por fim, no discurso do teatro de grupo.

1.2 As mulheres e o surgimento da Brava Companhia

Dos vinte anos de atuação artística das (os) integrantes da Brava Companhia na cidade de São Paulo, sete anos foram com o nome Companhia Teatral ManiCômicos. Apenas em 2005, após uma cisão do coletivo, Brava Companhia passou a ser o nome oficial da parte paulistana⁹. Os outros integrantes, em menor número, continuaram utilizando o nome ManiCômicos e, atualmente, residem em São João del-Rei, interior de Minas Gerais. O contexto do rompimento – considerado um divisor de águas para as(os) integrantes, tanto do ponto de vista estético e poético quanto na visão de mundo do grupo – é relevante para compreender as bases que consolidaram a Brava Companhia e que dão parâmetros para a análise das relações de gênero neste coletivo. Essa cisão também é o contexto da criação de *A Brava*, primeiro espetáculo “pós-racha” que tem o protagonismo de uma figura feminina¹⁰.

Segundo as entrevistas realizadas com as (os) integrantes da Brava Companhia, o surgimento da ManiCômicos ocorreu do encontro de jovens estudantes dos colégios Radial¹¹ e Friburgo, em mostras de teatro amador no Teatro Paulo Eiró. Kátia Alves relata que Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Ademir de Almeida e ela estudaram no Colégio Radial, escola particular de Santo Amaro, e ali começaram a fazer teatro com o professor Celso Solha. O grupo estudantil participava com frequência das mostras teatrais entre escolas.

Era uma mostra bem forte, e os grupos do Celso do Radial sempre participavam dessa mostra. O Juliano [Pereira] dava aula naquele colégio da [Avenida] João Dias, no Colégio Friburgo. E os grupos dele também participavam dessa mostra. Nós os pobres catarrentos, mas as nossas peças eram as melhores (*risos*). É verdade, lotava! E aí ele viu as peças, se aproximou. Teve uma vez que o Celso o chamou para fazer alguma

⁹ A Brava Companhia considera que seu surgimento como coletivo foi em 1998, ainda quando o grupo se chamava ManiCômicos, uma vez que a maioria das(dos) integrantes ficou em São Paulo e tinha uma trajetória artística em comum. O diretor da época do ManiCômicos acabou “levando” o nome consigo para Minas Gerais, e continua em atividade com seu grupo. Mas a Brava Companhia como Brava Companhia surgiu apenas em 2005.

¹⁰ Na Brava Companhia, utiliza-se a expressão “figura social” em substituição ao termo “personagem”, uma vez que este último conceito está mais relacionado a espetáculos dramáticos, gênero teatral diferente do que a Brava pesquisa.

¹¹ O Colégio Radial tornou-se Colégio Internacional Vocacional, com sede na Rua Promotor Gabriel Netuzzi Perez, 108, Santo Amaro, São Paulo -SP.

coisa, e aí eu sei que rolou esse intercâmbio e quando se formou o ManiCômicos, o Fábio o convidou para vir dirigir alguma coisa, foi a partir daí que formou tudo junto (informação verbal)¹².

Não se sabe se essas mostras acontecem até hoje e se mais grupos se formaram dessa experiência, mas o que pode ser afirmado é que o ensino de teatro na escola formal e a promoção de mostras de teatro amador criaram condições para o desenvolvimento artístico inicial desses jovens. Aspecto muito importante que marcará uma das vertentes de ação da Brava Companhia durante o período no Sacolão das Artes, a afirmação de um grupo que se preocupa com a arte-educação, seja como possibilidade de troca e construção de conhecimento, seja como formação política e formação de público de teatro.

Formada a Companhia Teatral ManiCômicos, as(os) integrantes passam a montar espetáculos e ministrar oficinas teatrais na região. Rafaela Carneiro, segunda integrante mulher da Companhia a se inserir no grupo, tinha 15 anos de idade quando conheceu a ManiCômicos. Fez oficinas com o Fábio Resende, seu primeiro professor de teatro. Posteriormente, passa a integrar o grupo efetivamente. De jovem aprendiz, Rafaela Carneiro tornou-seicineira do grupo: “com 17 anos eu estava dando aula de oficina para crianças carentes que nem eu (*risos*), aí eu me achava adulta e achava que não era carente (*risos*)” (informação verbal)¹³. A atriz recorda sua primeira impressão de adolescente ao assistir uma peça do ManiCômicos:

Quando eu vi os ManiCômicos pela primeira vez apresentando, falei: “Nossa, eles levam uma mensagem, é isso que eu quero da minha vida” (*risos*), [...] acho que no ManiCômicos sempre teve uma preocupação com o que se fazia, mas era mais no sentido da mensagem e do social, tinha uma “pegada” mais social, até assistencialista (pensando hoje em dia) pelas características do trabalho (informação verbal)¹⁴.

Na fala da atriz, aparece uma primeira diferenciação entre as duas Companhias e que é um dos pressupostos do rompimento: a linguagem artística. Percebe-se que o teatro realizado no ManiCômicos, em um primeiro momento, gerou na jovem Rafaela Carneiro um encantamento; algo que fazia sentido e era prontamente acessado por ela. Segundo

¹² ALVES, Kátia. *Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel*. 2015. Informação Verbal.

¹³ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel*. 2015. Informação Verbal.

¹⁴ Idem.

informações obtidas em *sites* e reportagens sobre a Cia Teatral ManiCômicos¹⁵, é possível verificar que o grupo constrói boa parte de seus espetáculos¹⁶ a partir de histórias do imaginário popular, do melodrama do circo-teatro, com músicas executadas ao vivo. Os espetáculos estruturam-se em uma concepção dramática, cuja identificação do público com a cena é essencial. Nesse tipo de teatro, as(os) atrizes interpretam as personagens com trejeitos e subjetividade – a mocinha, o malvado, o velho conselheiro – o que acaba tipificando os gêneros masculino e feminino na cena.

Figura 1: Espetáculo *Perfeição – quando a tempestade nasce das luzes*, da Cia Teatral ManiCômicos



Fonte: Espetáculo *Perfeição* da Companhia Teatral ManiCômicos. Atriz: Rafaela Carneiro. Atores (na sequência): Fábio Resende, Ademir de Almeida e Márcio Rodrigues. Evento: 1ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, na Praça do Patriarca, 2006. Fotografia: Reinaldo Vieira Pinto.

¹⁵ Mais informações: <http://www.primeirosinal.com.br/comunidade/associação-cultural-manicômicos-arte-por-toda-parte>

¹⁶ Dos espetáculos da Cia Teatral ManiCômicos, foram encontrados apenas vídeos de peças posteriores à fase paulistana. O espetáculo mais antigo que foi encontrado é *Rosa-flôr* (<https://www.youtube.com/watch?v=oyJiveivII4>) e o espetáculo infantil *O grande dia* (<https://www.youtube.com/watch?v=f88fXOwVR7s>)

Figura 2: Detalhe para o figurino



Fonte: Espetáculo *Perfeição* da Companhia Teatral ManiCômicos. Atriz, Rafaela Carneiro e ator, Ademir de Almeida. Evento: 1ª Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, na Praça do Patriarca, 2006. Fotografia: Reinaldo Vieira Pinto.

Um recurso bastante utilizado nas montagens nesta fase inicial é a máscara. O treinamento corporal de *Commedia dell'Arte* foi a principal técnica utilizada no ManiCômicos e repercutiu durante um tempo na técnica da Brava Companhia, como pode ser observado nas palavras da atriz Luciana Gabriel:

O que é uma experiência anterior na Companhia, uma pesquisa do grupo mais consolidada, era da *Commedia dell'Arte*. O Fábio tem um treinamento da *Commedia dell'Arte* que acompanhou o grupo por muito tempo. Os espetáculos do ManiCômicos eram quase todos de máscara. O corpo do Fábio em cena tinha muito forte esta linguagem (informação verbal)¹⁷

A linguagem escolhida pelo ManiCômicos é diferente da desenvolvida posteriormente na Brava Companhia, mesmo que ambas estejam em contato com uma linguagem popular. Há um apuro dialético na Brava Companhia, que ganha novos contornos quando o grupo se aprofunda na teoria épica dialética brechtiana. Em seu método, Brecht propõe uma representação em que a(o) espectadora questiona o que está vendo em cena. Não há identificação com a personagem e nem há catarse da(o) espectadora. O teatro proposto pelo

¹⁷ GABRIEL, Luciana. *Entrevista n°5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

ManiCômicos parece optar por uma leitura unificada do espetáculo, em que o público reconheça facilmente os tipos sociais sem se questionar. Essa “identificação facilitada” corrobora também na fixação de marcadores de gênero (homem forte, conforme imagem acima). Já o teatro dialético procura mostrar as contradições das relações sociais e, dessa forma, possibilita mais leituras do que está sendo visto.

Um segundo ponto de desencontro no pensamento e prática dos dois grupos é o que Rafaela Carneiro chama, criticamente, de “assistencialismo”. Na Brava Companhia, durante a ocupação do Sacolão das Artes¹⁸ (Sacolão hortifrutigranjeiro desativado no bairro do Parque Santo Antônio e que, devido ao engajamento da comunidade, se transformou em um espaço cultural), as atividades foram promovidas de maneira a integrar a comunidade e criar autonomia de ações. Mais do que fazer uma atividade “para” a comunidade, o pensamento na Brava Companhia está voltado a um fazer “com” a comunidade, construindo coletivamente uma experiência de emancipação. Essas características são distantes de um traço assistencialista, observado pela atriz na experiência anterior, antes da ruptura dos grupos.

Até 2005, o ManiCômicos produziu sete espetáculos teatrais¹⁹, em uma média de um espetáculo por ano, e aos poucos começou a consolidar-se profissionalmente como grupo de teatro em São Paulo. Essa profissionalização poderia ser traduzida em alguns indícios: tinha um repertório de peças; conseguia apresentar-se em espaços privados (como nas unidades do Serviço Social do Comércio - Sesc, por exemplo) e também contava com apresentações constantes em escolas, com a venda dos seus espetáculos.

A profissionalização de grupos de teatro, segundo Rosyane Trotta (s.d., no prelo), sempre foi muito difícil no Brasil (e em outros países), com um desenvolvimento intensamente precário e instável. Para se ter uma noção, o salário do artista de teatro, na maioria dos casos, vem apenas das apresentações das peças, desconsiderando o tempo e o trabalho investidos em ensaios e na pesquisa cênica, por exemplo. Por receberem cachê apenas em temporada, muitas(os) artistas acabam por dedicar-se a outros ramos profissionais, para complementar a renda. No ManiCômicos, no entanto, mesmo com inúmeras oscilações materiais, é possível perceber, pelos relatos das(os) artistas, que havia uma consolidação material do grupo. O grupo

¹⁸ Tema abordado com mais profundidade na seção 1.2.

¹⁹ 1998 - espetáculo *A Farsa do Cangaço, ôxx*; 1999 - espetáculo *Caravelas de Papel*; 2000 - espetáculo de rua *Muita sede*; 2001 - espetáculo infanto-juvenil *Aprendiz de Poesia*; 2002 - espetáculo de rua *Perfeição - Quando a Tempestade Nasce das Luzes*; 2003 - espetáculo infantil *Ombojera - Uma história do mundo*; 2005 - espetáculo de rua *Kaosu - O Maior Espetáculo da Terra!*. Fonte: <https://saojoaodelreitransparente.com.br/organizations/view/97>

tinha um discurso e uma identidade periférica, relatada nas entrevistas, e esta afirmação estética acabou abrindo possibilidades de atuação em um mercado de trabalho artístico que se consolidava no final dos anos 1990.

Segundo Tiarajú Pablo D’Andrea (2013), a partir dos anos 1990, em São Paulo, “coletivos juvenis da periferia passam a se firmar como outro campo discursivo que iria lançar outras referências e outras figurações da cidade e das periferias” (D’ANDREA, 2013, p. 43), corroborando para “uma crítica aprofundada à sociedade e como subjetividade compartilhada e reconhecimento mútuo de uma condição [...]” (D’ANDREA, 2013, p. 45). É importante contextualizar que o termo periferia, ao longo das últimas décadas, passou por uma polissemia conceitual, sendo tanto abordado na relação geográfica e econômica da cidade quanto sob um prisma das construções culturais e sociais produzidas no processo de urbanização. Nesse processo, muitas(os) artistas da periferia tiveram reconhecimento de sua arte e de proposta crítica, gerando uma visibilidade para bairros pouco assistidos e criando espaços de atuação cultural que antes só eram possíveis no centro da cidade. Este é o contexto do ManiCômicos que, de certa forma, fez parte e contribuiu para a ressignificação cultural e artística da periferia da zona sul paulistana.

Porém, as(os) próprias(os) integrantes da Brava Companhia fazem uma autocrítica quanto à afirmação de identidade periférica dentro do grupo, uma vez que essa identificação, em contraposição, os desconectava do convívio com outros grupos de teatro da cidade. Segundo Rafaela Carneiro:

[...] tínhamos um discurso muito ligado à periferia, víamos uma diferença que era: “Os grupos de teatro estão todos lá no centro, numa bolha, na Praça Roosevelt”, ou sei lá, sabe, era até um preconceito nosso de não conhecer os outros grupos: “E a gente está aqui na periferia, na margem”. Então, tinha uma afirmação desse lugar periférico, que para nós era combativo. Dialogávamos com o [Grupo] Pombas Urbanas, por exemplo. Via alguma afinidade com a [Cia] Paidéia [de Teatro] lá de Santo Amaro, então, tinha uma afirmação dessa coisa da periferia, éramos meio fechados nisso (informação verbal)²⁰

Este ponto também será definitivo para o rompimento do ManiCômicos. Por mais que o termo periferia ainda seja utilizado pela Brava Companhia com muito apreço, o grupo – após o rompimento e também a partir do contato com o pensamento marxista – começou a identificar-se com a definição de classe trabalhadora. Na Brava Companhia atual, os discursos

²⁰ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

poético e político estão profundamente alicerçados na luta de classes sociais e na formulação de um teatro contra-hegemônico. Nessa perspectiva teórica²¹, a massa trabalhadora é explorada em um sistema capitalista que inclui tanto sujeitos periféricos (com maior intensidade) quanto outros trabalhadores (residentes em diversas regiões) que, igualmente, vendem sua força de trabalho aos produtores dos meios de produção, ou seja, independentemente de onde residam, as(os) trabalhadoras(es) são pertencentes à mesma classe social, sendo essa a identidade principal da Brava Companhia atualmente.

Outro ponto motivador da ruptura com o ManiCômicos e, talvez, o mais decisivo, é a divisão do trabalho e a falta de horizontalidade nas decisões artísticas. No decorrer dos anos, algumas relações desiguais foram ficando evidentes, como descreve Rafaela Carneiro:

Foi uma tensão que também estava dentro do rompimento, dialogar mais com as coisas de fora, porque nesse grupo mais antigo [ManiCômicos], tinha uma figura que era esse diretor que fez a gente de árvore [em um espetáculo], que era autoritário, que tinha muito isso de ficar fechado, mas é porque ele era o diretor das peças, o cara que dava o treinamento técnico, então, acho que tinha um lugar confortável que não queria mexer naquilo, ele era referência para gente, era bem mais velho. Depois desse rompimento, começamos a nos abrir mais (informação verbal)²².

Nós tínhamos um problema lá que era uma pessoa que queria dirigir todas as peças, que queria dirigir o grupo. Quando a gente rompe, rompe também com isso. Foi crucial para o rompimento (informação verbal)²³.

Em ambos os relatos de mulheres e homens integrantes da Brava Companhia, foi apontada a figura do antigo diretor como centralizadora. Por ser o único diretor e dramaturgo do grupo, condição imposta por ele mesmo, a criação artística passava apenas por seu crivo, tornando o processo criativo excessivamente verticalizado. Além disso, por ser o integrante com mais idade e mais tempo de experiência artística, seu desejo era imperativo nos direcionamentos do grupo.

Este autoritarismo ganha também contornos de opressão de gênero nos relatos das mulheres da Brava. Rafaela Carneiro afirma, na entrevista realizada em 2016, que as personagens “árvores” foram feitas apenas por mulheres.

Era o *Kaosu* [- *O Maior Espetáculo da Terra!*]. Era meio que uma adaptação de Dom Quixote. [...] A Samanta [de Alcântara] e eu que éramos as únicas mulheres, a gente

²¹ A respeito do processo de formação das classes sociais no Brasil, ler FERNANDES, 2009.

²² CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

²³ ALMEIDA, Ademir de. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

fazia coro e de umas formas bem toscas, mas porque eu acho que o grupo era bem mais machista mesmo (informação verbal)²⁴.

E:

No outro grupo, essa era uma discussão que não existia; até tem histórias de que no ManiCômicos as mulheres que saíram, falaram: “Esse grupo é machista e eu vou embora” (informação verbal)²⁵.

Apesar de o machismo apontado nos trechos supracitados serem genéricos, impossibilitando uma análise mais abrangente, é possível afirmar que a escolha das personagens não passava pelo consentimento das integrantes mulheres (e, possivelmente, também não passava pela escolha dos demais integrantes) da Companhia. Foi o diretor, que era um homem, quem colocou as duas únicas mulheres para fazerem personagens “árvore”, ou seja, personagens sem importância dramática.

Nessa perspectiva, é possível presumir que a ruptura com o ManiCômicos nasceu do desejo das(os) integrantes majoritárias em estabelecer uma relação de trabalho artístico horizontal, colaborativo, operando em termos menos sexistas, com rotatividade das funções, com abertura para trocas com outros coletivos e com uma poética mais centrada em uma crítica dialética e menos maniqueísta. Outros traços permaneceram na Brava Companhia, tais como a preocupação social; a proximidade com as questões periféricas, porém com uma consciência ampliada de classe; a preferência estética pela comicidade e humor; a utilização da rua e de espaços não convencionais como locais de apresentação; a pesquisa e treinamento para as(os) artistas e a formação artística com jovens e adultos, por meio de oficinas, cursos etc.

Quando o novo (velho) grupo inicia os trabalhos de forma independente do ManiCômicos, acaba enfrentando dificuldades de um grupo iniciante, principalmente, por não ter um repertório de peças para apresentar. Até certo momento, Brava Companhia e ManiCômicos dividiram repertório em algumas apresentações, mas depois não havia nenhuma peça de autoria apenas da Brava Companhia e nem recursos suficientes para a montagem de um novo espetáculo. Era preciso ressurgir das cinzas.

Sem qualquer subsídio financeiro, o grupo decide montar um novo espetáculo que seria uma resposta a tudo o que elas e eles estavam vivenciando. Acabam se deslocando da periferia para o centro para ensaiar e ocupam, junto a outros coletivos artísticos, a Cadopô, apelido da Casa do Politécnico, antiga moradia dos estudantes da USP (Universidade de São

²⁴ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

²⁵ Idem.

Paulo), um prédio abandonado que serviu de ateliê para vários artistas de São Paulo, de 2004 a 2008. É o que explica Ademir de Almeida:

[...] a convivência lá na Cadopô ajudou muito. Ter contato com os grupos de lá, aproximar das discussões dos teatros da cidade, a gente se cooperativou nesse período, não éramos cooperativados e tínhamos uma rixa, inclusive com a Cooperativa [Paulista de Teatro] (informação verbal)²⁶.

O espetáculo que surge desse momento de crise e, ao mesmo tempo, de nascimento da Brava Companhia é a peça *A Brava*. O nome do grupo e peça carregam a palavra “brava”, que sugere coragem, valentia, destemor, força. Palavra pertencente ao gênero feminino. O nome do grupo foi sugerido por Kátia Alves, que relembra esta fase de grande dificuldade financeira, mas repleta de anseios juvenis:

Quando a gente se juntou, éramos jovens querendo fazer uma coisa que não se encaixava no mercado de trabalho. “Poxa, que legal, a gente consegue ter mais liberdade, consegue ser mais livre.” “Ok, tem liberdade, mas é instável financeiramente, tem que trabalhar em outras coisas”. Mas acho que é essa relação de tentar a cada momento buscar sempre qual é o sentido, qual o sentido da vida, qual o sentido de estar vivo, sabe? Acho que nesse momento que foi escrito o texto *A Brava*, tinha muito isso de se questionar mesmo. Quando fomos escolher o nome do grupo que virou Brava Cia, tinha tudo a ver com a peça *A Brava*. Lá na “chuva” de ideias de levantamento de nomes, pensamos: “O que nos caracteriza? Tem que ser um nome que faça sentido agora. A gente está quase se esfacelando, não tem dinheiro, mas está querendo ficar junto, está querendo fazer teatro”. Então, o nome Brava Companhia não é de bravo [raiva], ou de bravo [como no concerto musical], é de bravura, de persistência. O espetáculo marca uma fase importante de transição e opções do grupo (informação verbal)²⁷.

Na montagem de *A Brava*, o grupo era composto por Rafaela Carneiro, Ademir de Almeida, Fábio Resende, Márcio Rodrigues, Max Raimundo e Kátia Alves. Porém, devido à instabilidade financeira, Max Raimundo e Kátia Alves acabam retirando-se provisoriamente das atividades do grupo, permanecendo apenas Rafaela Carneiro como integrante mulher. Kátia Alves vai trabalhar em uma loja de um *shopping* da cidade, até para garantir que Ademir, seu companheiro de vida e também integrante da Brava Companhia, continuasse assíduo nos ensaios da peça. Ela recorda:

Eu estava [no processo de *A Brava*], mas justamente no momento em que a gente ficou sem grana nenhuma e precisava levantar o espetáculo, o Ademir, como é meu

²⁶ ALMEIDA, Ademir de. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

²⁷ ALVES, Kátia. *Entrevista nº 4: Kátia Alves*. 2016. Informação Verbal.

companheiro, estava também, eu falei: “Não dá para ficar nós dois aqui sem ganhar nada”, mais uma vez eu falei: “Eu vou, você fica no grupo, mas eu vou ter que sair e vou trabalhar em outra coisa; no momento que der eu volto.” Então, eu não participei do processo todo. Eu fui trabalhar em uma loja no Shopping Morumbi, de caixa, e eu lembro que do meu salário eu emprestava dinheiro para eles irem ensaiar (informação verbal)²⁸.

Ainda segundo Kátia Alves, outros integrantes se endividaram nessa época para montar o espetáculo inicial, que marcava de vez o ressurgimento da Brava Companhia, com o espetáculo *A Brava*. Símbolo de resistência e persistência diante da fase conflituosa pela qual o grupo passava, a peça conta a história de Joana d’Arc. A força e reverberação de *A Brava* fez com que a Cia tivesse um retorno muito positivo de público e de crítica, sendo indicada ao Prêmio Shell como melhor direção e homenageada no Prêmio Cooperifa 2006. Dessa forma, foi possível para o grupo traçar uma nova caminhada artística e consolidar um trabalho autoral.

De 2006 em diante, a história do grupo passa a ser continuamente registrada em periódicos próprios, como os *Cadernos de erros* e o *blog* – onde é possível assistir a todos os espetáculos e acompanhar as atividades promovidas –, e nos documentos públicos do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Em 2008, essas ações intensificaram-se com a ocupação do Sacolão das Artes, no Parque Santo Antônio, e outras mulheres passaram a integrar a Cia: Luciana Gabriel, Cristiane Lima e Débora Torres. A próxima seção dedica-se a investigar esse período no Sacolão que também abriga a região de residência da maioria das(os) integrantes da Brava Companhia.

1.3 Parque Santo Antônio: as “Donas Marias” e os nove anos de ocupação no Sacolão das Artes

[...] acho que ser de esquerda é isso, eu estou caminhando para isso. Pensar mais coletivamente do que individualmente, porque a gente vive no coletivo; então, eu sou de esquerda.
Kátia Alves, 2016.

²⁸ ALVES, Kátia. *Entrevista n°4: Kátia Alves*. 2016. Informação Verbal.

Os nove anos de ocupação artística da Brava Companhia no Sacolão das Artes, de 2007 a 2016, foram marcados por iniciativas que almejavam a construção de uma prática coletiva e artística no Parque Santo Antônio, na “contramão da lógica do entretenimento e da indústria cultural” (ALMEIDA, 2015b, p. 15). Uma série de projetos surgiram desse ensejo: Cursos Livres, Brava para os bairros, Brava para as escolas, Brava Convida, Bravas Conversas, Núcleo de Pesquisa e Montagem, e publicação dos *Cadernos de erros*. Durante quase todo o período de ocupação no Sacolão, a Brava foi contemplada²⁹ pelo Fomento ao Teatro, o que possibilitou a estruturação do galpão para uso cênico, além de garantir salários para as(os) trabalhadoras da Brava.

O Sacolão das Artes é, para a Brava Companhia, o capítulo mais importante na história do grupo, consolidando-o como teatro de grupo militante na cidade de São Paulo. É neste contexto também que há uma aproximação com o histórico de lutas das “Donas Marias”, movimento de mulheres do Clube de Mães em paralelo à organização operária dos homens iniciada na década de 1970, e que permanece, em outras proporções, até os dias de hoje.

“A história do Sacolão das Artes é indissociável do histórico de lutas do bairro” (ALMEIDA, 2015, p. 50). Quando a Cia é convidada a integrar a luta de ocupar um espaço público ocioso, se depara com um histórico de organização popular muito forte de que, de certa maneira, se percebeu herdeira. Mesmo com a atuação do grupo no bairro desde 2007, foi apenas no processo de montagem da peça *JC* (que estreou em 2014), que as(os) integrantes da Brava puderam conhecer melhor a história daquela comunidade pela perspectiva das moradoras mulheres:

[...] no *JC* a gente faz um estudo que, por mais que não tenha a figura da mulher como principal, é o momento que a gente mais “cola” nas lutas que aconteceram no Parque Santo Antônio, que são protagonizadas por aquelas mulheres do bairro. Então, foi um momento no Sacolão, por exemplo, que a gente se aproxima dos movimentos que estavam acontecendo lá, da associação de moradores do bairro e aí que a gente tem contato com o que foi o Clube de Mães, que tem muitas pessoas que estão lá batalhando pelo bairro e que se aproximam do Sacolão e da Brava (informação verbal)³⁰.

²⁹ A Brava Companhia foi contemplada nos anos 2008 (12ª edição do Fomento, com um projeto de 18 meses), 2010 (16ª edição do Fomento, com um projeto de 18 meses), 2012 (20ª edição do Fomento, com um projeto de 24 meses), 2014 (24ª edição do Fomento, com um projeto de 15 meses) e 2016 (28ª edição do Fomento, com um projeto de 18 meses).

³⁰ RAIMUNDO, Maxwell. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

[...] o tema da peça nos levou para isso, pesquisar o tema da peça nos levou a estudar um pouco mais o bairro onde a gente estava e chegar no movimento das mulheres (informação verbal)³¹.

A pesquisa poética de *JC* possibilitou ao grupo pela segunda vez – a primeira foi com a montagem de *A Brava* – aproximar-se de questões relativas às mulheres, neste caso, de mulheres atuantes numa organização ativista em seu próprio bairro, liderado por elas.

“Donas Marias”³² é o apelido dado a Maria José e Maria Reis pelo pessoal do Sacolão, duas representantes do Clube de Mães que ainda atuam no Parque Santo Antônio. De acordo com os relatos do grupo, é possível perceber que as “Donas Marias” tornaram-se uma espécie de conselheiras para a comunidade, sendo consultadas quando havia necessidade de organização coletiva ou reivindicação, conforme afirma Cristiane Lima:

[...] é uma referência para gente no Sacolão as “Donas Marias”, que são mulheres, hoje senhoras, que lutaram pelo bairro, tiveram uma perspectiva socialista de luta mesmo, lutaram por aquele espaço, então, a gente sempre tem uma coisa de: “Vamos falar com as Donas Marias!”. [...] Elas têm ligação com a associação de bairro, elas são as conselheiras (informação verbal)³³.

Em 2011, a *Brava* realizou e filmou uma roda de conversa com as duas senhoras (este material não publicado foi disponibilizado para esta pesquisa.) Na conversa filmada, as duas mulheres contam um pouco de suas experiências no Clube de Mães, cada uma com sua peculiaridade, mas com um senso compartilhado de militância, exercitada naquela época. São histórias singulares. Dona Maria José diz não ter mais nenhuma ligação com a Igreja Católica (local onde acontecia a maioria dos Clubes de Mães) porque havia se decepcionado muito com a Igreja. Recorda que, no tempo do Clube de Mães, ajudava com aulas de alfabetização de adultos e que, em certas ocasiões, tiveram encontros com o próprio Paulo Freire. A formação não era só de um método de educação, era também de formação política para o monitor. “Não era só uma sabedoria formal, era uma sabedoria da prática”³⁴ – Dona Maria José resume.

³¹ ALMEIDA, Ademir de. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

³² O termo “Donas Marias”, no contexto do bairro Parque Santo Antônio, aplica-se apenas à Dona Maria Reis e à Dona Maria José, no entanto, será utilizado nesta seção para representar todas as mulheres que atuaram nos Clubes de Mães da região sul paulistana.

³³ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

³⁴ Essa e as outras falas citadas neste parágrafo foram transcritas do vídeo não publicado, mas disponibilizado para esta pesquisa.

Dona Maria Reis complementa a parceira, contando sua experiência no curso Madureza, espécie de Supletivo dos anos 1970. Ela recorda que muitas professoras(es) e estudantes acadêmicos iam para a periferia ajudar na educação de base. Menciona também que, naquela época, havia uma unidade entre as pessoas: quando o Santo Dias³⁵ foi assassinado, ela soube pelo rádio e o grupo Madureza ficou, durante a madrugada, imprimindo no mimeógrafo uma carta-manifesto, e que pela manhã a chamaram em casa para ajudar a distribuir o papel às pessoas do bairro. “Naquela época, tinha muito unidade, hoje é um pedacinho aqui, outro ali”, conclui. Contudo, na gravação, Maria Reis afirma ver ressurgir em ações como as da Brava Companhia aquele movimento dos anos de 1970, por causa da união e do discernimento político. Acrescenta que continua frequentando a Igreja, apesar de se chatear com a passividade das pessoas: “Hoje se alguém fala de política na igreja, as pessoas saem de perto. O pessoal ‘da reza’ não é muito de fazer acontecer, ficam esperando que Deus mande as coisas prontas.”

Figuras 3 e 4: as “Donas Marias”



Maria José e Maria Reis, as “Donas Marias” do Parque Santo Antônio.
Fotografias criadas a partir do vídeo.

As décadas de 1950 e 1960 foram cruciais para que movimentos como os Clubes de Mães aflorassem. É preciso entender o cenário histórico e político do local onde as “Donas Marias” viveram e militaram para compreender a importância de suas atuações. A região sul de São Paulo tornou-se um território estratégico, em termos de geografia e logística, para o desenvolvimento econômico da capital.

Inicialmente alocada no centro paulista e na região do Brás, da Mooca e do Ipiranga, a atividade industrial começa a buscar alternativas de estabelecimento: terrenos mais baratos, em locais de fácil acesso e que permitissem escoamento de mercadorias, cursos de água para abastecimento e para dar vazão aos seus objetos. Sua proximidade

³⁵ Nome de Santo Dias da Silva, líder operário do bairro Vila Remo.

com o rio Pinheiros, a ferrovia Sorocabana, a avenida Santo Amaro e sua ligação com a avenida 9 de Julho, além da água em abundância, formam os fatores que influíram na escolha (DIAS, 2004, p. 54).

Famílias inteiras passaram a residir nessa região, atraídas pela oferta de emprego e também para fugir dos altos preços de aluguéis do centro. Bairros populares se formaram em torno das fábricas e indústrias, avocando também outros profissionais, como “donos de bares, sapateiros, mecânicos, eletricitas, encanadores, cabeleireiros etc” (DIAS, 2004, p. 55), o que ocasionou grande inchaço populacional, observado até a década de 1980.

A vida na periferia já nessa época era precária, com ruas sem asfalto, hospitais distantes, pouquíssimas escolas para as crianças, habitação improvisada, falta de infraestrutura urbana, transporte público ruim e condições sanitárias deploráveis (AZEVEDO, 2011, p. 137). Um dos poucos espaços de convivência social fora do trabalho era a igreja, muito prestigiada pelas(os) moradoras(es) Nessa época, a Igreja Católica, por meio da Teologia da Libertação, investia na expansão das Comunidades Eclesiais de Base, que consistiam em grupos que se reuniam “para cuidar do bem-estar do povo – saúde, educação, transporte, moradia – com motivação religiosa” (ARNS apud DIAS, 2004, p. 71). Era tempo de ditadura civil-militar brasileira e havia muitas(os) religiosas(os) com pensamento de esquerda que formavam politicamente a população, traduzindo os ensinamentos bíblicos em entusiasmo de luta social.

Esse pensamento também adentrava o ambiente das fábricas. Muitos trabalhadores, apesar da repressão, mas cientes da falta de direitos trabalhistas, começavam a organizar-se em movimentos sindicais; realizavam greves e lutavam por uma vida mais digna. Santo Dias foi o líder dos trabalhadores que mais se destacou na época e sua militância ganhou maior projeção quando foi assassinado pelo policial militar Herculano Leonel, em 1979, enquanto mediava a libertação de um companheiro preso.

Outro fator marcante desse contexto foi a estratégia de algumas organizações políticas – tornadas clandestinas na época da ditadura – em transferir algumas(alguns) militantes para a periferia. Eles moravam e conviviam com a população, fomentando nas(nos) trabalhadoras “uma visão histórica da realidade brasileira muito diferente do discurso individualista, desenvolvimentista e ufanista propagandeado pelo regime militar” (DIAS, 2004, p. 92).

Esse cenário propiciou o surgimento do Clube de Mães, aglutinando a força das mulheres que nem sempre podiam estar na fábrica lutando ao lado dos homens, mas que, em

seu cotidiano, percebiam e denunciavam a falta de assistência estatal. Os Clubes de Mães eram:

Grupos de mulheres, geralmente ligados às comunidades católicas de atuação inspirada na Teologia da Libertação [...] incentivavam a participação feminina na sociedade, refletindo com essas mulheres seu novo papel, as relações familiares e de trabalho, as dificuldades da vida na periferia. Com o tempo, ajudaram a fomentar inúmeros movimentos populares por melhorias nos bairros, como as lutas por escolas, postos de saúde, creches, por transporte e pela regularização dos loteamentos clandestinos (AZEVEDO, 2011, p. 133).

O primeiro Clube de Mães surgiu na Paróquia da Vila Remo³⁶ e estendeu-se às comunidades ao redor, à margem direita da Represa Guarapiranga, na macrorregião de Santo Amaro, entre as décadas de 1970 e 1980, “multiplicando-se como forma de organização de donas de casa dos bairros da periferia, por toda a Região Sul e conformando bases de organização dos grupos das Comunidades Eclesiais de Base” (AZEVEDO, 2011, p. 134).

Segundo as pesquisadoras do Cedem³⁷, um dos movimentos mais importantes e conhecidos liderado pelo Clube de Mães foi o Movimento do Custo de Vida, que “articulou amplos setores da sociedade para o questionamento da política de arrocho salarial, praticada pelos governos militares” (AZEVEDO, 2011, p. 133). As mulheres reuniram-se e elaboraram um questionário, que percorreu toda a zona sul. Os dados coletados (levantamento de preços dos produtos e serviços de primeira necessidade) serviram de diagnóstico das condições de vida na periferia. Os salários não acompanhavam suas reais necessidades e questionar os números do governo em relação aos preços e salários passou a ser uma forma importante e também perigosa de contestação.

As “Donas Marias” chegaram a escrever uma carta que solicitava melhorias no bairro, endereçada ao presidente general Ernesto Geisel. A carta ganhou projeção nacional ao ser publicada na imprensa, o que causou inúmeras perseguições às mulheres dos Clubes. Abaixo, segue um pequeno trecho da carta:

³⁶ “Em 1972, os Clubes de Mães de Santa Margarida, Figueira Grande, Vila Remo e São Joaquim criaram uma coordenação regional, que impulsionou o surgimento de vários outros. Em meados da década, eram mais de 20 na região do Guarapiranga. De cada um dos clubes saía uma representante que, uma vez por mês, juntava-se às demais, para preparar ações conjuntas” (AZEVEDO, 2011, p. 137).

³⁷ Graças ao Cedem – Centro de Documentação e Memória da UNESP – e a outros estudos como o de Beatriz Sarlo (2007), é possível entrar em contato com os feitos dessas mulheres através de documentos e relatos que quase se perderam no tempo. Isto porque, a história mais registrada desse período é a luta dos homens, trabalhadores metalúrgicos, igualmente importantes.

Somos mães de família em desespero e, mais do que ninguém, sentimos os preços dos alimentos, remédios, escolas, roupas, sapatos, condução e aluguel de casa. Estamos cansadas dessa exploração. Há muitas crianças por aí mal alimentadas, por isso fracas, sem poder estudar, por causa do alto custo de vida, do salário baixo e da falta de vagas nas escolas (ALMEIDA, 2015c, p. 77-78).

O Movimento Custo de Vida conseguiu enviar uma delegação a Brasília, para que as mulheres fossem ouvidas no Palácio do Planalto. Entre as 21 representantes, estava Ana Dias, esposa de Santo Dias, no entanto, elas não foram recebidas.

Também pelas mãos das mulheres foram produzidas atas, chamamentos, ilustrações e folhetos que serviam tanto para conscientizar aquelas(es) que ainda não percebiam a situação do país naquele momento quanto para convocar todos e todas as trabalhadoras para greves gerais, como pode ser observado nos cartazes abaixo. Em março de 1980, a prefeitura começa a instalação de 30 creches em Santo Amaro e Campo Limpo, na Região Sul (AZEVEDO, 2011, p. 142). A pressão política das mulheres surte efeito e algumas conquistas foram alcançadas.

Figuras 5, 6, 7 e 8: cartazes do Clube de Mães



UM GRANDE ABAIXO ASSINADO



EXIGINDO:

- CONGELAMENTO DOS PREÇOS DOS GÊNEROS DE PRIMEIRA NECESSIDADES.
- AUMENTO DOS SALÁRIOS ACIMA DO AUMENTO DO CUSTO DE VIDA
- ABONO SALARIAL IMEDIATO E SEM DESCONTO PARA TODAS AS CATEGORIAS DE TRABALHADORES.

COMO VOCÊ ENFRENTA O CUSTO DE VIDA?

Quase tudo que é plantado vai para fora e não fica para alimentar o povo.

GRANDE PLANTAÇÃO EXPORTAÇÃO

PEQUENA PLANTAÇÃO O POVO

DIG 010-2

O QUE VIVEMOS

O QUE QUEREMOS

O QUE VIVEMOS

O QUE QUEREMOS

QUEREMOS CRECHE!

TODOS AO LARGO S. BENTO DIA 7 - 15h

HORA DA CONSCIÊNCIA

HORA DA AÇÃO

O QUE VIVEMOS

MELHORES MAMÃES...

O QUE QUEREMOS

ESCOLA

O QUE VIVEMOS

POLÍCIA

O QUE QUEREMOS

CRECHE

YAG 004-2



Fonte: Site do Cedem, cujo endereço eletrônico encontra-se nas Referências Bibliográficas.

Nesses cartazes, não há apenas reivindicações acerca do custo de vida; as mulheres aproveitavam o ensejo para exigir igualdade entre homens e mulheres nos cuidados com os filhos, como indica o cartaz acima. Esse era um recado direto para os homens que lutavam ao lado delas por melhores condições de vida, mas que não percebiam (ou não queriam perceber) as condições desiguais entre ambos em seus próprios lares. De acordo com os documentos do Cedem, o Movimento pela Anistia (uma articulação maior dos grupos de esposas e mães de exilados com amplos setores da sociedade) e a projeção das iniciativas do Clube de Mães possibilitou que mulheres de outros extratos sociais, como as feministas, passassem a ter um contato maior com as “Donas Marias” (AZEVEDO, 2011, p. 142). Mesmo sem ter informações precisas quanto à proximidade dessas mulheres, é perceptível que algumas das pautas das “Donas Marias” incluíam a reivindicação de igualdade de gênero, ou seja, havia um pensamento de articulação feminista ali.

O próprio espaço criado pelo Clube de Mães pode ser considerado um exercício feminista. Além de ser um ponto de encontro para organização dos movimentos sociais, servia de local de troca para essas mulheres e isso, por si só, já contribuía para uma conscientização da condição de gênero. Elas ensinavam umas às outras, alguns ofícios (costura e bordados) e conversavam sobre relacionamento entre casais (AZEVEDO, 2011, p. 137), sobre a saúde das crianças e sobre a condição de ser mulher da periferia. Juntas, fortaleciam-se e criavam

condições para enfrentar até conflitos que decorriam no ambiente particular, mas que afetava a todas, como a violência doméstica. Nos termos de Azevedo :

Mas, naquela época, qualquer coisa para tirar as mulheres de casa era uma coisa assim muito boa, né?! Só que era muito difícil tirar a mulher de dentro de casa; eu sempre digo isso, mas é mais difícil colocar ela para dentro de casa de novo, porque depois que a mulher aprende a sair de casa, ‘cabô’! Só que tinha marido que queria bater em nós, porque achavam que a gente ensinava as mulheres a falar o que elas ainda não tinham aprendido a falar. É porque era uma coisa muito boa sim, porque só do bate-papo, que isso me lembra a Lica – uma senhora do nosso grupo, ela dizia “onde vocês aprendem a falar tanta coisa”? E, quando a gente ia para os grupos e começava a conversar, era importante uma trazer a sua história e a outra trazer outra, então, a escola era ali; cada uma era a escola da vida, né?! E nessa escola da vida a gente aprendeu a fazer política, né?! Aprendeu a enfrentar a rua, enfrentar os maridos, enfrentar a polícia, até a parar de apanhar do marido! (Ana Maria do Carmo Silva, viúva de Santo Dias e ex-integrante do Clube de Mães do Jardim São Joaquim) (AZEVEDO, 2011, p. 140).

Atualmente, muitas dessas mulheres continuam nos bairros, passando de geração a geração um legado de resistência do ponto de vista político e também do ponto de vista feminista. Embora não tenham o destaque histórico merecido, elas tornaram-se representantes da força coletiva das mulheres na zona sul de São Paulo. Hoje, outras mulheres também atuam na “quebrada”, com idades variadas, sobretudo as mais jovens, algumas ligadas aos movimentos artísticos, outras no ambiente escolar, ou na área da saúde. Resgatar esse passado mostra uma linha de atuação que não se quebrou com os anos e que esse movimento pode se renovar a cada novo ciclo histórico, com rostos distintos e maneiras de atuação próprias.

De 1970 a 2017, contudo, muitos aspectos mudaram no Parque Santo Antônio e o local se tornou bem diferente do auge do período das “Donas Marias”. Alguns dos problemas para os quais elas reivindicavam soluções foram resolvidos. Todavia, com o aumento populacional e a indiferença do poder de estado para com a região, outros muitos problemas surgiram. A Teologia da Libertação perdeu espaço dentro da própria Igreja Católica que, por sua vez, perdeu várias(os) fiéis para os cultos e igrejas evangélicas. E a violência teve um aumento substancial.

Já nos anos 1980, o bairro “compôs uma das pontas do chamado ‘triângulo da morte’ – e ainda hoje continua sustentando lamentáveis estatísticas” (QT apud ALMEIDA, 2015, p. 138). Segundo dados da Secretaria de Estado da Segurança Pública de São Paulo³⁸, em 2016, o Parque Santo Antônio apareceu em 4º lugar entre os bairros da cidade em que mais homicídios

³⁸ Ler mais: <http://infograficos.estadao.com.br/cidades/criminalidade-bairro-a-bairro/> (Acesso em: <7.out.2017>).

foram cometidos, 2º lugar em latrocínio e 8º lugar em estupro. Se os homens, na maioria jovens e negros, são os principais alvos dos homicídios, as mulheres aparecem como as maiores vítimas – quase que exclusivamente – de estupro, lesão corporal dolosa, violência doméstica e violências de gênero³⁹. No trecho abaixo, Cristiane Lima aponta sua percepção em relação à reprodução de violência nas brincadeiras das crianças que frequentavam o Sacolão das Artes:

[...] eu acho que na periferia as contradições estão muito mais gritantes, tudo está mais aflorado, tanto no sentido de um tipo de violência – a brincadeira das crianças é a porrada, por exemplo –, é muito esse lugar da violência, do grito, de machucar [...]. No Sacolão isso era muito gritante, tipo a criançada muito na relação das “minas piriguetes”, do lugar da sexualidade muito forte, as meninas de, sei lá, 7 anos de idade e os moleques já falando: “Olha que vagabunda”, um tipo de linguajar que eu acho que o *funk* propicia, sem tentar ser moralista, mas um lugar violento e de violência com o corpo. Isso grita muito mais do que as crianças aqui [do bairro Aclimação] que tem que ter limpeza, tem que ter um rigor, não ficam na rua, não é criança que brinca na rua. Lá tem isso de: “Porra, cadê a mãe dessas crianças?” Nunca perguntam do pai, né? “Cadê a mãe dessas crianças que deixa aqui no Sacolão o dia inteiro?” – falas nossas muitas vezes. A gente vê também as meninas cuidando dos irmãos mais novos, carregando uns três irmãos no colo, indo para o espaço cuidar, são mães muito cedo, eu lembro de me questionarem com espanto: “Tia, você é mãe de quantos filhos?”. Eu respondia que não tinha filhos. “Não é mãe? Eu não acredito!”, sabe, um absurdo você ter 30 anos e não ser mãe. Não que aqui [na Aclimação] não tenha relação de machismo, acho que aqui tem mais moralismo do que lá, é que lá tudo é muito gritante (informação verbal)⁴⁰.

A respeito da violência, aponta Heleieth Saffioti (2015), ainda é comum em estatísticas genéricas aparecer apenas a violência física, entretanto é importante abordar a violência de maneira abrangente para compreender o fenômeno como um todo, incluindo a violência psíquica, sexual e até mesmo a moral, visto que tudo isso caracteriza a ruptura da integridade da vítima (SAFFIOTI, 2015, p. 18). Saffioti problematiza o próprio conceito de violência, medida pela subjetividade da própria vítima e, muitas vezes, tão naturalizada que esta pode não se considerar uma vítima de opressão, dificultando a criação de parâmetros, em casos nos quais a justiça é acionada. Por isso, a autora defende a importância de sempre se usar os preceitos dos direitos humanos⁴¹ quando há a análise de um caso de violência.

Outro ponto relevante acerca da violência é que ela parece estar sempre associada à pobreza. Os bairros mais violentos costumam ser os mais pobres, conforme a pesquisa de 2016, porém esses números deixam de mostrar outros tipos de violência que existem. Há um

³⁹ Violência de gênero, segundo Saffioti, “engloba tanto a violência de homens contra as mulheres quanto a de mulheres contra homens, uma vez que o conceito de gênero é aberto [...]” (SAFFIOTI, 2015, p. 47)

⁴⁰ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

⁴¹ Critério também questionável, posto que, em determinados períodos históricos, os direitos humanos eram concedidos apenas aos homens, não incluíam as mulheres.

senso comum, segundo o qual a classe social mais rica, detentora de “bons modos” e civilidade, estaria desprovida de atos de violência entre homens e mulheres. Saffioti discorre acerca dessa inverdade, apontando estatísticas que comprovam os formatos diferentes de violência entre as classes, bem como sua existência em todas as camadas sociais. Se na camada social economicamente mais desfavorecida a violência é mais objetiva, nas camadas mais favorecidas, caracteriza-se por um requinte de crueldade medida por *status* social e tradição familiar. A violência física e, principalmente, a violência psicológica também aparecem entre os ricos, sempre em demérito para a mulher⁴².

Questionadas sobre como é ser mulher na periferia, as mulheres da Brava Companhia percebem um enorme desequilíbrio de opressões de gênero quando analisam suas próprias experiências de vida e das demais mulheres que conhecem, até mesmo de outras gerações. Kátia Alves alega que boa parte do machismo pode ser superado, se a mulher conquista uma independência financeira.

Na periferia, a gente tem ainda muito essa cultura de que mulher não precisa estudar. Para que estudar se vai ficar em casa cuidando dos filhos e arrumando a casa? O homem sai para trabalhar e mulher organiza todas as coisas de casa, cuida dos filhos e isso não é trabalho? Então, por isso, ele se dá o direito de chegar em casa do trabalho, sentar e não fazer mais nada porque a mulher ficou o dia inteiro em casa e ele trabalhou. Isso é muito forte ainda, principalmente nas mulheres mais velhas, não só, mas como eu estou no CIEJA, nós temos muitos relatos de mulheres que voltaram a estudar porque se separaram do marido, porque quando ela era casada, o marido não a deixava ir para a escola. Ou ainda relatos de mulheres que, como são 2 horas e 15 minutos de aula, vão para escola e o marido não sabe que ela está estudando porque se ele souber, não vai deixar. Tem muita diferença ser mulher na periferia quando você não consegue ter sua independência financeira e material, e aí eu percebo que muitas dessas mulheres começam a perceber isso e aí se separam, dão um basta (informação verbal)⁴³.

Há situações em que o marido (inserido em uma lógica patriarcal), não conseguindo o sustento da família, “autoriza” a mulher a trabalhar. Em outras situações, o marido abandona a família e é a mulher que trabalha para sustentar sozinha as(os) filhas(os). Porém, nos últimos anos, as mulheres têm feito suas próprias escolhas, sem a interferência de um marido. Muitas preferem nem constituir uma família. O trabalho é outro indicativo de que as mulheres estão cada vez mais atuantes no espaço público, o que não significa que o machismo deixou de existir.

⁴² A esse respeito, ler SAFFIOTI, 2015, p. 22-27.

⁴³ ALVES, Kátia. *Entrevista nº4: Kátia Alves*. 2016. Informação Verbal.

Conforme citado, a violência contra a mulher já aparecia nos relatos, na época das “Donas Marias”, mesmo em um contexto de ideologia mais socialista. O encontro dessas mulheres no Clube de Mães, além de promover a conscientização política, da luta de classes, parece ter levado a transformações em suas vidas como sujeitos de gênero. Contudo, uma consciência de gênero isolada é insuficiente quando o contexto é a periferia, uma vez que muitas outras opressões perpassam o sujeito periférico em sua vida cotidiana. Luciana Gabriel traça algumas diferenças na vida da mulher na periferia.

Tenho solidariedade com as mulheres que são de outra classe social, quando são oprimidas e sofrem violência doméstica, é foda, é um debate difícil esse, porque, mesmo ela sendo rica, ela não tem que sofrer violência doméstica, claro! É que a questão é outra, acho que o debate tem que ser outro. A mulher pobre, negra, periférica vai se foder muito mais. Não tem escapatória. Falta tudo, vai faltar comida, vai faltar informação, vai sofrer violência muito mais, vai estar vulnerável muito mais, vai ter dez filhos, se não tiver dez vai ter oito, para não falar que estou exagerando, com 25, 26 anos, entendeu? É a ausência total, de tudo. [...] Para muitas pessoas é um privilégio terminar um EJA [Escola de Jovens e Adultos] (informação verbal).⁴⁴

Ainda sobre a violência, é preciso acrescentar mais uma vertente de opressão, talvez a mais “silenciosa” (e não menos destruidora): a violência simbólica. Através de sistemas simbólicos, tais como a língua, a arte e a religião, o poder simbólico se edifica e se revela. Esses sistemas operam a fim de ditar uma espécie de homogeneidade de comportamentos, de desejos, de vestimentas e de ações nas relações sociais. As produções simbólicas funcionam como instrumentos de dominação de uns sobre os outros. A menina vê na propaganda da TV que só é bonita quem é parecida com a boneca *Barbie* e ela deseja ser assim; seu imaginário é formatado para que não veja beleza em si própria, pois as representações do belo não a incluem.

A arte crítica, nesse sentido, tem papel fundamental, pois é capaz de criar imagens que rivalizam com as produções hegemônicas e sectárias. No final dos anos 1980 e, mais fortemente, em 1990, coletivos culturais como a Brava Companhia optam por permanecer na periferia para realizar seu trabalho de arte, criando espaços artísticos em locais que antes tinham pouca oferta de uma arte avessa às formas mais compromissadas com o capital. “A periferia começou a se afirmar fortemente como um lugar não só de violência, mas também de produtores culturais e de pessoas interessadas em arte” [Maxwell Raimundo] (ALMEIDA,

⁴⁴ GABRIEL, Luciana. *Entrevista n° 5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

2015c, p. 57). A porosidade dessa experiência permitiu que a comunidade e as demandas locais se transformassem em motes criativos e temas das montagens teatrais do grupo. Em frente ao Sacolão, por exemplo, há uma igreja evangélica e os cultos mais clamorosos, vez ou outra, adentravam o espaço de ensaio da Brava Companhia. O espetáculo *JC*, por exemplo, aborda, entre outros assuntos, as contradições entre a religiosidade e capitalismo, entre fé e materialismo histórico. O grupo dá uma resposta estética ao contexto cotidiano da vida no Sacolão, criando outros imaginários de um mesmo tema vivido pela comunidade, ou seja, as(os) artistas são da comunidade e se “alimentam” reciprocamente. Pode-se dizer que na Brava Companhia (e outros coletivos) cria-se uma cultura própria, uma cultura periférica.

Quando a Brava Companhia é convidada, em 2005, a integrar a luta pela ocupação e construção de um novo espaço de resistência cultural na cidade, o Sacolão das Artes, cria-se uma possibilidade material de colocar em prática uma série de ações que, a exemplo das “Donas Marias”, almejavam formar um espaço de troca, de união, de debate crítico, de luta coletiva. A Cia foi convidada para esse espaço, pois o processo pela transformação do Sacolão hortifrutigranjeiro (abandonado desde muito tempo) em um espaço sociocultural, já se desenrolava há três anos. Participaram desse período integrantes da Rede Social São Luiz, da União dos Moradores dos bairros Jardim Antonieta e Parque Santo Antônio e, posteriormente, artistas e produtores culturais da região (ALMEIDA, 2015c, p. 52).

Após intenso processo de ocupação, relatado com detalhamento no *Cadernos de erros III* da Brava Companhia, em 2007, o grupo monta sua sede no Sacolão, com inauguração oficial, em 2008. Na ocasião, a Brava convida o grupo Teatro Popular, União e Olho Vivo (TUOV) para apresentar *A lenda de Sepé Tiaraju* e celebrar a importante conquista.

A Brava Companhia passa a administrar o espaço em conjunto a um coletivo gestor, formado por pessoas de outros setores do bairro, dividindo-se entre a produção artística e a produção do enorme espaço. Cristiane Lima lembra:

As pessoas perguntam: “Ah, você trabalha com o quê?”, eu falo: “Ah, eu trabalho com teatro”, elas falam: “Você é atriz?”, eu falo: “Não, trabalho com teatro”, porque, dentro de um espaço cultural tem milhares de coisas para fazer (informação verbal)⁴⁵.

O trabalho no Sacolão procurava ser distribuído igualmente, com horizontalidade. Conforme relatos das mulheres e dos homens do grupo, o trabalho era dividido de acordo com a disponibilidade e interesse de cada uma (um). As funções podiam ser realizadas em rodízio,

⁴⁵ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

caso houvesse interesse, com exceção de Kátia Alves, que sempre cuidou da produção geral e, entre as mulheres, foi a que mais permaneceu à frente da gestão do Sacolão.

O trabalho na Brava Companhia, durante esse período, pode ser dividido em três frentes: administrativo, formativo e artístico. O serviço administrativo seria tudo o que se refere à organização do Sacolão das Artes e da sobrevivência do grupo, incluindo limpeza⁴⁶, escrita de editais, contabilidade, reformas, venda de espetáculo etc. Por formação, compreendem-se todos os projetos abertos ao público e que almejavam a troca de saberes: Bravas Conversas, Brava Convida, Brava para escolas, Brava para bairro e Curso Livre. E, por fim, entende-se por trabalho artístico todas as funções desempenhadas na pesquisa e montagem de um espetáculo: cenografia, atuação, figurino, direção, dramaturgia, iluminação, música cênica, preparação corporal e vocal. Neste último item, também está incluído o Núcleo de Pesquisa e Montagem⁴⁷.

A escrita dos *Cadernos de erros* entra em uma categoria à parte, pois abrange o registro de todas as frentes já citadas com o intuito de construção de história, de memória do grupo. Sua concepção concretizou-se em 2007 e a primeira edição ocorreu em 2010 (ALMEIDA, 2015a, p. 11), sendo sempre escritos e organizados por integrantes homens da Companhia, com duas exceções⁴⁸. Estar nas mãos dos homens a maneira de contar e o que contar da história da Brava Companhia, de certa maneira, incomoda as mulheres, como Cristiane Lima relata:

A gente [da Brava] tem as publicações dos *Cadernos de erros*, aí a gente foi dividir as tarefas; os *Cadernos de erros* já estão muito na mão dos meninos, mas agora ficou absolutamente com o Fábio, o Ademir e o Max. Que “dá hora” que eles estão nessa disposição, que curtem essa relação do registro e tal, mas esse é um lugar que me dói. Eu falo que saco, porque tem tudo a ver, a nossa possibilidade de estar se colocando, fazer uma publicação da Brava, quem está fazendo a narrativa é 99% masculino, apesar da gente estar na criação das peças, de estar em todo processo, mas na fala não. Se daqui cem anos forem ler sobre teatro de grupo, sei lá, ou da década do século 21, não vai ter a nossa publicação. Acho foda! A gente vai ter que anexar o seu trabalho de mestrado, colocar como referência (*risos*) (informação verbal)⁴⁹.

⁴⁶ Em todas as entrevistas realizadas, a limpeza foi um quesito unânime de desacordo entre as(os) integrantes da Brava. Em alguns momentos, esse serviço pesou mais para as mulheres e o grupo aponta a limpeza como a relação mais desigual de trabalho no grupo.

⁴⁷ Núcleo de artistas que, junto às(aos) integrantes da Brava, imergiam no processo criativo de um espetáculo da Cia. Algumas(alguns) dessas artistas tornaram-se integrantes fixas da Cia posteriormente, como é o caso de Cristiane Lima.

⁴⁸ Rafaela Carneiro escreveu um breve texto sobre a montagem de *Corinthians, meu amor* (ALMEIDA, 2015b, p. 124), e Luciana Gabriel, Cristiane Lima e Débora Torres (ex-integrante da Brava Cia) escreveram meia página acerca do experimento cênico da turma do Curso Livre (ALMEIDA, 2015b, p. 105).

⁴⁹ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

Segundo as entrevistas, no quesito formação, as mulheres tiveram até hoje um exercício destacado na Companhia. Os Cursos Livres, com duração de um ano aproximadamente, tinham “o objetivo de oferecer a interessados – *com ou sem experiência em teatro* – uma prática, [...] a partir de alguns processos de criação adotados pela Companhia” (ALMEIDA, 2015a, p. 119). Luciana Gabriel confirma:

No espaço de formação, eu acabei atuando mais, e teve o curso livre de 2013, que gerou a *Comédia do Trabalho* no final do ano, a gente fez uma versão da *Comédia do Trabalho* [da Companhia] do Latão e aí virou o Núcleo Vermelho, com a direção do Ademir, e eu fazendo assistência de direção (informação verbal)⁵⁰.

Em todo final de processo, era realizada uma mostra do trabalho. Da experiência de 2013, surgiu o Núcleo Vermelho que, logo em seguida, passou a ser um grupo de teatro independente da Brava e atuante na cidade, ressaltando a importância de ações como esta. Luciana Gabriel, que não dirigiu nenhum espetáculo da Brava, pôde ter experiência na função de direção, justamente, no Curso Livre. Assim, atuar nas atividades formativas trouxe a oportunidade dessas mulheres apresentarem uma perspectiva própria, uma perspectiva de mulher.

Em 2009, foi montada a peça *Quanto Vale* no Curso Livre, com direção de Rafaela Carneiro e Márcio Rodrigues. A montagem tem uma mulher como protagonista:

[...] mostra a história de Das Dores, uma trabalhadora que organiza uma greve na fábrica em que trabalha. O papel de Das Dores, sua relação com os outros trabalhadores e trabalhadoras e a comunidade onde mora mudam quando ela é convidada para ser candidata a vereadora (ALMEIDA, 2015a, p. 119).

As questões de gênero ficam ainda mais evidentes na experiência formativa de Cristiane Lima, Luciana Gabriel e Débora Torres (ex-integrante do grupo) quando dirigiram uma peça no Curso Livre de 2010. No curso, permaneceram apenas adolescentes meninas, de tal forma que a temática abordada acabou se voltando para o universo feminino. A peça chamava-se *Era e Não Era Uma Vez*:

Eu estava lendo na época (na verdade, desde os meus 19 anos) aquele livro que chama *Mulheres que correm com os lobos* [da Clarissa Pinkola Estés]. Tem um conto lá que eu indiquei para a Lu, ela estava lendo, aí a Dé também pegou para ler, a Rafa, aí eu dei para a Kátia (*risos*), a gente disseminou o livro no grupo; tinha o conto *Os sapatinhos vermelhos*, que é uma menina que achou um sapatinho e dançava enlouquecidamente

⁵⁰ GABRIEL, Luciana. *Entrevista n°5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

com o sapato, aí não queria mais dançar e o sapato não saía do pé dela e tal, a gente fez algumas analogias porque as meninas queriam falar sobre a liberdade, que foi um tema que surgiu. Eu entrei um pouco depois do processo (informação verbal)⁵¹.

O livro de Estés procura resgatar em lendas e histórias metafóricas o arquétipo da mulher selvagem que, segundo sua interpretação da teoria junguiana, teria sido diluído na domesticação cultural da mulher. Acessar esse passado seria uma maneira de libertação e não à toa esse tema emergiu. Mesmo não tendo acesso ao processo criativo de maneira mais aprofundada, é possível perceber que questões sobre o gênero feminino estiveram presentes durante as improvisações do curso realizada apenas por mulheres. Também, que essas matrizes fizeram as jovens identificarem-se com sua categoria de gênero, estabelecendo uma perspectiva singular na representação e encenação da peça juvenil.

Figura 9: Registro da montagem *Era e não era uma vez*



Fonte: Espetáculo *Era e não era uma vez*, resultado do Curso Livre da Brava Companhia. Apresentação no Sacolão das Artes. Fotografia de registro sem autoria. Acervo do grupo.

Aliado ao Curso Livre, está o projeto Brava para as escolas. Essa atividade acontecia sempre às terças-feiras com apresentações para turmas de crianças e adolescentes das escolas do entorno, “que muitas vezes voltavam no sábado para ver de novo o espetáculo” (ALMEIDA, 2015c, p.87). Nessa atividade, todo o grupo participava. Realizar apresentações exclusivas para

⁵¹ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

escolas, além de promover um elo com a instituição escolar e as(os) docentes, foi uma estratégia do grupo para formação de público de teatro. As crianças podiam tirar dúvidas, falar com as(os) artistas, conhecer o Sacolão e voltar quando quisessem. Kátia Alves teve grande atuação nesse projeto, cabendo a ela a relação com as escolas e o cuidado com as crianças frequentadoras, uma vez que sua atuação como professora (e coordenadora de escola) facilitou esse acesso e disponibilidade com o público, segundo informações da entrevista realizada com Kátia Alves, em 2016 (disponível no Apêndice).

O projeto Brava para os Bairros é análogo ao Brava para as escolas, só que com público adulto, voltado para as(os) moradoras do bairro. Nesta atividade, o grupo todo também participa. O projeto é uma

tentativa de fomentar a integração do espaço Sacolão das Artes com o Parque Santo Antônio e adjacências, problematizando, ainda, seja na peça [apresentada], ou no debate pós-peça, as questões mais pertinentes ao bairro inserido numa conjuntura que extrapola os seus limites geográficos (ALMEIDA, 2015c, p. 90).

A atividade Bravas Conversas “é uma ação da Brava Companhia aberta ao público que tem como objetivo dialogar com artistas, teóricos e estudiosos de diversas áreas, a fim de alimentar os estudos e os processos de pesquisa do grupo” (ALMEIDA, 2015a, p. 16). De todas as publicações dos *Cadernos de erros*, foram registradas palestras com Norval Baitello (em 2008), Reinaldo Maia (em 2009), Iná Camargo Costa (em 2009 e 2010), Luís Galeão (em 2010), Integrantes da Rede de Comunidades Extremo Sul de São Paulo (em 2010), Marcus Fabris (em 2011 e 2013), Sérgio de Carvalho (em 2012 e 2015), Daniel Puglia (em 2013 e 2015), Terezinha Ferrari (em 2014) e Alexandre Mate (em 2015). A maioria dessas conversas (na forma de palestras) está transcrita nos cadernos e disponibilizadas no *blog* do grupo⁵². Os temas abordados foram: sociedade do espetáculo, o espectador e a dramaturgia, o teatro épico e a negação do discurso espetacular, na contramão da era da imagem midiática, uso da imagem na comunicação de massa, a produção cultural e a identidade de classe, guerras culturais, espaço pictórico e espaço político, segundo John Heartfield e Honoré Daumier. Com temáticas muito interessantes, as palestras foram baseadas no interesse do grupo acerca da construção e desconstrução de imagens, na representação poética. Talvez, tenha faltado uma palestra acerca da construção de imagens dos gêneros feminino e masculino na cena.

⁵² Algumas dessas conversas encontram-se em: http://blogdabrava.blogspot.com/p/bravas-conversas_30.html

O projeto Brava Convida é um “diálogo entre grupos artísticos engajados com a luta dos trabalhadores” (ALMEIDA, 2015c, p. 86). Grupos parceiros ou com pensamento semelhante ao da Brava são convidados a se apresentarem no Sacolão. Uma maneira de fomentar intercâmbio entre grupos e promover a circulação de outras perspectivas poéticas no espaço. Alguns dos grupos convidados até 2016 foram: Engenho Teatral, Trupe Olho da Rua, Cia São Jorge de Variedades, Cia do Feijão, Buraco d’Oráculo, Barracão Teatro, Cia dos Inventivos, Núcleo Pavanelli de Teatro e Circo, Cia Estável, Folias d’Arte, Cia Antropofágica, Teatro Popular, União e Olho Vivo, Tablado de Arruar, Grupo Teatral MATA!, Nativos Terra Rasgada, Coletivo Negro, Cia do Tijolo, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Fraternal Cia, Cia do Latão, entre outros.

Todos os projetos citados só foram possíveis com a ocupação no Sacolão das Artes, pois havia demanda e espaço para isso. Outras funções de organização, como a divisão do trabalho artístico, continuam sendo realizadas pelo grupo independentemente de uma sede e, portanto, serão abordadas no decorrer do capítulo 2.

Também no período de ocupação do Sacolão das Artes, a Brava Companhia intensificou sua militância nos movimentos sociais de São Paulo. Vale destacar a sua aproximação com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), especialmente com o Coletivo de Cultura do diretório estadual do MST. Jade Percassi (2014) aborda as ações dos grupos associados como a Brava Companhia, entre 2009 e 2012, que tinham como estratégia de atuação “o objetivo de promover um embate no campo simbólico” (PERCASSI, 2014) com apresentações nos assentamentos e também em eventos promovidos pelo MST.

No início de 2016, a Brava Companhia anuncia a retirada de sua sede do Sacolão das Artes após nove anos de ocupação e passa a realizar atividades em um espaço provisório no bairro Parque Santo Amaro, uma casa alugada de um parente do ator da Cia. Foi uma ação estratégica, nos termos de Carneiro:

Foi um momento importante de recuar, de dar uma acalmada, porque o Sacolão gerava muita demanda. A gente percebeu que a gente estava fazendo muito e refletindo pouco, e precisava equilibrar isso. Tinham também as contradições que eram do espaço, afinidades políticas diversas entre as pessoas que geriam o Sacolão e tal, enfim, rolou um cansaço... A gente falou: “Vamos ficar entre nós, pensar o nosso teatro de novo, devagar, com calma, com todas as implicações que ele já tem”. Porque lá era um espaço público, tinha programação constante, tem toda uma responsabilidade a mais, era o dobro de trabalho e de preocupação (informação verbal)⁵³.

⁵³ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

Em 2017, o grupo estreou um novo espetáculo, *Show do Pimpão*, resultante de pesquisa contemplada pelo 28º Edital de Fomento ao Teatro, e dedicou-se à circulação de peças de seu repertório em espaços parceiros (Engenho Teatral, Sarau do Meio Mundo, 2ª Feira Nacional da Reforma Agrária, Cursinho Popular do Capão, CIEJA Campo Limpo, TUOV) e espaços privados (Sesc, Itaú Cultural), com a venda de apresentações. Paralelamente a isso, a Brava Companhia também integra (em conjunto com uma rede de outras(os) artistas) algumas campanhas contra tentativas constantes de sucateamento das políticas culturais, que vez ou outra fragilizam conquistas já alcançadas, como é o caso do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, aprovado com muito custo no começo dos anos 2000, e que, recentemente, em 2017, teve edital suspenso por alegação de irregularidade⁵⁴.

1.4 As mulheres no teatro de grupo: militância na cidade de São Paulo

Eu acho que tem que haver um esforço de afirmação, porque, de alguma forma, colocamos no nosso discurso, na nossa atitude, nas nossas ações, um movimento para que a gente viva uma sociedade igualitária, uma sociedade que não tenha uma brutalidade de desigualdade econômica – que é como a sociedade vive hoje, uma coisa absurda. Então, fico pensando que nós mulheres, nos considerando de esquerda, num grupo que atua na “quebrada”, temos que no mínimo manter um diálogo no espaço de resistência dentro dos grupos, porque facilmente isso é atropelado. Chega a ser um esforço diário, constante, não só porque os homens se colocam de forma mais enérgica e não dão espaço, não é só isso, é porque a gente não exercitou, a gente não tem ferramenta.
Luciana Gabriel, 2016.

O teatro é uma arte que pressupõe o trabalho conjunto de artistas, o que não significa necessariamente um trabalho coletivista. A maneira de organizar e realizar as funções artísticas estão intimamente ligadas ao que se entende por “resultado final”, o espetáculo teatral, e

⁵⁴ Em 26/10/2017, a 31ª edição do Fomento ao Teatro foi suspensa pelo Tribunal de Contas do Município, publicado em Diário Oficial. Algo semelhante já havia acontecido no mesmo ano no Fomento à Dança. Com alegação de irregularidades formais, a Secretaria Municipal de Cultura suspendeu o edital. Mais uma vez, as(os) artistas se reuniram e conseguiram reverter essa situação, com o lançamento do 31º edital de Fomento ao Teatro em outubro do mesmo ano. A 33ª edição, no entanto, encontra-se suspensa até dezembro de 2018.

correspondem à visão de mundo das(os) artistas envolvidas(os). Ao longo da história do teatro, algumas formas de agrupamento foram experimentadas com maior ou menor êxito, mas todas carregam em cada escolha (seja por imposição ou necessidade), princípios estéticos, éticos e sociais.

A Brava Companhia pertence ao chamado movimento de teatro de grupo, no contexto da cidade de São Paulo. Esta vertente está associada a uma organização com senso de horizontalidade. Trotta (1995) diferencia o que é grupo de teatro de teatro de grupo. Por grupo de teatro entende-se o agrupamento “avulso” de artistas que se reúnem quase que exclusivamente em prol de uma montagem de espetáculo, e, na maioria das vezes, é encabeçado por apenas uma pessoa que tem um objetivo final definido. Por outro lado, há um “movimento” de artistas que fazem teatro a partir do convívio com o mesmo grupo de pessoas e dedicam-se a uma pesquisa de linguagem concebida coletivamente, conquistada por meio da continuidade do trabalho. “No primeiro caso, o agrupamento é um meio de chegar ao espetáculo. No segundo, ele é um meio de chegar ao teatro, ou seja, é a opção por uma forma de ‘fazer teatral’, que se mantém qualquer que seja o espetáculo” (TROTТА, 1995, p. 26).

De maneira geral, nos teatros de grupo há uma preocupação em descentralizar as decisões artísticas, “as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum”, coletiva (TROTТА, 1995, p. 27). Todas(os) as artistas são autoras(es) da obra artística e desempenham funções com importância equiparada. O modo de produção é responsabilidade de todo o grupo e, por vezes, pode haver o acúmulo de funções, com exercício de encargos não artísticos como a tesouraria e a produção, por exemplo, que são serviços cruciais na organização e manutenção de um coletivo. Outra característica dos teatros de grupos é que eles estabelecem combinados e regras internas de maneira autônoma. Praticam treinamentos e criam em conjunto a formação técnica, que “não se reduz à prática física – diz respeito também e principalmente à prática de uma teoria, de um pensamento, de uma estética e de uma ética” (TROTТА, 1995, p. 34). Encaram seu fazer teatral como um ofício e procuram profissionalizar-se, ou seja, são trabalhadoras(es) do teatro (termo utilizado pela Brava Companhia). Além da montagem de espetáculos, entendem que o processo criativo necessita de tempo, de dedicação, de pesquisa nos ensaios, e também de elaboração de atividades que ampliem as perspectivas do grupo e que o conectem com o contexto em que está inserido. Podem fazer intercâmbios com outros grupos, promover debates, organizar festivais e encontros, produzir e publicar textos, livros, criar projetos de arte-educação, entrar em contato com públicos variados.

Portanto, o pensamento de um grupo, no seu sentido mais amplo, vai da sala de ensaio à apresentação, do palco à plateia. O grupo, por tudo o que caracteriza seu fazer teatral, tem esta possibilidade de aprender que todos os componentes do processo vão para a cena em forma de linguagem, de relação entre os atores, de relação com o espaço e com o espectador (TROTТА, 1995, p. 94).

Do ponto de vista das relações de gênero, as características já elencadas sinalizam uma configuração mais igualitária no exercício artístico. Algo que precisa ser valorizado. A prática dos teatros de grupo situa-se na contramão de um pensamento capitalista de produtividade com discrepância profissional entre mulheres e homens. Contudo, para conquistar essa liberdade artística e de exercício profissional, o grupo precisa criar condições materiais de sobrevivência. Fatores históricos, políticos e econômicos permitiram ou não a existência desse modo específico de praticar e pensar o teatro, e em muitos momentos o engajamento político e a resistência foram componentes essenciais para que o teatro de grupo não desaparecesse.

Alexandre Mate (2008) analisa o fenômeno do teatro de grupo paulistano a partir dos anos 1980, cujo florescimento artístico é uma resposta desse modo de fazer teatral coletivo que se encontrava marginalizado. No final da década de 1980 e começo de 1990, o teatro comercial vigorava em São Paulo e havia poucos editais com a finalidade de fomentar uma arte crítica na cidade. Mal se falava em política cultural e o mecanismo público de incentivo financeiro era a Lei Rouanet, no âmbito federal, criada em 1991 e vigente até os dias atuais. A verba da Lei Rouanet vem de renúncia fiscal de cidadãos(ões) (pessoa física) e empresas (pessoa jurídica) que almejam abater parte de seu imposto para cultura. As(os) artistas enviam seus projetos e, quando aprovados na Lei Rouanet, procuram empresas a fim de captar a verba no montante de isenção permitido pelo Ministério da Cultura, cabendo às empresas decidir sobre destinar seu imposto ao projeto em questão, ou seja, ao delegar às empresas o projeto a ser escolhido, o Estado transfere para a iniciativa privada a responsabilidade de definir qual tipo de arte ou qual obra deve ser financiada⁵⁵. Não é difícil prever que uma empresa tem muito mais propensão a escolher um projeto ligado à sua linha institucional do que um projeto de fundamento mais crítico⁵⁶.

⁵⁵ Durante a execução do projeto contemplado a(o) artista precisa ainda exibir em todos os meios de divulgação quem foi seu financiador, o que acaba somando *marketing* para a empresa.

⁵⁶ Para Iná Camargo Costa (2008), esse cenário é consequência de uma política neoliberal desenvolvida no Brasil desde o governo Collor, cuja noção de “estado mínimo” portava a ideia de eficiência administrativa. De fato, o que ocorria era o contrário. Isso se aplica também a outros setores da sociedade, como um conjunto de iniciativas de um mesmo pensamento político. Para a autora: “[...] o Estado *abandona* seus compromissos com previdência, saúde, educação, cultura – que correspondem a direitos consagrados na Constituição de 1988 e atendem às necessidades e demandas dos trabalhadores e população mais pobre -, deixando o caminho livre para a sua

As dificuldades de captação de patrocínio eram crescentes e a situação passou a ser considerada uma barbárie pela categoria teatral. No final dos anos 1990, parte desses artistas mais críticos, a maioria deles pertencentes a grupos e alguns outros, artistas independentes, reúnem-se para pensar coletivamente alternativas ao cenário artístico desfavorável na cidade e no país. Esse movimento foi denominado Arte Contra a Barbárie, conforme explica Aimar Labaki:

O Arte contra a barbárie começou com uma reunião de particulares em reação a um convite de uns cariocas para discutir as eleições presidenciais. Veio um representante dos artistas brasileiros, convidou algumas pessoas para fazer uma pauta em comum de reivindicações para os diversos candidatos, e quando terminou a reunião, alguns de nós, eu o [Hugo] Possolo, o [Eduardo] Tolentino, nos olhamos e trocamos “muchochos”: “Não temos mais idade para ficar fazendo listinha de reivindicação para político. Vamos conversar?”. Marcamos uma conversa particular que acabou acontecendo no andar de cima do [Teatro de] Arena. Eram umas 12, 13 pessoas, que a cada quinta-feira se encontravam para discutir as condições do teatro hoje” (Aimar Labaki. Vídeo da série Ensaio Aberto, Parte I, Fomento ao Teatro. Transcrição nossa)⁵⁷

No decorrer dos encontros, percebeu-se que o primeiro desafio era “estabelecer uma disputa do pensamento sobre arte e cultura, assim como delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultural contra-hegemônica” (COSTA, 2008, p. 20). O grupo seletivo de artistas se dedicou a essa “missão”, da qual surgiu o primeiro manifesto, lido publicamente a um público de 300 pessoas, no Teatro Aliança Francesa, em 7 de maio de 1999. Patrícia Barros, integrante na época da Companhia Folias D’Arte e também funcionária da Fundação Nacional das Artes (Funarte), recorda aquele dia:

Parecia a Revolução cubana, sabe? Sete machos que fizeram tudo, deram conta do recado, tomaram o poder. Acho que tinha um pouco essa qualidade. E eu lembro de ouvir uma conversa – porque eu trabalhava na Funarte e tal – que eles discutiam entre eles no primeiro manifesto, e demorou tanto para sair, porque eles brigavam ferozmente por cada palavra. (Patrícia Barros. Vídeo da série Ensaio Aberto, Parte I, Fomento ao Teatro. Transcrição nossa).

exploração pelo capital e *redireciona* as verbas orçamentárias desses setores (por meio de procedimentos ‘legais’ como o da ‘desvinculação das receitas’ aos que servem mais diretamente aos interesses do capital, representados em ministérios como os da Fazenda, Planejamento, Agricultura etc. A própria política ‘intocável’ de superávit fiscal nada mais é que a declaração de que os interesses do capital financeiro estão acima de todos os demais” (COSTA, 2008, p. 19).

⁵⁷ Este episódio pode ser assistido em <http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/coop-tv/>. A fala de Amir Labaki encontra-se no minuto 5 e 48 segundos.

O Movimento Arte Contra a Barbárie, registrado com certa expressividade em pesquisas acadêmicas⁵⁸, ganha novos contornos quando analisado sob a perspectiva de gênero. Das reuniões iniciais até a leitura do primeiro manifesto, os encontros eram realizados a portas fechadas por apenas homens⁵⁹. Patrícia Barros, em entrevista concedida a esta pesquisa (em 2017), relata que Reinaldo Maia e Marco Antônio Rodrigues estiveram, nesse primeiro momento, representando o grupo do qual ela fazia parte, pois tinham mais tempo no grupo e eram mais experientes. Os dois levavam e traziam ao grupo parte da discussão realizada nas reuniões, para que a informação circulasse. Barros complementa a forma de participação, pontuando que, apesar de não terem acesso prévio ao texto do manifesto, “as demandas e discussões dos grupos alimentaram o Arte [Contra a Barbárie] e produziu-se o primeiro manifesto, depois o Arte alimentou as discussões nos grupos e pautou a ação política” (informação verbal)⁶⁰.

Questionada acerca da participação das mulheres no Movimento Arte Contra a Barbárie, Patrícia Barros relata seu sentimento ao ver o Teatro Aliança lotado:

Fizemos, o teatro fez a revolução, mas naquele palco do Aliança não havia nenhuma mulher, no primeiro manifesto não éramos, não fomos as cabeças ou não estávamos como. Me lembro deste sentimento no dia, o Aliança mais do que lotado, e não estávamos lá em cima. Estávamos no apoio (informação verbal)⁶¹.

A atriz recorda que, na construção do segundo manifesto, a participação das mulheres aumentou bastante: atuavam nos grupos de trabalho, estavam representadas em todas as reuniões, divulgavam e organizavam os encontros e ajudavam na escrita dos textos. Contudo, segundo a pesquisadora Simone Romeo (2016), não era assim que muitos homens viam a participação feminina:

Outro fato que nos chamou atenção para a relação desigual entre os gêneros foi uma parte dos informantes (masculinos) referirem-se à atriz Luah Guimarães – que, segundo indícios dos arquivos e dos próprios informantes, teve participação muito ativa no movimento – enquanto uma espécie de “secretária” do Arte contra a barbárie. Fazendo a transposição do termo segundo o léxico empresarial, equivaleria a dizer que ela era a atriz responsável por organizar os documentos importantes produzidos pelos homens diretores, relegando-a a um papel secundário, portanto. (ROMEO, 2016, p. 144)

⁵⁸ Ler ROMEO, 2016; ANDRADA, 2013; DESGRANGES, 2012; COSTA, 2008; MELO, 2018.

⁵⁹ A relação de nomes pode ser encontrada em: CARVALHO; COSTA. 2008, p. 20.

⁶⁰ BARROS, Patrícia. *Entrevista nº 7: Patrícia Barros*. 2017. Informação Verbal.

⁶¹ Idem.

A falta de espaço para atuação efetiva das mulheres e de reconhecimento de seus companheiros, provavelmente, foram dispositivos para a criação de um “núcleo paralelo”, composto apenas por mulheres. Ao final da entrevista, Patrícia Barros cita um fato curioso. Durante quase esses dois anos de debates fervorosos entre as(os) artistas dos grupos de teatro paulistano, as mulheres passaram a se reunir semanalmente para conversar com mais liberdade sobre o Arte Contra a Barbárie e outros assuntos que surgissem. O grupo se autodenominou MMM. Georgette Fadel (entrevista realizada em 2018) complementa a informação afirmando que essas iniciais significavam “Movimenta das Mina Militanta”, nome assumidamente criado no feminino⁶².

Eram reuniões onde a gente tentava justamente se divertir, achar outros assuntos, falar de outras coisas, falar de nós mesmas, das nossas coisas, se conhecer, inventar brincadeiras, a gente inventava codinomes. O MMM foi uma grande brincadeira, mas não menos importante do que se fosse um movimento sério de discussão política, de desenvolvimento de pensamento político porque nos deu amizade, proximidade, intimidade, coisa que temos até hoje entre nós. Fez com que criássemos sinais, siglas, códigos entre nós, trouxe um sentimento de união entre as mulheres. A gente se conheceu ali, aprendeu a se olhar, a reagir e a criar nossas próprias ações, a nossa identidade, nossa identidade de um grupo de mulheres que pertenciam a vários grupos, mas que se identificavam entre si por serem mulheres e que acreditavam nesse outro mundo, nesse socialismo – se é que a gente pode chamar assim ainda (informação verbal)⁶³.

Patrícia Barros recorda alguns que participaram do grupo na época:

Mariana Senne, Georgette Fadel, Pat Gui [Patrícia Gifford], Vera Lamy, Cibele [Forjaz], Iná Camargo Costa (foi em alguns encontros), Luah Guimarães, Cláudia [Schapira] e Luaa Gabanini (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos), Lúcia Romano, Maysa Lepique, uma galerinha da Companhia Estável e eu (informação verbal)⁶⁴.

Somada a esta lista de mulheres, a dramaturga e atriz Jhaíra Rodrigues acrescenta os nomes de Bárbara Araújo (Babi), Daniela Biancardi (Dano Biu), Renata Zhaneta, Fernanda Repisarda, Daniele Ricieri, além do seu próprio (RODRIGUES, 2012, p. 30) como participantes do MMM.

⁶² Na recordação de Jhaíra Rodrigues, há uma oscilação na nomenclatura do grupo formado pelas mulheres, ora é citado como movimento das “manas militantes” (RODRIGUES, 2012, p. 29), ora como “Movimento das Mulheres Militantes” (RODRIGUES, 2012, p. 34).

⁶³ FADEL, Georgette. *Entrevista n° 8: Georgette Fadel*. Informação Verbal.

⁶⁴ BARROS, Patrícia. *Entrevista n° 7: Patrícia Barros*. 2017. Informação Verbal.

Esse episódio é muito importante para entender algumas construções das relações de gênero nos grupos de hoje. Muitas dessas mulheres ganharam “voz ativa” em seus grupos e Patrícia Barros e Georgette Fadel consideram que esse movimento contribuiu, de certa maneira, para que as mulheres se colocassem mais e estivessem mais cientes do funcionamento de políticas culturais. Pode-se presumir que o Movimento Arte Contra a Barbárie foi importante para as mulheres, pois, além de compreender o aspecto político da arte e a importância de lutar por seus direitos, foi um aglutinador de mulheres que puderam se reconhecer como categoria de gênero (mesmo que isso tenha ocorrido em resposta a certa opressão dos homens), o que corroborou para uma maior participação das mulheres nos seus coletivos.

O amadurecimento dos debates, no segundo e terceiro manifestos do Movimento Arte Contra a Barbárie, fez com que a proposta caminhasse para a criação de uma Lei que, deixando de lado as particularidades apenas da categoria teatral, fosse voltada para a cidade, com bens culturais devolvidos à população na forma de ações geridas por grupos que já atuavam em várias regiões de São Paulo. Márcia Barros, outra figura feminina importante nesse processo, recém-chegada da Itália, “abasteceu o grupo de trabalho com cópias de uma série de leis de financiamento ao teatro vigente naquele país” (COSTA, 2008, p. 31).

A proposta foi levada à Câmara Municipal de São Paulo. Entre idas e vindas e muito debate público, a Lei nº 13.279/02 do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo – encabeçada na Câmara pelo vereador Vicente Cândido (do Partido dos Trabalhadores) – é aprovada no dia 5 de abril de 2002 e existe até hoje (2018), conseguindo – a duras penas – atravessar governos opositores. A Lei de Fomento criou condições para que houvesse liberdade e continuidade de pesquisa cênica para coletivos que, sem uma política pública que os contemplasse, dificilmente sobreviveriam em um mercado regido pela indústria cultural (COSTA, 2008, p. 34). Graças a essa Lei, modificou-se parte do fazer teatral em São Paulo, tornando a arte mais próxima de um viés social.

A Brava Companhia, que no início dos anos 2000 estava apenas iniciando sua trajetória artística, foi uma das Companhias contempladas algumas vezes pela Lei de Fomento, o que criou condições para a realização de um projeto artístico em continuidade no bairro periférico do Parque Santo Antônio e adjacências.

Rafaela Carneiro demonstra muita consciência e discernimento sobre a responsabilidade e possibilidade de autonomia que representa usufruir dos mecanismos legais de uma Lei de Fomento, mas questiona como essa autonomia está sendo utilizada ao pensar, por exemplo, as relações de gênero.

[...] os coletivos que fazem teatro de grupo estão conseguindo, relativamente, fazer uma experiência de autonomia até por causa do respaldo econômico do Fomento e tal, então: “Como um grupo que se propõe a fazer crítica ao capitalismo, que tem uma relativa autonomia nesse momento, está experimentando essas relações? (informação verbal)⁶⁵.”

Um aparte faz-se necessário. Sem a Lei de Fomento, o tipo de questionamento proposto por esta pesquisa e abraçado pelas artistas entrevistadas dificilmente seria feito. A simples possibilidade de se levar a cabo uma análise crítica da atual conjuntura de atuação dos teatros de grupo indica a liberdade presente no contexto gerado pela própria Lei de Fomento. A autocrítica é um movimento característico dos momentos em que se vivencia a autonomia e o desejo de transformação constante, motores típicos deste modo de fazer teatral. No contexto de teatro comercial, menos igualitário nas relações de gênero, de outro modo, esse tipo de questionamento talvez encontrasse menos eco, por se tratar de um fazer teatral pautado antes no lucro financeiro do que nas relações humanas.

Isso posto, é importante verificar como a “autonomia” dada aos teatros de grupo contemplados pelo Fomento ao Teatro está reverberando nas relações de gênero. Dos onze integrantes da Brava Companhia, quatro são mulheres. Elas desempenham funções diversas no grupo com predominância na atuação, no figurino e na produção. Das seis peças e dois experimentos cênicos que o grupo realizou até hoje, apenas em um espetáculo houve direção/encenação de uma mulher⁶⁶ e em nenhuma dramaturgia há a assinatura delas. No entanto, a criação no grupo tem caráter colaborativo e as improvisações nos ensaios norteiam a construção textual. No *Caderno de erros*, publicação da Brava Companhia desde 2010, são descritos procedimentos técnicos, treinamentos, pesquisa de linguagem, manifestos, textos e registros históricos e apenas contam com a participação escrita das mulheres em dois excertos⁶⁷, sendo que as quatro edições foram organizadas integralmente pelos homens do grupo. Na construção do cenário, indumentária, iluminação e música cênica, há um rodízio maior de funções, apesar dos homens assumirem com mais frequência a parte cenotécnica.

É interessante observar que esse panorama repete-se em vários grupos da cidade que compõem o denominado teatro de grupo. Para citar outros exemplos, Mate (2012) em seu artigo

⁶⁵ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel*. 2015. Informação Verbal.

⁶⁶ Rafaela Carneiro dirigiu a peça *Corinthians, meu amor- segundo Brava Companhia* – Uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo, em 2012.

⁶⁷ Rafaela Carneiro escreveu um breve texto sobre a montagem de *Corinthians, meu amor* (ALMEIDA, 2015b, p. 124) e Luciana Gabriel, Cristiane Lima e Débora Torres (ex-integrante da Brava Cia) escrevem meia página acerca do experimento cênico da turma do Curso Livre (ALMEIDA, 2015b, p. 105).

O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais, enumera 95 grupos de teatro com percurso consolidado em São Paulo, que temáticas estético-sociais na cidade. Desses grupos⁶⁸, considerando apenas os membros efetivos, apenas 22 contam com a presença da mulher na direção/encenação e/ou na dramaturgia, sendo que na maioria desses casos há um rodízio de funções com os homens, ou seja, as funções de dramaturgia e direção dos espetáculos competem extensamente aos homens até os dias atuais⁶⁹, e que as mulheres têm se exercitado pouco em algumas funções desempenhadas historicamente por eles. Isso não seria um problema se não houvesse um privilégio destes postos na expressão de seus pontos de vista, sobre outros. Parece que, mesmo com uma significativa reformulação na prática e na concepção produzida pelo teatro de grupo e de grande militância da época do Movimento Arte Contra a Barbárie, há resquícios de um jeito de fazer teatro dissonante, no que diz respeito ao exercício das categorias de gênero diante das funções artísticas, como também falta a inclusão de perspectivas poéticas relacionadas principalmente às questões das mulheres (conforme será analisado nas seções 2.2 e 2.3).

Romano complementa essa compreensão, ampliando-a à historiografia do teatro mundial, cujos registros e teorias são fundamentalmente escritos sob a ótica do gênero masculino:

Teatro designa, portanto, uma linguagem artística tradicionalmente masculina, criada por diretores homens, escrito por dramaturgos homens, com fundos aprovados e administrados por políticos homens e homens de negócios e criticado e historiado por jornalistas e pesquisadores homens. [...] O que explica a “carência de registros mais detalhados sobre as atrizes, diretoras, pedagogas e dramaturgas, dentro e fora do fazer teatral oficial (ROMANO, 2009, p.166).

A escolha do tema de cada montagem, quem vai dirigir, qual é a relação da direção com o todo da obra, quem mais fala e quem ouve mais nos ensaios, quem representa o grupo em uma reunião, como ocorre a divisão do trabalho, se permanecem as mesmas funções e qual o valor dado aos tipos de experiência são aspectos que revelam as relações de gênero.

É necessário, muitas vezes, fazer um esforço coletivo de reflexão, a fim de responder esses questionamentos, reconhecendo como o grupo de fato funciona (o que já é um passo enorme!), e de apontar mudanças práticas que permitam que mulheres e homens atuem de

⁶⁸ A relação dos grupos encontra-se em MATE, 2012, p. 183. Dos 95 grupos pesquisados nos seus *sites* oficiais, em 7 casos não foi possível encontrar informações a respeito da divisão artística das montagens por gênero.

⁶⁹ Esse dado também se repete nos espetáculos produzidos fora do teatro de grupo. Sobre esse assunto, ler BESKOW, 2017.

maneira mais igualitária. Na Brava Companhia, muitas vezes, esse exercício não se efetiva, segundo opiniões manifestadas pelos integrantes (mulheres e homens) nas entrevistas, devido às oscilações materiais constantes do grupo. Luciana Gabriel, por exemplo, alega que um maior aprofundamento desse tema, muitas vezes, é deixado em segundo plano, por demandas tidas como mais urgentes:

[...] a gente acaba ficando refém do tempo. É pouco tempo de conversa, pouco tempo para construção de espaços, não dá tempo de experienciar outras formas de se relacionar. A gente se esforça, mas no calor do trabalho, na emergência diária, a gente é atropelada, e nós mulheres, acabamos sendo mais atropeladas ainda. Você pode até enfrentar no debate, mas o esforço para isso é muito grande, gera uma exaustão (informação verbal)⁷⁰.

Outras mulheres do teatro de grupo têm percebido o mesmo conflito e, para além dos seus coletivos, percebem que a condição da mulher na sociedade traz novos desafios e uma exigência de maior conscientização. Essa percepção origina-se, em grande parte, das indagações dos movimentos feministas e debates de gênero que, vez ou outra, ganham voz na sociedade e afetam todos os setores sociais.

O movimento feminista, assim como vários movimentos sociais, esteve bastante presente nos anos de 2015 e 2016 na cidade de São Paulo, assim como em várias cidades e estados do Brasil. Resultado direto do fortalecimento do movimento desde 2011 no país, além da herança histórica das décadas anteriores, foi também impulsionado pelas manifestações de 2013 (BESKOW, 2017, p. 23).

Romano identifica, no final dos anos 2000, maior participação das mulheres à frente de seus coletivos⁷¹, em um indício de atuação mais feminista das mulheres. Esse fenômeno continua a se repetir nos últimos cinco anos, mesmo em coletivos que têm homens como “coordenadores” ou que não investigam uma poética feminista.

⁷⁰ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº 5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

⁷¹ Romano cita alguns desses nomes: “Georgette Fadel, à frente da Cia. São Jorge; Cibele Forjaz, da Cia. Livre; Maria Thais Lima Santos, do Teatro Balagan; Cláudia Schapira, do Núcleo Bartholomeu de Depoimentos; Kika Antunes e Simone Grande, do As Meninas do Conto; Daniela Ricieri e Maysa Lepique, do Atuadoras; Geórgia Lengos, da Balagandança; Mariana Muniz, da Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança; Alexandra Golik e Carla Candioto, do La Plat du Jour; Lúcia Romano e Debora Serretiello, na Barca de Dionisos; Johanna Albuquerque e Jacqueline Obrigon, da Bendita Trupe; Cristiane Paoli-Quito, na Cia. Nova Dança 4; Daniela Schittini, Eliana Bolanho, Juliana Gontijo e Vera Abbud, da Cia. As Graças; Raquel Ornellas e Eglá Monteiro, na Companhia de Solistas; Ziza Brizola, à frente do Linhas Aéreas; Vera Sala, no Núcleo Artístico Vera Sala; Márcia Salomão e Bia, do Núcleo Dramáticas Em Cena; Renata Jesion, no núcleo que leva seu nome e Mariza Basso, do Mariza Basso Teatro de Formas Animadas são exemplos dessa presença feminina no comando de grupos cooperativados. O Núcleo Teatral Saia Justa Sob Medida, encabeçado por Adriana Azenha e Alessandra Vertamatti; o Silenciosas, por Xica Lisboa, Gisele Calazans e Natalina Catarina e a Cia. Delas de Teatro, por Ana Roxo e Taís Medeiros, com menos tempo de formação, também figuram entre os núcleos integrantes da Cooperativa [Paulista de Teatro] coordenados por mulheres em fins da primeira década” (ROMANO, 2009, p. 423).

As integrantes mulheres de teatros de grupo vêm promovendo esporadicamente encontros, debates, rodas de conversa. Alguns desses encontros ocorrem nos próprios grupos de teatro, como uma inserção feminina da “pauta do dia” do coletivo; já outros encontros configuram uma proposta à parte do dia a dia do grupo, como é o caso do *1º Encontro - Feministas de Todo o Mundo Uni-vos*⁷², realizado em 2016. Ruth Melchior, integrante da Companhia Antropofágica e uma das organizadoras do evento, percebe que a iniciativa foi fruto de questionamentos que ela e suas companheiras estavam fazendo em seus grupos (e também em suas vidas), levando a criar um encontro para aprofundar o assunto. Melchior acredita que, mesmo tendo sido um encontro pequeno (incluindo um público de cerca de 30 pessoas), a ação foi importante, com muitas conquistas:

Manter sempre vivo o diálogo com suas companheiras e companheiros, não podemos deixar de lado isso, pois acredito que sem essa parceria não conseguiremos avançar, precisamos entender que o nosso inimigo não está na figura masculina, mas sim na máquina social que nos deram para viver e destruir essa máquina só será possível se existir de verdade um desejo mútuo. Se hoje temos voz é porque muitas mulheres, antes de nós, tiveram a coragem de gritar e são muitas, portanto, não vou me calar, mesmo que o mundo tente fazer isso o tempo inteiro (informação verbal)⁷³.

A Companhia Antropofágica, grupo composto por homens e mulheres, incluiu em 2017 uma pauta feminista nas atividades do grupo, em um núcleo de estudos que propunha investigar a mulher a partir da interseccionalidade entre gênero, raça e classe social, conforme informações do cartaz abaixo (Figura 10). Antes disso, em 2015, as mulheres do grupo fizeram um experimento cênico a partir do texto de Mei Hua Soares, ironicamente intitulado *M. Isto não é uma peça feminista*, que aborda os caminhos que levaram M., uma jovem órfã, ao mundo da prostituição e do tráfico de drogas.

A interseccionalidade gênero, raça e classe também foi tema abordado nas atividades do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, grupo teatral que ocupa o Clube da Comunidade Vento Leste (bairro Cidade Patriarca) há cerca de 18 anos. Em 2017, o grupo misto (de mulheres e homens) convidou a socióloga feminista Alessandra Almeida e Tatiana Nascimento, poeta feminista, para dar uma formação em sua sede, aberta ao público (Figura 11).

⁷² A programação deste evento encontra-se no Anexo.

⁷³ MELCHIOR, Ruth. *Entrevista n° 9: Ruth Melchior*. Informação Verbal.

Figura 10: Cartaz de divulgação da Companhia Antropofágica



Fonte: Rede Social da Companhia Antropofágica. 2017.

Figura 11: Cartaz de divulgação do Dolores Boca Aberta



Fonte: Rede Social do Dolores Boca Aberta, 2017.

Já a Kiwi Companhia de Teatro, com o projeto *Carne – patriarcado e capitalismo*, em 2010, criou uma série de atividades como oficinas com mulheres, debates com lideranças femininas de movimentos sociais, exibição de filmes, criação de um documentário⁷⁴ e montagem do espetáculo teatral *Carne*, protagonizado por Fernanda Azevedo e Mônica Rodrigues (atriz da Kiwi, na época), conforme cartaz abaixo:

Figura 12: Cartaz de divulgação da Kiwi Cia de Teatro



“Em geral, os maridos e os filhos acham que “comida feita em casa é melhor”, desde que não seja eles que façam.”

O atual projeto da Kiwi Companhia de Teatro | Cooperativa Paulista de Teatro discute as relações entre patriarcado e capitalismo. A exploração de classe e a opressão de gênero trabalham juntas para criar e perpetuar desigualdades, produzindo uma situação de extrema violência (física, simbólica, psicológica) contra as mulheres. Em março de 2011, o Sacolão das Artes acolhe três atividades deste projeto: o trabalho cênico *Carne*, a oficina teatral *As mulheres e os silêncios da história* e a primeira parte do Ciclo de filmes *Gênero em movimento*.

APRESENTAÇÕES DO TRABALHO CÊNICO CARNE E DEBATES COM MOVIMENTOS SOCIAIS E LIDERANÇAS COMUNITÁRIAS

11 e 12 de março (sexta e sábado), 20h.
Duração: 1h20 + debate
Recomendável para maiores de 14 anos.

OFICINA TEATRAL AS MULHERES E OS SILÊNCIOS DA HISTÓRIA

A *oficina teatral*, ministrada pelas atrizes e arte-educadoras Fernanda Azevedo e Mônica Rodrigues, e pela atriz e videomã Maysa Lepique, pretende - através de estímulos teatrais, literários e audiovisuais -, propor ferramentas para que as mulheres assumam o protagonismo de suas vidas e escrevam suas próprias histórias.

Podem se inscrever na oficina mulheres jovens e adultas, artistas ou não, que tenham interesse em construir e compartilhar suas histórias a partir de estímulos artísticos (falar com Rita, Sacolão das Artes).
12 e 19 de março (sábados), das 15h. às 18h.

CICLO DE FILMES GÊNERO EM MOVIMENTO

Fala mulher!, de Graciela Rodriguez e Kika Nicoletta (Brasil, 2005). 80 min. Documentário em que quinze mulheres afro-descendentes falam sobre suas vidas, em comum a paixão pelo samba. No cotidiano, são manicures, domésticas, secretárias, cabeleireiras ou professoras batalhando pela sobrevivência. Debate com a participação da diretora.
Dia: 19 de março (sábado), 19h.

El día que me quieras, de Florence Jauguey (Nicarágua, 1999) 61 min. O cotidiano de mulheres policiais e assistentes sociais dentro de uma delegacia de mulheres e da infância em Manágua.
Dia: 20 de março (domingo), 19h.

TODAS AS ATIVIDADES SÃO GRATUITAS

LOCAL DAS ATIVIDADES

Sacolão das Artes Av. Cândido José Xavier, 577 - Parque Santo Antônio, zona sul de São Paulo
Tel.: (11) 58192564 e 55116561 <http://sacolaodasartes.blogspot.com> sacolaodasartes@gmail.com

Apoio do Programa de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo 2010|2011
www.kiwideteatro.com.br | kiwideteatro@gmail.com



Fonte: Fernanda Azevedo, material concedido para esta pesquisa, 2018.

⁷⁴ O documentário pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQq989zDv1U> e tem autoria de Maysa Lepique.

Uma das oficinas ocorreu no Sacolão das Artes, ainda quando a Brava Companhia compartilhava a gestão do espaço. Luciana Gabriel, Cristiane Lima e Débora Torres (ex-integrante da Brava Companhia) participaram dessa atividade, assim como participou dos debates uma das “Donas Marias”, a Dona Maria Reis, algo muito significativo, nas palavras de Lima:

A proposta era chamar as lideranças do bairro porque no bairro a mulherada domina. Teve um dia que foi uma das “Donas Marias” que eram da luta do bairro, juntou uma mulherada assim, a proposta delas com esse projeto era de “colar” também em espaços organizados. Era uma oficina de teatro, mas para ir além disso. Foi muito bom, o curso das meninas alimentou muito nesse sentido (informação verbal)⁷⁵.

Propiciar espaço de convivência e debate entre mulheres mostrou-se muito útil para contribuir na conscientização das mulheres acerca da sua categoria de gênero. Os grupos, nesse sentido, têm participação fundamental na construção dessa autonomia.

Muitas outras atividades, eventos e peças poderiam ter sido citados nesta seção. No entanto, os grupos aqui mencionados representam um perfil mais aproximado do fazer teatral da Brava Companhia. Inclusive, todos são parceiros artísticos e amigos próximos, constantemente realizando ações conjuntas. Na Brava Companhia, a única atividade com caráter feminista (embora não assumidamente nomeada assim) foi realizada pelas mulheres do grupo em 2016, quando ministraram a oficina *A Mulher na Sociedade*, voltada exclusivamente para um público feminino. A atitude causou certo incômodo por parte dos integrantes homens, como será abordado ao final da seção 2.2.

⁷⁵ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

2. O ESPETÁCULO A BRAVA E OUTRAS REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DAS MULHERES NA BRAVA COMPANHIA

2.1 Teatro épico dialético: uma poética de resistência e de igualdade de gênero

A linguagem cênica desenvolvida pela Brava Companhia, em todos os seus espetáculos, é fundamentada no teatro épico dialético, linguagem que dialoga com a visão de mundo das(os) integrantes do grupo. Mesmo com uma proposta inovadora na história do teatro como forma e conteúdo, o teatro épico dialético não considerou profundamente a perspectiva de gênero em sua concepção, uma vez que a luta de classes é o debate central dessa teoria. Contudo, pensadoras feministas como Elin Diamond e Della Pollock possibilitam uma compreensão mais expandida da teoria e da obra brechtiana, colocando enfoque nas relações de gênero.

O teatro épico dialético ou método brechtiano tem como principal expoente o teatrólogo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht resgata e inova o uso do traço épico⁷⁶ em seu teatro, somando a ele a dialética marxista⁷⁷. O traço épico no método brechtiano perpassa seu fazer teatral: desde a escolha do tema, a escrita do texto, a pesquisa e a improvisação nos ensaios, a maneira de representar, até a composição de músicas, dos cenários, da inserção de vídeos, com uma montagem própria e precisa, assemelhando-se ao processo de montagem de um filme (BENJAMIN, 1994, p. 133). O texto só pode ser totalmente compreendido no momento da encenação, com o trabalho colaborativo das(os) outras(os) artistas comprometidas(os) em traduzir a proposta épica para o “palco”, ou seja, mais do que uma aplicação de técnica, ou um “seguir a cartilha”, o teatro épico apresentado por Brecht está profundamente relacionado a uma maneira de ver mundo, que entende nas relações humanas contradições que espelham a divisão injusta das classes sociais. Para Brecht, “se a realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação” (BRECHT, 1967, p. 119).

Nessa linguagem teatral, a(o) atriz(ator) é narradora (o) e conduz a história. Ela(ele) conhece todo o enredo e coloca a(o) espectadora (o) em uma função de observadora (o) ativa(o). O público está ciente de que vê uma peça teatral e que é parte integrante dessa

⁷⁶ A respeito das diferenças dos traços épico, lírico e dramático no teatro, ler ROSENFELD, 2006.

⁷⁷ Para uma leitura mais aprofundada acerca do conceito “dialético”, ler KONDER, 1982.

experiência estética. A personagem é o objeto de pesquisa da peça; ela é mostrada em suas relações sociais, que podem mudar a qualquer momento na encenação. Por isso, a identificação com a personagem não faz mais sentido, pois é “impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis” (BRECHT, 1967, p. 135). As personagens são representadas e não interpretadas pelas(os) atrizes(atores) que nunca deixam de ser atrizes(atores) no instante da peça, não “encarnam” a personagem. Cada cena por si só é importante, sem a necessidade de uma sequência de cenas para que o todo seja revelado. Nela, suscita-se a discussão, a dúvida, o questionamento, pois as personagens são oriundas de um processo histórico e não de um universo cujas verdades são naturais e imutáveis.

Os traços épicos na cena brechtiana têm a intenção de provocar um efeito de distanciamento⁷⁸ no público, que significa fundamentalmente historicizar a cena, ou como resume Brecht, “representar os fatos e os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros” (BRECHT, 1967, p. 138), portanto, passíveis de transformação. Esse efeito pode assumir inúmeros formatos e características, de acordo com o tema central da peça, mas seu objetivo principal é mostrar cenicamente que não há uma humanidade universal, assim como os comportamentos não o são, nem as instituições.

Historicizar a cena, diz Diamond (1997), é um dos pontos mais relevantes de contribuição do teatro épico dialético para a desnaturalização do gênero na representação. Assim como a luta de classes é propositalmente velada ou tida como não passível de transformação – como querem “os donos do poder” –, também o gênero aparece como categoria fixa nas relações sociais, em uma intenção objetiva de oprimir e marginalizar aquelas(aqueles) que não se incluem (e não querem se incluir) na norma dominante. Mesmo aqueles que se incluem na regra – uma mulher nunca será “a regra” em uma sociedade machista – dificilmente podem desempenhar plenamente suas potencialidades na vida, dada a violência simbólica e a alienação da subjetividade a que estão submetidos. Pode-se considerar que, ainda que apresentadas separadamente por muitas teorias e análises, as categorias de classe, gênero (e raça/etnia, idade e demais demarcadores) refletem estruturas desiguais e opressoras de poder. Cada qual tem sua especificidade, mas todas as categorias de demarcação e exclusão caminham em interseccionalidade, como aponta Kimberlè Crenshaw:

⁷⁸ Nesta pesquisa, optou-se por utilizar o termo “distanciamento” conforme tradução brasileira do livro de BENJAMIN (1994).

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

No que concerne ao gênero, de maneira geral, trata-se de uma categoria atuante em um conjunto de gestos, comportamentos, aparências, que englobam uma identidade construída social e culturalmente. No campo das artes, quando um espetáculo é encenado, as relações de gênero transitam em cena, expressas no ponto de vista sobre o tema (violência doméstica, greve operária), na construção da indumentária (saia, cabelos compridos, barba, gravata), na ação da personagem (procurar um amor, lutar na guerra, pedir esmolas, comandar uma empresa), nas interações que estabelecem e opiniões que expressam (ou que são emitidas sobre seus comportamentos), na movimentação do corpo (delicadeza, força), no trato das emoções (raiva, ciúme, vergonha) e nas funções sociais e profissões exercidas por ela(ele) (mãe, herói, empregada doméstica, presidente, padre)⁷⁹. A escolha desses elementos pode indicar uma proposta das(os) artistas envolvidas na criação, ou não, apenas significar o reflexo do gênero normatizado socialmente, indicando uma despreocupação (ou falta de consciência de gênero) das(os) autoras(es) ao montar o espetáculo.

Mesmo que Brecht não tenha focado o gênero em sua teoria e obra, o efeito de distanciamento pode ser usado por artistas que se interessam em não reproduzir signos que limitam as possibilidades de ação e imagens dos gêneros no teatro, fundamental no caso da desconstrução de valores arraigados sobre o gênero feminino. É necessário fazer tal crítica a fim de criar outras representações.

Quando os espectadores “veem” o gênero eles estão a ver (e a reproduzir) os sinais culturais de gênero e, por conseguinte, a ideologia de gênero de uma cultura. O gênero, na verdade, fornece uma ilustração perfeita da ideologia em ação, visto que o comportamento “feminino” ou “masculino” normalmente parece a “natural, logo fixa e inalterável” extensão do sexo biológico, [...] Isto é, ao alienar (e não apenas rejeitar) a iconicidade, e ao enfatizar a expectativa de aparência, a ideologia de gênero é exposta e devolvida ao espectador (DIAMOND, 2011, p. 37).⁸⁰

⁷⁹ Essas observações referem-se à construção da personagem. No entanto, outros elementos cênicos como cenários, iluminação, trilha sonora também trazem marcas de gênero.

⁸⁰ A tradução do texto de Elin Diamond utilizada nessa dissertação é da Universidade do Minho (Braga, Portugal).

Contra a universalização das personagens, pesa o fato de que as pessoas são todas resultantes de um processo histórico, diria Brecht, e cultural, complementar a Diamond. Brecht e Diamond almejam que a arte seja capaz de produzir obras nas quais as(os) espectadoras possam tornar-se uma espécie de historiadoras(es) críticas da vida, desnaturalizando a ideologia impregnada nas relações sociais, na construção dos gêneros, na alienação das classes. Essa atitude deve tanto referir-se “ao distanciamento das espectadoras, à sua posição ‘crítica’ como ao facto de estas escreverem a sua própria história ao assimilar as mensagens vindas do palco” (DIAMOND, 2011, p. 41).

Todavia, nos escritos de Brecht, é possível perceber que ele separa a(o) mulher(homem) histórica das funções estéticas da(o) atriz(ator). A historicização na teoria brechtiana não considera que o corpo gendrado da atriz, que representa a personagem, também é historicizado e passível de distanciamento crítico por parte das espectadoras. A atriz-sujeito não desaparece quando representa a personagem ou quando representa a si própria como personagem-atriz, pois “cada uma permanece processual, histórica e incompleta” (DIAMOND, 2011, p. 43). A(o) espectadora(o) pode perceber essas três temporalidades em uma só personagem, dado o estímulo que esse teatro possibilita, construído a partir de distanciamento da cena.

Quero ser clara quanto a este ponto importante: o corpo, particularmente o corpo feminino, por virtude de entrar no espaço do palco, entra na representação – não está só ali, uma presença direta, ao vivo, mas antes (1) um elemento significativo numa ficção dramática; (2) parte de um sistema de signos teatrais cuja gesticulação, voz e personificação são referentes tanto para o ator como para o público; e (3) um signo num sistema governado por um mecanismo particular, normalmente pertencente a homens e por eles dirigido para o prazer de um público cuja maioria de assalariados são homens. No entanto, com todas estas classificações, a teoria brechtiana imagina uma polivalência para a representação do corpo, pois o corpo da performer também é historicizado, impregnado com a sua própria história e com a da personagem, e estas histórias perturbam as frágeis margens da imagem, da representação (DIAMOND, 2011, p. 45).

Quais elementos pesam no processo de significação é o diferencial da teoria *géstica feminista*, em relação à prática teatral e teorização de Brecht em seu tempo. O fato de o corpo, carregado de demarcadores de identidade, ser elemento significativo, essencial para o estabelecimento dos referentes entre espetáculo e plateia, não vai contra os interesses de um teatro que discuta a luta de classes, mas estabelece o debate sobre as hierarquias sociais em uma plataforma mais complexa e compreensiva. Uma atriz negra, por exemplo, vive e representa especificidades sociais (de acordo com cada contexto) que precisam ser consideradas, para que não se reproduzam os mesmos papéis restritivos no palco, ou para que haja distanciamento crítico, fortalecendo a atriz como sujeito-histórico na e para além da

ficção. Isso não significa limitar as possibilidades de representação cênica, nem fazer um teatro voltado apenas para dramaturgias pessoais, mas sugere uma ética e um comprometimento com as imagens e discursos criados na cena que, aliás, eram muito caros a Brecht. Assim como foi citado anteriormente, é fundamental modificar as formas de fazer teatro de acordo com a realidade social, atualizando as estratégias de exposição das contradições que estruturam a sociedade.

O gesto é um recurso potente na representação épica e crítica da cena. Ele é capaz de expressar atitudes globais (BRECHT, 1967, p. 77) que podem ser “lidas” por pessoas de diferentes contextos. Segundo Walter Benjamin (1996), o gesto ou *Gestus* social foram sublinhados no método brechtiano porque eles revelam a real intenção dos sujeitos, inclusive, em situações em que o discurso expressa outra posição: “O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética” (BENJAMIN, 1996, p. 88). Porém, nem todo gesto é um *Gestus* social. Brecht exemplifica:

A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra cães de guarda. [...] O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social. Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. [...] O *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (BRECHT, 1967, p. 78-79).

Nesse sentido, o *Gestus* social tem ampla possibilidade de expressão e é um recurso mais complexo do que a execução de mera gesticulação. Pode ser uma ação, uma palavra, uma música, uma cena que, individualmente ou no todo do espetáculo, codificam atitudes sociais, tornando-as visíveis e acentuadas propositadamente. Diamond propõe que seja feita uma leitura feminista desse gesto social e sugere que tal mecanismo “representa um discernimento teórico perante as complexidades sexo/gênero, não só no que diz respeito à peça, mas também no que diz respeito à cultura que a peça, no momento da recepção, reflecte e modela dialogicamente” (DIAMOND, 2011, p. 46). Segundo a autora, a atuação brechtiana e a ênfase histórica, tanto da interpretação quanto da cena, são complementadas pela visão de gênero, operando a favor de uma desnaturalização (ou distanciamento) das coerções patriarcais. Em seus termos:

Uma crítica feminista géstica “alienaria” [distanciaria] ou destacaria esses momentos num guião no qual as atitudes sociais sobre o género se tornariam visíveis. Sublinharia as configurações sexo/género enquanto esconderia ou perturbaria a ideologia coerciva ou patriarcal. Recusaria apropriar e naturalizar dramaturgos ou dramaturgas, em vez disso focando-se nos constrangimentos históricos e materiais da produção de imagens. Tentaria relacionar-se dialecticamente com o guião, em vez de o dominar. E ao gerar significados, recuperaria momentos (especificamente gésticos) nos quais o actor histórico, a personagem, o espectador, e o autor entram na representação, ainda que provisoriamente (DIAMOND, 2011, p. 48).

Na crítica *géstica*, a análise se expande para além do que é mostrado pela fábula ou pelo texto dramático na cena. A proposta inclui a revelação de aspectos do modo de produção, da equipe de artistas envolvida, do contexto social, das circunstâncias da criação. Dentro dessa concepção, também cabe sublinhar que as(os) espectadoras(o) adquirem posição importante. Elas(eles) não estão ali, na plateia, como um bloco de pessoas sem rosto. Elas(eles) têm género, o que modifica a relação da(o) artista com o público. A teoria feminista expande a teoria brechtiana, nesse contexto, evidenciando a não neutralidade de género das(dos) espectadoras(o). Brecht também concorda que o público não é neutro, mas percebe isso apenas do ponto de vista da classe social.

A liberdade na relação entre o ator e o seu público também consiste em que ele não o considera uma massa uniforme. Ele não une as pessoas como se fossem um bloco sem forma com as mesmas emoções. Ele não se dirige da mesma maneira a todos; ele mantém as divisões existentes no público, ele chega a torná-las mais profundas. Eles têm amigos e inimigos, ele é amigável com os primeiros e hostil com os segundos. Ele toma um partido, nem sempre aquele personagem, e quando é o caso, ele toma partido contra o seu personagem. (Esta pelo menos é a atitude básica, mas esta também precisa mudar de acordo com as diferentes expressões do personagem. Mas também podem existir partidos onde tudo está expresso e onde o ator não expõe o seu julgamento; neste caso ele precisa mostrar que não está julgando através da sua interpretação (BRECHT, 1967, p. 172).

A não neutralidade de género do público é importante e precisa ser levada em consideração, uma vez que influenciará tanto a criação de cenas, movimentos e gestos, no instante mesmo da representação. No caso do género feminino, especialmente, a percepção da artista acerca da não neutralidade da espectadora também é uma oportunidade para que ambas se conectem em momentos da cena e se reconheçam como pertencentes à mesma categoria de género historicamente oprimida, com a certeza de que juntas podem mudar essa história. Assim como fez Brecht, escrevendo e encenando situações que estimulem o público a compreender que pertence a uma classe trabalhadora, a crítica feminista aponta a importância de fazer o mesmo com o género, criando possibilidade para a emancipação feminina, tendo em vista uma revolução feminista.

Enquanto Diamond analisa a teoria brechtiana e conclui que o teatro épico dialético pode ser usado como aliado importante de desnaturalização do gênero, se somado a um olhar feminista para a cena, Pollock traz uma contribuição importante para pensar a representação das personagens mulheres em Brecht, destacando os traços expressionistas existentes na obra do teatrólogo.

Em seu artigo *New Man to New Woman: Women In Brecht and Expressionism*⁸¹, Pollock (1989) percebe que uma “nova mulher” surge nas dramaturgias brechtianas, a partir da influência do expressionismo alemão. Essa vanguarda, cujo surgimento ocorre na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, da qual ela sai perdedora – contexto do início da carreira artística de Brecht –, expressa a subjetividade sombria e o pessimismo da época. No teatro, as peças expressionistas opunham-se à reprodução autêntica da realidade (característica do teatro naturalista) e buscavam “explorar os mistérios da vida interior” (CARLSON, 1997, p. 336). Um dos principais dramaturgos alemães desse período foi Georg Kaiser, cuja obra teatral, *Os burgueses de Calais*, influenciada pela dialética, tinha em Brecht um grande admirador (POLLOCK, 1989, p. 87). Por volta de 1916, “a principal preocupação do expressionismo era a denúncia da guerra e a conclamação a uma nova ordem social baseada na fraternidade e numa crença na bondade fundamental do homem” (CARLSON, 1997, p. 338). De maneira geral, esse pensamento sugeria a necessidade de construção de um “novo homem”, homem no sentido de humanidade, e conseqüentemente, de uma “nova mulher”, que seriam o futuro de uma geração concebida em um contexto posterior à guerra.

A mulher nas peças expressionistas – considerando suas fases – era representada similarmente à *Madonna* ou à prostituta; ora tinha a função dramaturgica de ser um meio para que esse “novo homem” aprendesse a amar os outros, ora se configurava como a mãe da raça desse “novo homem” (WEBB apud POLLOCK, 1989, p. 87). O papel dessas mulheres estava vinculado a uma passividade, submissão e a uma identidade baseada na sua relação com o homem (POLLOCK, 1989, p. 89).

Características semelhantes aparecem nas primeiras peças brechtianas⁸² – como *Baal* e *Tambores da Noite* – peças sobre as quais Brecht, posteriormente, terá grandes ressalvas.

⁸¹ “Homem novo para mulher nova: Mulheres em Brecht e Expressionismo” [tradução nossa].

⁸² Segundo Anatol Rosenfeld (2009), as peças brechtianas podem ser compreendidas em três fases: expressionista (*Baal*; *Tambores da Noite*; *Na selva das cidades*; *Um homem é um homem*), didáticas (*A medida*; *A exceção e a regra*; *Aquele que diz sim e aquele que diz não*) com peças intermediárias (*Opera dos três vinténs*; *Ascensão e queda da cidade de Mahagony*; *Santa Joana dos Matadouros*) e maduras (*A vida de Galileu*; *A alma boa de Setsuan*; *Mãe coragem e seus filhos*; *O círculo de giz caucasiano*; *O Sr. Puntila e seu criado Matti*).

Em *Baal* elas “são retratadas como objetos sexuais que são pelo menos dominadas por seus próprios desejos sexuais e por dependência burguesa como são os novos homens” (POLLOCK, 1898, p. 96, tradução nossa). Em *Tambores da Noite*, através da personagem Ana, Brecht critica o expressionismo, parodiando as dimensões potencialmente reacionárias da gravidez (POLLOCK, 1989, p. 98). Entretanto, em ambas as peças as personagens femininas adquirem um tom crítico, ao receberem uma “roupagem” dialética, o que faz com que Brecht afaste-se do idealismo expressionista e, desta maneira, relativize as representações das suas personagens femininas.

O expressionismo culmina na alteridade congelada da "menina" idealista e Eva materialista. Exclusivamente, cada uma é igualmente inaceitável. Brecht dialetiza sua diferença. Ele localiza suas características opostas em personagens únicas ou relações de personagem de forma a provocar novas alternativas e uma visão renovada da mudança social (POLLOCK, 1989, p. 95, tradução nossa).

As personagens criadas por Brecht, tanto mulheres quanto homens, nascem da leitura do teatrólogo acerca da realidade. Mesmo localizadas em tempos-históricos distintos, todas refletem o conflito entre as classes sociais e como essas relações revelam o poder de uns sobre os outros. Assim, muitas mulheres representadas por Brecht, principalmente aquelas cujas histórias conduzem às ações principais, iniciam de maneira alienada, idealista, reproduzindo o senso comum da ideologia dominante. Ao se defrontarem com a realidade cruel, elas se transformam: aliam-se a uma luta maior contra os reais opressores ou perdem a ingenuidade e acabam destruídas pela desumanidade da sociedade. Nas peças, segundo Pollock, as personagens femininas centrais sempre têm uma personagem de contraponto⁸³ que serve de oposto dramático, para que haja a transformação (POLLOCK, 1989, p. 95).

O que diferencia personagens homens e personagens mulheres no conjunto dramático brechtiano é a função social que elas e eles exercem. Se Brecht colocou no palco personagens inspiradas na realidade, mesmo que com trajetórias distintas, não se preocupou em romper o que já era dado socialmente na representação dos gêneros. Para citar algumas funções centrais, pode-se dizer que às mulheres brechtianas cabem ser mães (*A mãe, Os Fuzis da Senhora Carrar, Mão coragem e seus filhos*), criadas (*O círculo de giz caucasiano*), comerciantes (*Mão coragem e seus filhos*), missionárias religiosas (*Santa Joana dos*

⁸³ Nos exemplos de Pollock, uma personagem contraponto pode ser: um filho, como Pelagea e Pavel; uma outra mulher, como Gruscha e esposa do governador, e Anna Fierling e Katrin; e a si própria, como Shen-Te e o primo.

Matadouros) e prostitutas (*A alma boa de Set-Tsuan*). Aos homens, pertencem as funções de cientistas (*A vida de Galileu*), patrões (*O senhor Puntilla e seu criado Matti*), gangsters (*A resistível ascensão de Arturo Ui*), comerciantes ricos (*A exceção e a regra*), artistas bêbados (*Baal*), estivadores (*Um homem é um homem*) e criminosos (*A ópera dos três vinténs*). Isso, entretanto, não significa que mulheres sejam menos importantes na obra de Brecht. Contudo, Pollock acredita que o idealismo expressionista resiste em Brecht quando o teatrólogo alemão coloca como base da regeneração social a família (POLLOCK, 1989, p. 95) e, conseqüentemente, a representação do gênero feminino, associa-se à função social da *mãe*.

Vale observar alguns exemplos citados pela autora. Na peça *A Mãe*⁸⁴, inspirada no romance homônimo de Máximo Gorki, Pelagea, viúva de um operário e mãe de um jovem operário e militante político, passa de uma passiva dona de casa, cuja função maior era a maternidade (embora quisesse ter um trabalho, até para ajudar no orçamento da casa) para uma ativista social comprometida com a causa dos trabalhadores. Sua transformação na peça efetiva-se quando o filho é preso e precisa de sua ajuda. Ela vai até a delegacia e representa para os soldados o perfil de uma mãe alienada, assim como fora instantes anteriores na peça. Mas, agora se utiliza desse artifício em prol da militância. Pollock destaca essa manipulação consciente do papel social da mulher:

A nova atividade de Pelagea geralmente assume a forma de interpretações dialéticas e muitas vezes submissões cômicas do mundo "antigo" do qual sua passividade fazia parte. Ela aprende a desempenhar o seu "lado velho" para cumprir objetivos especificamente históricos. Quando ela visita Pavel na prisão, ela faz uma ótima amostra de chorar e agilizar o destino de seu filho; em voz baixa, ela pede os endereços de camponeses simpatizantes do movimento dos trabalhadores (POLLOCK, 1989, p. 100, tradução nossa).

Depois que seu filho morre, Pelagea continua sua função política, servindo de memória viva da militância do filho, que agora também é a dela. A sua transformação, entretanto, é impulsionada pelo amor e devoção que nutre pelo filho. Pode-se objetar que, mais uma vez, a ação da personagem está subordinada à de um homem. Por isso, diz Pollock, a ação desta personagem ganha contornos idealistas nas mãos de Brecht.

⁸⁴ Segundo Toledo (2015), em todo o teatro onde era encenada a peça *A mãe*, Brecht pendurava uma faixa na entrada com uma frase de Lênin: "Sem as mulheres não existe verdadeiro movimento de massas" (TOLEDO, 2015, p. 8).

Em *Mãe Coragem e seus filhos*, a mãe também ganha protagonismo na encenação de Brecht, que revela por meio desta mulher as contradições e horrores da guerra. A peça se passa durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). A personagem da mãe, Anna Fierling, utiliza-se da guerra para seu sustento – vende salsichas, sapatos, vinhos para soldados – e acaba perdendo todos seus filhos para ela. Não há qualquer “romantização” em relação à personagem, nem há idealismo. Outra personagem feminina da peça é Kattrin, filha muda da mãe coragem. “Kattrin complementa a astúcia da mãe coragem com inocência” (POLLOCK, 1989, p. 102, tradução nossa), lembra Pollock, quando tenta salvar uma cidade inteira dos ataques inimigos, tocando um tambor em cima de um telhado. Kattrin é morta pelos soldados católicos em reação a essa atitude de bravura, que se distingue das características obedientes que até então a caracterizaram.

Entretanto, é em *Círculo de giz caucasiano*, segundo Pollock, que Brecht constrói uma personagem feminina cuja maternidade rompe, de maneira mais contundente, o ideário expressionista:

Grusha é a melhor mãe de Brecht: ela resolve a aparente contradição entre preocupações particulares e públicas que a maternidade está restrita nas peças anteriores. Em Grusha, vemos o delicado equilíbrio da capacidade de resposta pura de Kattrin e Shen Teh [de *A alma boa de Setsuan*], o conhecimento da mãe coragem e astúcia, e a ampla visão das relações familiares da Pelagea. Além disso, na sua situação de triunfar vem os cumprimentos do sonho expressionista de uma nova família do homem (POLLOCK, 1989, p. 103, tradução nossa).

Grusha é uma criada que trabalha na casa do governador da cidade. Ele tem uma esposa e um filho pequeno. A guerra é anunciada e o governador, destituído do poder. A família apressa-se em deixar a cidade e acaba se esquecendo do próprio filho. Grusha, mesmo sem querer a princípio, acaba resgatando a criança e a adota. Assim que a guerra acaba, a mãe biológica retorna à cidade e reivindica a guarda do filho e, com ele, as propriedades do marido. O caso é levado ao juiz que, para determinar qual mãe seria a verdadeira, coloca a criança no centro de um círculo de giz marcado no chão e pede que, no momento determinado, ambas puxem a criança para fora, defendendo seus direitos. Grusha desiste de cumprir a determinação do juiz, para que a criança não seja machucada. O juiz, então, decide-se em favor da mulher que evitou que a criança fosse “rasgada” ao meio, mostrando que “a verdadeira maternidade substitui a biologia” (POLLOCK, 1989, p. 103, tradução nossa). Frente a o que a fábula apresenta, Pollock conclui que: “A maternidade, para Azdak, é um instinto social amplamente definido que, por sua grandeza, desafia o sistema parental mais estreitamente definido e seu sistema de direitos de propriedade” (POLLOCK, 1989, p. 103-104, tradução nossa).

Se, por um lado, Brecht amplia a visão expressionista acerca da maternidade, imprimindo uma versão não burguesa de família, quando coloca a relação familiar como um instinto social e não biológico, por outro, ele evoca a “transformação pessoal contínua da Grusha e a transformação subsequente da sociedade dominante” (POLLOCK, 1989, p. 104, tradução nossa), em um final feliz distante da criticidade brechtiana.

Em Grusha, Brecht corrige e resolve o modelo utópico dos expressionistas. Ele suplanta o homem novo com uma nova mulher plenamente capaz de trazer a visão de sonhos expressionistas de uma vida social mais humana e mais produtiva. As relações se concretizam. O prólogo de *O círculo de giz caucasiano* nos lembra, no entanto, que essa visão de sonho deve ser entendida no contexto das condições sociais. Ele apresenta o corpo da peça como um jogo de moral - uma celebração festiva da sabedoria popular, especificamente sobre o problema de como decidir os direitos de um vale disputado e, mais geralmente, sobre o problema de como viver na sequência da segunda guerra mundial (POLLOCK, 1989, p. 104, tradução nossa).

Pollock finaliza sua análise compreendendo que Brecht destacou o papel importante da mulher na sociedade da sua época representando-a como mãe, pois nela estava inscrita a possibilidade de uma nova vida – social e biológica –, em meio à destruição provocada pela guerra. Faz isso dialeticamente, mesmo que, em alguns momentos, possa ter pendido a um idealismo menos crítico. Brecht “relaxou a oposição do idealismo e do materialismo que dominava o expressionismo tardio e libertou tanto a mãe da passividade quanto a mulher ativista da necessidade de rejeitar a ‘maternidade’” (POLLOCK, 1989, p. 105, tradução nossa).

Há ainda outras duas personagens mulheres de destaque em Brecht, que, mesmo com pouca relação com a maternidade, merecem ser abordadas neste estudo: Shen-Te, de *A alma boa de Setsuan*, e Joana, de *Santa Joana dos Matadouros*. Em *A alma boa de Setsuan*, a prostituta chinesa Shen-Te recebe uma recompensa financeira, após ajudar deuses que testavam a bondade humana. Ela deixa a prostituição e abre uma tabacaria. As pessoas do vilarejo, diante da mudança social da moça, vão até ela pedindo abrigo, comida e favores. Shen-Te acaba cedendo e, com isso, se entrega ao infortúnio. Engravidada de Yang Sun, esconde sua gravidez e quase perde seus negócios, por ser bondosa demais. Decide, então, inventar como fachada um “primo”, veste-se como um homem e tem atitudes opostas às que ela, como mulher, teria. Pollock argumenta que na peça “Shen Teh não consegue manter ela própria o filho esperado. Ela se volta para a astúcia para fazer seu caminho” (POLLOCK, 1989, p. 102, tradução nossa), criando uma personagem masculina, sem sucesso. Brecht, na fábula, rompe com a visão sobre a prostituição feminina, colocando Shen-Te como a alma mais nobre entre os humanos, que só é deturpada quando se traveste como o primo inventado, tornando-se uma

pessoa mercenária, fria e preocupada com os negócios. Contraditoriamente, somente desta maneira Shen-Te consegue que sua tabacaria não vá à falência.

Já em *Santa Joana dos Matadouros*, obra não analisada por Pollock, a religiosidade no capitalismo é tema central. Joana é moradora de Chicago (EUA) e pertence aos Boínas Negras, espécie de Exército da Salvação, que prega a palavra de Deus entre os trabalhadores da cidade. Ao se deparar com a fome e a miséria geradas pela crise econômica, as convicções teológicas perdem completamente o sentido. A moça vai ao encontro de Pierpont Mauler, rico empresário e dono dos matadouros e fábricas de carne enlatada, e de Paulus Snyder, líder religioso, e toma consciência das injustiças cometidas pelos dois, algo que evitava acreditar. Essa situação espelha aquela protagonizada por Joana d’Arc, na Guerra dos Cem Anos, que serviu de inspiração a Brecht para criar *Santa Joana dos Matadouros*⁸⁵. Inicialmente cooptadas pelas palavras divinas, ambas as figuras se transformam ao perceber a perversidade da instituição religiosa, vinculada ao poder e ao capital. Não à toa, Brecht coloca uma mulher como personagem central, pois ela é o elemento mais oprimido nas religiões monoteístas. Nessas religiões, a diferença biológica dos sexos tornou-se o principal argumento de desigualdade entre homens e mulheres, como se a hierarquia do masculino sobre o feminino fosse de uma ordem natural, criada por um deus (PERROT, 2015, p. 83).

É fundamental entender o contexto político-social em que Brecht criou suas peças e representou suas personagens, em um período marcado pela destruição das duas grandes guerras mundiais. Também, cumpre recordar os anseios e preocupações do teatrólogo em relação ao seu fazer teatral. Brecht, em seu *Teatro Dialético* (1967), demonstra ter consciência da situação da mulher de seu tempo, quando diz que:

O teatro conseguiu, por um momento, fazer progredir algumas aspirações sociais: emancipação da mulher, exercício do direito, higiene, e mesmo, emancipação do proletariado. É necessário reconhecer, entretanto, que faltava profundidade às imagens da máquina social fornecidas pelo teatro (BRECHT, 1967, p. 126).

Brecht percebia que sem as mulheres não haveria uma revolução social. Mas a emancipação feminina não foi objeto de sua pesquisa no teatro, apesar do esforço do teatrólogo em colocar as mulheres no centro de algumas cenas e em representá-las dialeticamente. Escapa da percepção brechtiana, portanto, a relação entre a complexidade das contradições históricas e a criação de signos, que foi e continua sendo denunciada pelas feministas.

⁸⁵ Brecht também escreveu outra peça inspirada diretamente em Joana d’Arc, *O julgamento de Joana d’Arc*, 1431, de 1952.

2.2 O protagonismo da mulher em *A Brava*

Dos espetáculos da Brava Companhia, apenas em *A Brava* há a figura da mulher como protagonista. Etimologicamente, a palavra protagonista refere-se à personagem central de uma obra artística, no entanto, nesta seção procurou-se associar o conceito à categoria de gênero mulher⁸⁶. Assim, o termo destaca uma atitude feminista que “dá voz” às mulheres, requisitando maior atenção ao debate sobre as hierarquias de gênero, sem que se atribua maior importância às personagens centrais de um espetáculo. Nos outros espetáculos da Cia, as personagens mulheres têm aparições e funções cênicas variadas, mas não conduzem a trama narrativa da peça, não tendo destaque central. Assim, não são protagonistas, no sentido corrente do teatro (apesar de serem importantes), nem protagonistas, nos termos adotados pela epistemologia feminista.

É importante ressaltar que mesmo o gênero não sendo o foco de criação da Brava Companhia em nenhum dos espetáculos aqui analisados (e isso precisa ser destacado para que não se confunda contradições entre gênero e classe com omissão proposital do grupo), esta pesquisa aponta alguns espaços em que a perspectiva de gênero poderia aparecer e corroborar para uma percepção feminista interseccional da cena.

A Brava teve sua estreia realizada em 30 de agosto de 2007 no Sacolão das Artes, com processo de montagem iniciado em 2005, ano de “ressurgimento” do grupo após o rompimento entre as(os) integrantes da Companhia Teatral ManiCômicos, conforme descrito na seção 1.1. Na construção da peça, o grupo não teve nenhum apoio financeiro institucional, mas, mesmo assim, ensaiava de segunda a sexta-feira, todas as noites, segundo relato de Rafaela Carneiro.

Outros espetáculos da Brava têm o processo criativo descrito nos *Cadernos de erros*, o que não ocorre com *A Brava*⁸⁷, que tem apenas um trecho dedicado à sua apresentação no *Caderno de erros IV* (ALMEIDA, 2015d, p. 13). Na publicação, é possível ter acesso à ficha técnica deste e dos demais espetáculos.

⁸⁶ Sobre o protagonismo feminista, ler CAVALCANTI, 2005, p. 243-264.

⁸⁷ Vale lembrar que as publicações dos *Cadernos de erros* ocorreram a partir do momento em que o grupo passou a ser contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro, começando com o processo de montagem de *O errante*, em 2008.

FICHA TÉCNICA: A Brava – estreia 2007

Criação: Brava Companhia
Direção: Fábio Resende
Dramaturgia: Brava Companhia
Dramaturgia final: Fábio Resende
Atores e atriz: Rafaela Carneiro, Fábio Resende Márcio Rodrigues e Ademir de Almeida
Músicas: Brava Companhia
Concepção de cenário: Fábio Resende
Projeto de cenário: Mundano
Confecção de cenário: Márcio Rodrigues
Criação e confecção de figurino: Lígia Passos e Karla Maria Passos
Assistente de figurino: Rafaela Carneiro
Fotos: Fábio Hirata
Preparação corporal: Brava Companhia
Assessoria e preparação corporal: Adriana Fortes
Design gráfico: Ademir de Almeida
Produção: Kátia Alves e Luciana Gabriel

Fonte: *Caderno de erros*, v. IV, da Brava Companhia.

Na apresentação do *Caderno de erros*, v. IV (ALMEIDA, 2015d), está resumido em poucas linhas os procedimentos utilizados para a construção da peça. O texto “[...] surgiu a partir de estímulos construídos por meio de jogos e improvisos sistematizados posteriormente pelo diretor e dramaturgista/dramaturgo em forma de cenas e diálogos” (ALMEIDA, 2015d, p. 13). O estudo teórico e os improvisos da sala de ensaio caminharam em mão dupla, à medida que a dramaturgia final ia se desenhando. É nesse momento também que o grupo começa a experimentar a *Dramaturgia Paralela*, ou seja, o uso de expedientes cênicos (músicas, cenas curtas, alterações de espaços etc.) durante a apresentação da peça de maneira paralela à narrativa principal, dada pela fábula. Almeida explica seu fundamento brechtiano: “O conjunto destes expedientes forma, em sua relação, um sentido crítico, que amplia o olhar sobre o conteúdo tratado, atualizando-o, “historicizando-o” e “desnaturalizando-o” (ALMEIDA, 2015d, p. 13), objetivo de uma encenação épica dialética, conceitos de que aos poucos o grupo vai se apropriando.

As peças de Bernard Shaw (*Santa Joana*, de 1923) e de Bertolt Brecht (*O Julgamento de Joana d’Arc*, 1431, de 1952, e *Santa Joana do Matadouro*, de 1931) foram grandes referências para a montagem. Rafaela Carneiro conta que o grupo também assistiu a alguns filmes sobre Joana d’Arc⁸⁸ e que ela, em especial, leu Collete Beauni, na obra *Joana d’Arc* –

⁸⁸ *A paixão de Joana d’Arc*, filme de Carl Theodor Dreyer, de 1928; e *O processo de Joana d’Arc*, dirigido por Robert Bresson, de 1962.

uma biografia (publicada no Brasil em 2006), o que a ajudou a trazer para os ensaios muitas informações que os filmes e as peças não traziam.

Segundo informações coletadas nas entrevistas, é possível notar que Joana d’Arc ganhou protagonismo neste espetáculo por insistência da atriz Rafaela Carneiro, única mulher no processo. Os outros artistas, homens, aceitaram coletivamente o pedido da atriz, embora não houvesse para eles grande diferença em apresentar a história de Joana d’Arc como central no espetáculo, no lugar de outra das personagens estudadas (Galileu e Sócrates, por exemplo, foram personalidades cogitadas para essa mesma peça). Mesmo que o “pedido” da atriz não tenha sido conscientemente intencional, parece haver nesse fato um indício de que Carneiro desejou protagonizar a peça, no sentido da epistemologia feminista, pois almejava ver-se como mulher em ação, ativa, diferentemente dos papéis sociais e artísticos de passividade e coadjuvância a que as mulheres estão submetidas.

[...] a coisa do feminino entra por causa da Rafa, ela que coloca essa questão de primeira, obviamente. “Acho que a gente tinha que falar da questão da mulher” [ela disse]. Essa discussão sobre o feminino que hoje está bastante no ar, há 10 anos atrás já estava um pouco, mas não estava com a intensidade que tem hoje, mas acho que é um resquício do que estava para vir. Quando a Rafa coloca essa questão e a gente senta para discutir o que vamos fazer, e como você está todo desestruturado, acabou o grupo [ManiCômicos], porque agora vamos fazer o que a gente quiser, então, cada um falou o que era a fim de fazer, do que queria falar e a Rafa colocou essa questão. É assim que entra (informação verbal)⁸⁹.

Almeida expressa a posição dos integrantes masculinos do grupo, explicitando uma despreocupação com a perspectiva de gênero na escolha inicial do tema, que irá aparecer na construção do espetáculo. A maior inquietação da Cia ao montar seus espetáculos, a começar pela *A Brava*, era trazer para cena os conflitos da luta de classes, a partir de um pensamento materialista histórico e a construção poética dos gêneros, que não aparece como interesse para o grupo em todos os espetáculos, como será mostrado nas seções a seguir. Essa preocupação sempre será trazida pelas mulheres artistas.

Em *A Brava*, a encenação inicia-se com uma cena final da história, quando Joana é condenada à fogueira. O carrasco amarra a protagonista em uma pilastra, na gravação disponibilizada, uma coluna do Mosteiro de São Bento⁹⁰. Joana parece chorar enquanto é

⁸⁹ ALMEIDA, Ademir de. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

⁹⁰ Esta peça pode ser assistida na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/espetaculos-da-brava-companhia.html>

amarrada, mas acaba soltando uma estrondosa gargalhada. O arcebispo profere a sentença final, enquanto o carrasco cospe fogo, simbolizando a morte da personagem. Há uma “quebra cênica”: sem representar as personagens, atores e atriz cantam uma música, convidando o público a sentar-se em semiarena para que o teatro continue, enquanto introduzem a fábula de Joana, através da letra da música. Em *A Brava*, a música é elemento forte na construção épica, com a função de romper a narrativa dramática, comentando a cena e revelando o outro lado das ações (ALMEIDA, 2015a, p. 97). Ela também aparece como espaço de diversão e expressão irônica sobre os fatos encenados.

Na primeira parte do espetáculo, Joana veste um figurino com cores claras, em sobreposições. Ela usa vestido, casaquinho roxo e tem cabelos longos, cobertos por uma faixa rendada. Está descalça. A vestimenta estilizada remete a uma camponesa medieval, conforme a imagem abaixo:

Figura 13: Joana d’Arc jovem ouvindo vozes “divinas”



Fonte: Espetáculo *A Brava*, da Brava Companhia. Apresentação no Sacolão das Artes. À frente, Rafaela Carneiro. Acervo do Grupo. Fotografia: Tainá Azevedo.

Figura 14: Detalhes do figurino de Joana d’Arc jovem.



Fonte: Espetáculo *A Brava*, da Brava Companhia. Atriz: Rafaela Carneiro. Acervo do Grupo. Fotografia: Natasha Mota.

Essas características físicas, adotadas pela cena, pertencem à Joana jovem, quando a protagonista, ao ouvir vozes “divinas”, abandona a família rumo à guerra contra os ingleses. Na interpretação da fábula pela Brava Companhia, Joana primeiro ouve o chamado divino, mas também ouve algumas “vozes pesadas” (ALMEIDA, 2015c, p. 22), pertencentes à sociedade em que ela vive. A voz divina ganha tons cômicos na cena: o anjo faz uma ligação telefônica do céu à moça. Já as últimas vozes cantam que ela é uma mulher e, por isso, tem que se casar e cuidar do lar. Joana tapa os ouvidos, negando sua “sina feminina”. A moça, então, passa a narrar a sua história:

JOANA d’ARC: Eu nasci na beira do rio. Do outro lado da floresta. Desde bem pequenininha a minha mãe me ensinou a cozinhar, a limpar, a costurar... Quando eu fiquei mais velha eu fui até meu pai e pedi para que ele me ensinasse a levar as ovelhas pro campo. Ele me ensinou e eu faço isso de vez em quando junto com meu irmão mais velho. Mas eu não quero mais isso não. O meu pai sempre entendeu que eu era torta, mas ele sempre me aprumou. Ele disse que quem ouve vozes que não existem ou é ninguém ou pode até ser louca. Mas como ele sabe que as vozes não existem se sou eu que escuto? Ele disse: “Menina! Para de inventar essas vozes, fica quieta no seu canto e para de inventar essas vozes”. Como é difícil tentar explicar o inexplicável. Mas eu tento dizer para o meu pai que as vozes me mandam fazer um monte de coisas e que às vezes não são as mesmas coisas que ele quer que eu faça e que agora... (ALMEIDA, 2015c, p.22-23).

No mesmo instante em que fala, a jovem ouve novas vozes, que parecem vindas do seu interior: “Meus pés não cabem nesse chão/ Eu mesma não caibo em mim” (ALMEIDA,

2015c, p. 22). Há uma mudança de atitude em Joana, que decide abandonar o lar. Ela grita: “Eu vou ‘travessar’” e gira em torno de si, dançando. A fala que se segue é a despedida de seus familiares. A atriz, então, utiliza o público como personagem da história:

Eu vou embora... Eu vou “travessar”! [...] Pai! Eu sei que o senhor quer que eu fique aqui e que eu seja igual às outras mulheres: tenha uma casa, filhos... mas eu não posso, meu pai. [...] Mãe! A senhora me ensinou tanta coisa, mãe. Tanta coisa. É agora que eu vou colocar tudo isso em prova no mundo. Eu vou “travessar”. [...] Meus irmãos! Eu vou embora. Eu sei que o pai e a mãe estão aqui para cuidar de vocês. Mas talvez o mundo seja tão maior, meus irmãos. Talvez vocês também caibam em outros lugares. Eu vou travessar. [...] Eu não vou sentir falta da Joana que queria que eu fosse, não. E aí eu me farei: Joana! Porque eu posso fingir que sou outra. Mas eu não posso fugir de mim! (ALMEIDA, 2015c, p. 22-23).

Na transcrição do texto da peça, conforme os trechos acima, é possível perceber o conflito entre o desejo da personagem e as possibilidades limitadoras do mundo que a cerca, demonstrando a preocupação da Brava Companhia em explicitar sua opinião sobre as dificuldades de ser mulher na Idade Média. Entretanto, no decorrer da história, a dramaturgia não traz as questões da existência feminina nos dias atuais, ou qualquer outro discurso que estimule o público a conectar essa categoria de gênero aos contextos para além do enquadramento ficcional. Entretanto, na representação épica da atriz, que olha nos olhos das outras mulheres da plateia, essa relação acontece. Rafaela Carneiro está “encarnada” da sua própria categoria de gênero quando representa Joana d’Arc e manipula essa presença “gendrada”, de tal modo que as mulheres do público parecem perceber que a personagem/atriz fala para elas, ou ao menos, que sua fala traz ambiguidades. Esse choque entre texto e ação cênica, provocada pela atuação, faz o público questionar se aquela fala é da guerreira medieval ou da própria atriz.

Esse efeito serve para “historicizar” a cena (conceito abordado na seção 2.1), revelando na encenação outras camadas históricas que atravessam a ficção. Quando a Brava Companhia escolhe a história de Joana d’Arc como narrativa teatral, é porque encontra ali estruturas que permitem, pela encenação épica, criar analogias entre tempos históricos. O que o grupo parece ignorar, mas Rafaela Carneiro carrega, é que o próprio corpo da atriz também é historicizado, produzindo signos que serão compreendidos pelas(os) espectadoras(os) como parte do todo teatral. Na peça *A Brava*, cabe repetir, esse efeito acontece sobretudo na representação da atriz Rafaela Carneiro, de modo que pode ser complementado pelas espectadoras, por uma identificação de gênero. Porém, este fenômeno irá depender de inúmeros fatores que particularizam cada espectadora, visto que é possível realizar inúmeras leituras de uma

proposta cênica, de acordo com “suas condições materiais, o seu posicionamento político, a sua pele, os seus desejos” (DIAMOND, 2011, p. 47).

Na segunda parte do espetáculo, o príncipe Carlos acaba convencido de que Joana tem sensibilidade sobrenatural e concede a ela um exército para liderar, mas exige que a guerreira coloque trajes masculinos e corte os cabelos, ao modo dos homens da época, pois “não é seguro uma menina viajando por aí com os invasores por toda a parte” (ALMEIDA, 2015, p. 31). Esta é a justificativa que a Brava Companhia escolhe para a transformação de Joana em homem guerreiro. Aqui cabem algumas perguntas: se travestir de homem costuma trazer mais credibilidade aos comandados de uma mulher? Os soldados não a respeitariam se soubessem que o comandante era, de fato, uma mulher? Vestir-se de homem seria uma prevenção para diminuir o risco de Joana ser estuprada por parte de sua tropa ou mesmo pela tropa dos inimigos? Estranhar ou revelar a atitude do príncipe seria uma ótima oportunidade para o grupo mostrar o machismo estrutural da sociedade medieval; forma de opressão que ganha outras facetas (por vezes, com as mesmas soluções) nos dias de hoje.

Em relação ao corte do cabelo, Perrot lembra que, desde a Antiguidade e mesmo na Idade Média, tosquiar os cabelos era sinal de ignomínia; tanto que os cabelos das feiticeiras eram cortados como se a sua cabeleira fosse maléfica (PERROT, 2015, p. 61). Assim, cortar os cabelos de Joana poderia significar, na encenação, o desejo do príncipe de enfraquecer e humilhar a moça⁹¹. De qualquer forma, o que interessa destacar são as respostas que a Brava Companhia escolheu na encenação e perceber que essa transformação, demasiada importante na peça, poderia ser mais problematizada. A mudança drástica no visual e a intensificação da atitude destemida de Joana são modificações definitivas e significantes em relação aos gêneros na cena.

Conforme a imagem a seguir, os cabelos (postiços) de Joana são arrancados, após ela se vestir com armadura e empunhar a espada. Com uma música que indica transformação cantada pelos atores, é ateado fogo ao chão, circundando a agora Joana guerreira. Ela gira no espaço, riscando a espada no chão:

⁹¹ Em *Calibã e a Bruxa - Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*, Silvia Federici (2017) discorre acerca da caça às bruxas, fato ocorrido em alguns períodos históricos afim de punir e destituir das mulheres o controle sobre o seu próprio corpo.

Figura 15: Joana d’Arc transfigura-se em guerreiro.



Fonte: Espetáculo *A Brava*, da Brava Companhia. Apresentação no Sacolão das Artes. Atriz: Rafaela Carneiro. Acervo do Grupo. Fotografia: Fábio Hirata

Figura 16: Detalhes do figurino e corporeidade da figura Joana d’Arc.



Fonte: Espetáculo *A Brava*, da Brava Companhia. Apresentação no Largo São Bento. Atriz: Rafaela Carneiro. Acervo do Grupo. Fotografia: Fábio Hirata

A corporeidade de Joana se modifica quando ela se transforma em guerreiro. A maneira como a atriz utiliza o corpo traz uma dimensão mais masculinizada desta figura, diferente da construção da Joana jovem. Segundo Luís Otávio Burnier, a corporeidade também

é a maneira como o corpo “intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais” (BURNIER, 2001, p. 184) e essa concepção ganha forma no corpo por ele habitado⁹².

No momento da transfiguração da moça, o grupo entoa uma música, que diz: “O caminho é a certeza/Que a Brava logo virá” (ALMEIDA, 2015c, p. 39), a atriz empunha um estandarte com o nome da Brava Companhia, dando a entender que a história de Joana também é a do grupo, indicando de que lado os artistas estão nessa história. Segurando a bandeira, a personagem profere algumas palavras ao seu exército, dividindo a atenção com o público, quando olha também para a plateia. O texto poderia significar também um chamamento às lutas atuais, colocando todos os espectadores juntos, unidos pela luta contra um inimigo comum. Joana proclama:

Meus valentes guerreiros! Enfim, estamos todos trajados e armados, é chegada a hora de partir. E é belo ver como formamos um só corpo, com um só objetivo. Sejam honestos e claros: há nessa investida o risco iminente da morte. Esse não é o caminho para quem quer uma vida estável e segura. Mas, eu vos digo, guerreiros, que é melhor morrer assim, no calor da batalha do que morrer por nenhuma vez em sua vida e ter ousado trocar o certo pelo incerto. Por nunca ter fugido de todos os conselhos sensatos. Nos lembremos, guerreiros, que viver pode ser muito mais que respirar. Minhas palavras têm sangue! É do que corre em nossas veias que eu falo. Se alguém aqui não está disposto a dar o próprio sangue por isso, está livre para ir para casa. Aquele que se olhar agora e não estiver nessa investida com todos ou não acredita nesta luta, pode ir embora! À parte isso, guerreiros, à luta! (ALMEIDA, 2015c, p. 40)

A atriz-personagem introduz, neste instante, um discurso de cunho mais socialista, colocando todos – mulheres e homens – juntos, em um mesmo “exército”, o da classe trabalhadora, que deve lutar por uma vida mais digna. Mas, diferentemente dos trechos anteriormente citados, as questões de gênero não estão mais no centro da fala, dando lugar à abordagem classista.

A partir de então, não haverá mais distinção de gênero nos textos direcionados ao público, tampouco nas ações e modos de enunciação da atriz. A história prossegue com Rafaela Carneiro “quebrando” o enquadro da ficção, dizendo: “Mas o que a nossa heroína ainda não sabe é que, assim como ela que será queimada no final desta peça, muitas outras pessoas pagaram com a vida por seguirem seus próprios ideais” (ALMEIDA, 2015c, p. 40). Joana é colocada lado a lado dos que lutaram por seus ideais, agregando-a ao imenso grupo de pessoas (de diversos tempos históricos) assassinadas por pensarem ou agirem diferentemente da norma

⁹² Pierre Bourdieu (2012) utiliza a noção de *habitus* para descrever os registros do corpo, cujas disposições que orientam a ação das pessoas seriam “fabricadas” pela estrutura cultural e simbólica a que tiveram acesso.

vigente. Todavia, novamente aqui não há qualquer referência ao gênero desses homens e mulheres vitimados pelas forças do poder, embora haja distinções históricas importantes, que não podem ser ignoradas. Perrot aponta que 90% das vítimas sentenciadas a morrer na fogueira eram mulheres e que esta porcentagem refere-se a um número de cem mil casos. Ela pontua: “A onda de repressão, iniciada no final do século XV, e da qual Joana d’Arc, de certo modo, foi vítima, exacerbou-se nos séculos XVI e XVII” (PERROT, 2015, p. 89).

Na encenação, Joana encontrará a seguir o rei da Inglaterra, Duque Jhony Alckimin Red Label (trocadilho com o nome do governador de São Paulo, Geraldo Alckimin, que é colocado em cena como inimigo de Joana, portanto, inimigo da Brava Companhia), e acaba ganhando a batalha contra o exército dele. Mal sabia a moça que, por suas costas, Jhony Alckimin e o rei Carlos (recém-empossado na França) entram em acordo político sobre o assunto da divisão de suas terras. Ao saber do acordo, Joana questiona: “É assim que você agradece seu povo, Rei Carlos? Entregando nossas terras para aos invasores? [...] Não é hora para acordos, não! É hora de vitória. E é por isso que iremos a Paris” (ALMEIDA, 2015c, p. 51) e pede outro exército para lutar na capital francesa. Quando o rei nega seu pedido, Joana afirma que seguirá a luta, agora ao lado do povo. O patriotismo damoça diante da traição de seu rei transforma-se em uma consciência de “classe social”, cujo interesse da nobreza está em lado oposto ao da plebe.

Por meio de narrativas e cenas paralelas, repletas de comicidade e ironia, o público é informado que a conspiração entre os reis da França e da Inglaterra, e também da Igreja Católica⁹³ (a quem não interessava uma mulher clarividente), culmina na prisão de Joana, que passará por intenso julgamento. Na cena, a guerreira é amarrada a correntes e colocada abaixo do seu inquisidor, o arcebispo. Alguém do povo (um ator do grupo) fala que ela podia estar em casa, passando, lavando, mas não... A atriz responde, no papel de Joana, que: “Há mulheres demais para fazer isso aonde eu morava, senhor arcebispo, e só eu poderia cumprir essa missão” (ALMEIDA, 2015c, p. 57). Nesta fala não há qualquer gesto da atriz/personagem que sugere que ela disse isso para enganar o religioso, o que indica a ausência de identificação de gênero por parte de Joana, ou por parte do grupo. Pode-se concluir que Joana continua a lutar apenas porque ouviu vozes “divinas”, caso contrário, estaria sim cumprindo sua “missão de mulher.”

⁹³ A mesma Igreja Católica Apostólica Romana, que condenou Joana d’Arc à fogueira em 1431, retirou todas as acusações contra ela em 1456, mas a moça já estava morta. Em 1920, Joana é canonizada santa (ALMEIDA, 2015d, p. 60).

Após julgamento, a guerreira acaba sendo condenada à morte na fogueira. Ela, então, pronuncia suas últimas palavras:

O senhor aí em cima pensa que viver é simplesmente poder respirar? Não se mata o outro apenas o queimando numa fogueira. Mata-se todos os dias, a toda hora, quando o impede de pensar, de ver novas paisagens. Eu não temo o pão e a água. Posso viver de pão. Nunca pedi mais que isso. E não é prisão beber apenas água, se a água é limpa. Agora, ficar encurralada como um rato, sem poder me expressar, sem poder aspirar novas criações, sem poder viver! Isso é pior que o fogo! Isso é mutilação do ser! *Ao público*. As vozes disseram que eu me salvaria. Elas estavam certas. Eu prefiro o risco a viver do jeito que você quer. Eu prefiro a ousadia, a viver morta. Eu prefiro o fogo! (ALMEIDA, 2015c, p. 60).

Encerra-se o espetáculo com uma música alegre e emocionante, entoando a vitória da Brava: “A Brava venceu!/Seguindo em frente buscamos/Aquilo que acreditamos/A Brava venceu!/De frente erguida sabemos/A força está em nós mesmos [...]” (ALMEIDA, 2015d, p. 61). Um ator escreve Joana d’Arc com querosene no chão e a atriz atea fogo às letras. Na música e na encenação final, a morte não é sinônimo de derrota, e sim um motivo para que a luta continue. O grupo, desta maneira, convoca todas as pessoas que assistem ao espetáculo a seguirem nessa luta por justiça social.

De modo geral, é possível perceber que, apesar de inúmeros trechos com preocupação acerca das questões das mulheres, há espaços dramáticos em que poderia haver um debate mais aprofundado sobre os gêneros. A defesa da luta de classes como pano de fundo da encenação oculta um viés evidente de discussão feminista. Ambos, contudo, poderiam caminhar juntos na encenação, em uma intersecção entre gênero e classe, o que não foi a escolha do grupo. É na representação épica da atriz que o gênero feminino encontra algumas possibilidades de expressão mais crítica, pois na interação entre atriz, personagem e espectadora é produzida uma dimensão simbólica que propõe um olhar para as categorias de gênero, através e para além da ficção. Todavia, é importante destacar que o grupo escolheu uma mulher para ser protagonista da fábula e deu voz à atriz Rafaela Carneiro, o que já é um fator considerável.

A Brava é a peça que mais tem sido requisitada no repertório da Brava Companhia nos últimos dois anos (2016 e 2017), talvez, por conta do protagonismo da mulher. Ironicamente, se considerarmos que a peça não foi encenada exatamente a partir de uma “agenda feminista”, o espetáculo encontrou, a partir dos últimos eventos, uma acolhida em virtude do seu protagonismo feminino. Devido às mudanças no contexto nacional, em especial desde 2013⁹⁴,

⁹⁴ Alguns fatores dessas mudanças estão descritos em BESKOW, 2017, p. 20-47.

instituições públicas e privadas têm procurado incluir em suas programações culturais temas relativos ao debate sobre igualdade de gênero e convidado a compor suas ofertas alguns espetáculos que abordem a questão ou que tenham a mulher como protagonista.

Para citar um exemplo, de janeiro a abril de 2016, o Sesc Belenzinho⁹⁵ promoveu uma série de atividades dedicadas às questões das mulheres na arte e na sociedade, com o título de *ARTE – Substantivo Feminino*. A Brava Companhia foi convidada a integrar a programação, com algumas apresentações de *A Brava* e a realização de uma oficina, que chamou *A mulher na Sociedade*, ministrada apenas pelas mulheres da Cia e aberta para um público exclusivo de mulheres. Segundo o relato das mulheres da Cia, ministrar uma oficina apenas para mulheres gerou certo desconforto em alguns homens do grupo, que acreditam que separar os gêneros é uma maneira de segmentar a luta de classes, um assunto de maior calibre. Rafaela Carneiro narra:

Mas sobre gênero, queria falar que quando lá na Brava deu esse ruído porque a oficina era só para mulheres, conversamos bastante, ficou um acúmulo, a gente falou: “É uma questão para o grupo, vamos lidando”, mas eu pensei muito: “Nós como classe não chamamos o patrão para conversar, não é? Como classe oprimida através da exploração, da opressão, a gente não chama o patrão para conversar, a gente resolve entre a gente. Nós, mulheres aqui desse grupo nos sentimos oprimidas nas nossas experiências em vários momentos, e são opressões que, muitas vezes, a gente já introjetou e a gente precisa superar, então, dá licença homens, a gente vai conversar entre a gente, não vamos chamar vocês!” Porque tem muito melindre dos homens, tem muito medo ainda, existe uma tensão. Agora isso na Brava já está mais conversável do que no começo, a gente falou: “Não, a gente quer fazer uma coisa só as mulheres”, os homens: “Oooh!”, sabe assim? Falamos: “Se a gente se sente oprimida por vocês, precisamos conversar separadamente para refletir isso e pensar ações, pensar estratégias e compartilhar com vocês também, vocês são nossos companheiros”. Para nós está dado que eles são companheiros, que eles respaldam essa luta também, mas são homens, não sofrem o que as mulheres sofrem (informação verbal)⁹⁶.

Rafaela Carneiro recorda, entre suas impressões sobre a oficina no Sesc, que, apesar do desconforto, a ação das mulheres também faz o grupo movimentar-se e questionar suas relações e criações. Ter uma personagem mulher como protagonista da peça deu a oportunidade ao grupo de aproximar-se de questões referentes ao gênero feminino e, conforme analisado, verificar que o teatro épico dialético pode ser um aliado na desnaturalização dos comportamentos de gênero na cena, caso o grupo se aproxime do feminismo. O exercício cênico, por outro lado,

⁹⁵ Serviço Social do Comércio, localizado à R. Padre Adelino, 1000 - Belenzinho, São Paulo – SP.

⁹⁶ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

contribui muito para um debate sobre gênero do ponto de vista poético, mas também precisa alcançar as tessituras das relações internas no grupo para que efetivamente ocorram transformações nas relações. Assim, observa-se que a construção poética (escolha do tema, decisões nos ensaios, funções, figuras sociais priorizadas) e a organização do grupo (quem vai ministrar uma oficina, quem vai escrever um projeto) estão intimamente ligadas. Uma parte reflete a outra. Cabe agora averiguar se a construção poética das figuras femininas nos demais espetáculos e experimentos cênicos do grupo é equivalente à criação de *A Brava* ou se há modificação dos pontos de vista já apresentados.

2.3 Representação poética da mulher nas demais peças e experimentos da Brava Companhia: *O Errante; Este lado para cima; Corinthians, meu amor; Júlio e Aderaldo; Quadratura do Círculo; JC; Show do Pimpão.*

O processo criativo na Brava Companhia percorre caminhos diversos, de acordo com a necessidade e o desejo do grupo. Não há uma metodologia definida, apenas alguns pressupostos e eixos para o desenvolvimento dos trabalhos, em geral, o trabalho com o corpo, a pesquisa sobre a linguagem musical, o jogo e improviso, a comicidade, a linguagem popular e orientação política de esquerda.

É consenso para as(os) integrantes a afirmação de uma criação coletiva, embora as montagens sejam encabeçadas pela direção e dramaturgia. Essas duas funções foram, aos poucos, rodiziadas entre os integrantes da Cia, contudo, sendo exercidas predominantemente pelos mais “velhos” de grupo, na maioria homens, com exceção de Rafaela Carneiro. De todos os experimentos e peças do repertório da Brava Companhia, apenas em *Corinthians, meu amor*, a direção foi de uma mulher.

O processo de montagem na Brava, de maneira geral, percorre momentos de estudo do tema (com atividades tais como assistir a um filme, ler e debater uma referência literária, fazer um *workshop*, desenvolver um treinamento específico⁹⁷ etc.) e de improvisações de cenas. Os

⁹⁷ Por treinamento, entende-se o aprofundamento, mesmo que momentâneo, de uma técnica teatral, como uma oficina que explora princípios da bufonaria, por exemplo, treinamento ministrado por Rafaela Carneiro no grupo para a pesquisa da montagem de *Show de Pimpão*, conforme informação da entrevista realizada com Rafaela Carneiro, em 2016.

treinamentos que, a princípio, eram coordenados apenas por integrantes do grupo, passaram a ser desenvolvidos também por artistas convidados especialistas (com o pagamento de cachê), graças à aprovação dos projetos no Fomento ao Teatro. Até 2017, os convidados foram Ésió Magalhães (pesquisa na linguagem do palhaço); Carlos Simioni (pesquisa de voz e corpo para a cena); Dorberto Feliz (pesquisa musical); Luciano Carvalho (pesquisa musical); Euler Alves (percussão); Sânio Gomes (pesquisa corporal) e Hiles Moraes (dança afro)⁹⁸. A participação desses artistas está descrita nos *Cadernos de erros* do grupo e não foi encontrada nenhuma referência de um treinamento realizado por uma mulher, como artista convidada.

O texto na Brava Companhia (com exceção de *Show do Pimpão* e, de certa maneira, de *Corinthians, meu amor*) é escrito e experimentado durante os ensaios, ou seja, a estrutura do espetáculo ganha forma a partir da conexão de todas as funções artísticas, em processo conjunto, e não ocorre fora da sala de ensaio. Nas improvisações de cena, a escolha dos papéis/personagens⁹⁹ é realizada de forma espontânea, assim que o texto vai sendo desenhado. As atrizes e os atores responsabilizam-se por estudar mais profundamente as figuras que irão representar, procurando trazer propostas cênicas, sempre em conexão com a dramaturgia como um todo.

Essa maneira de organização corresponde ao que se denominou processo colaborativo. Stela Fischer (2010) compreende este procedimento como algo que integra atriz(ator), diretora(diretor), dramaturga(dramaturgo) e demais artistas sob uma “perspectiva democrática” (FISCHER, 2010, p. 61). Logo, tende-se ao esvaecimento das formas hierárquicas de construção, embora permaneça imprescindível que as áreas de trabalho sejam delimitadas pelas funções que cada uma e cada um exerce. Essa autoria conjunta, por princípio, inclui a ação criativa da plateia:

Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando, conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo e aberto (FISCHER, 2010, p. 62).

Cada grupo encontra sua própria maneira de praticar o processo colaborativo, de acordo com o perfil das(dos) integrantes e os interesses criativos de um determinado projeto. A

⁹⁸ Além destes, comentados por ALMEIDA (2015b, p. 36), vale citar que Reinaldo Maia foi consultor artístico da Brava Companhia durante alguns anos (ALMEIDA, 2015a, p. 15).

⁹⁹ Em *Cadernos de erros I* (ALMEIDA, 2015a, p. 95), é possível encontrar os estudos e práticas pesquisados pelo grupo na criação das personagens ou, como denominado posteriormente pelo grupo, das figuras sociais.

inexistência de uma única forma de realizá-lo já pode ser comprovada pela experiência de diferentes coletivos pelo menos ao longo dos últimos vinte anos, a partir do momento em que este modelo de criação passou a ser reconhecido e nomeado. Na Brava, entretanto, há limites para a concretização dessa maneira de fazer teatral pela disparidade de importância que funções adquirem sobre outras, como será apontado no decorrer desta seção.

Em relação à escolha dos temas das peças da Brava Companhia, Rafaela Carneiro relata que a definição costuma ocorrer informalmente: “[...] a gente vai conversando no bar, vai tendo vontade junto, mas normalmente no começo do processo decidimos as funções ou pelo menos apontamos e definimos qual é o assunto principal” (informação verbal)¹⁰⁰. Opinião diferente tem Luciana Gabriel, que entende (desde que integrou a Brava Companhia, em 2008) não ter participado diretamente da escolha dos temas dos espetáculos em que atuou, porque todas as peças aventavam a continuidade de uma pesquisa anterior à sua entrada no grupo:

Na verdade, nenhum processo da Brava até agora eu participei da “sementinha”, mesmo estando lá há tanto tempo, porque *O Errante* já era um projeto anterior deles, *O Corinthians* foi convite do TUOV. *O Este Lado* foi junto à pesquisa de *O Errante* [...] *O JC* é uma pesquisa de antes de *A Brava* [...] Eles já estavam com o “trem no trilho caminhando”, e eu entro na “estação” (informação verbal)¹⁰¹.

A citação acima, assim como outros apontamentos das entrevistas dos artistas do grupo, demonstra a divisão entre as(os) “velhas(os) integrantes”¹⁰² e as(os) “novas(os) integrantes”¹⁰³, típica da Brava Companhia. A quantidade de tempo de grupo são argumentos recorrentes¹⁰⁴, tanto para justificar a realização de uma função artística quanto para participar mais ativamente na definição dos temas das montagens. O raciocínio está associado também a um pressuposto de eficiência e agilidade na proposição e execução dos projetos artísticos, garantindo mais possibilidades de financiamento para o grupo, já que se abrirem a novas experimentações causaria riscos. A justificativa parece refletir na divisão das posições de maior responsabilidade também entre os gêneros:

[...] à medida que os teatros percebem-se sob ataque e experienciam investimentos reduzidos e cortes no número de produções, eles retornam em direção ao território seguro. Ao invés de arriscarem-se, expandindo para o que poderia ser entendido como

¹⁰⁰ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

¹⁰¹ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

¹⁰² Fábio Resende, Márcio Rodrigues, Ademir de Almeida, Max Raimundo, Rafaela Carneiro e Kátia Alves.

¹⁰³ Luciana Gabriel, Cristiane Lima, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Henrique Alonso.

¹⁰⁴ Esse argumento também foi usado no Movimento Arte contra a Barbárie, cujo grupo de “cabeças-pensantes” era majoritariamente formado por homens com mais experiência política.

‘teatro alternativo’, permitindo maior acesso às mulheres, eles continuam a limitar seu acesso às posições de influência (WARNER apud ROMANO. 2009, p. 169).

Mesmo buscando uma horizontalidade na divisão do trabalho, a Brava Companhia parece conservar certa hierarquia nas tomadas de decisão, que interfere diretamente nos rumos do grupo e no exercício dos indivíduos, principalmente no que se refere à perspectiva das mulheres. De fato, essa não é uma avaliação em definitivo, mas o que se quer destacar são as contradições e paradigmas que um coletivo de teatro lida no seu dia a dia. Também, o quanto as escolhas feitas pelas companhias e a maneira de se organizarem influenciam diretamente na igualdade de atuação das(dos) artistas, que por sua vez pode significar uma construção poética mais ou menos atenta às hierarquias de gênero.

Dando continuidade à análise da representação poética das mulheres nas peças da Brava Companhia, falta analisar aquelas que não têm a mulher como figura central. Esse aspecto faz com que não seja feita uma análise minuciosa dos espetáculos (cena a cena), como efetuado em *A Brava* e *A Luta* (na seção 3.2). Como todas as peças citadas foram assistidas, desenhando um quadro amplo, que permite um olhar compreensivo, alguns apontamentos gerais serão feitos, exercitando uma perspectiva feminista, que pode ser compreendida por:

Uma abordagem feminista a qualquer coisa significa prestar atenção às mulheres. Significa prestar atenção quando mulheres aparecem como personagens e perceber quando elas não aparecem. Significa tornar alguns mecanismos “invisíveis”, visíveis, e apontar, quando necessário, que, enquanto o imperador não tem roupas, a imperatriz não tem corpo. Significa prestar atenção às mulheres enquanto escritoras e enquanto leitoras ou membros da plateia. Significa “não tomar nada como certo” porque as coisas que “tomamos como certas” são usualmente aquelas que foram construídas a partir do ponto de vista mais poderoso na cultura e esse não é o ponto de vista das mulheres (GOODMAN apud BESKOW, 2017, 63).

Para um tratamento feminista dos espetáculos, a pesquisadora procurou criar alguns parâmetros que correspondem ao seu interesse de análise, critérios colocados em formas de perguntas: (1) qual é o tema da peça e como as figuras femininas estão inseridas nele?; (2) quais os discursos das figuras femininas?; (3) como elas estão caracterizadas na cena? e (4) qual a leitura que as(os) artistas fazem de suas próprias criações?

Na cronologia das montagens, após *A Brava*, o grupo iniciou uma pesquisa sobre *A Sociedade do Espetáculo* (1967), livro-conceito de Guy Debord, e *O Grande Mentecapto* (1979), livro de Fernando Sabino. Deste estudo, surgiram as peças *O Errante* e *Este lado para cima*. Seguem as fichas técnicas e sinopses das duas criações:

FICHA TÉCNICA – *O Errante* – estreia em 2010

Criação: Brava Companhia
Direção: Fábio Resende
Codireção: Ademir de Almeida
Roteiro: Ademir de Almeida e Fábio Resende
Dramaturgia: Alexandre Krug
Atores e atrizes: Cris Lima, Max Raimundo, Márcio Rodrigues, Luciana Gabriel, Fábio Resende, Ademir de Almeida.
Iluminação: Fábio Resende e Márcio Rodrigues
Consultor artístico: Reinaldo Maia
Produção: Kátia Alves e Henrique Alonso
Cenário e adereços: Sérgio Carozzi
Figurinos: Rafaela Carneiro e Cris Lima
Confeção de figurinos: Rafaela Carneiro, Cris Lima e Magê Blanques
Treinamento de palhaço: Ésio Magalhães
Treinamento vocal: Carlos Simioni
Direção musical: Joel Carozzi
Assessoria musical: Núcleo de Música da Cia Antropofágica
Bases musicais eletrônicas: Jonathan Mendonça de Almeida e Joel Carozzi
Vozes das músicas: Trupe Lona Preta e Brava Companhia
Consultoria de maquiagem: Greco Hairstylist
Vídeos: Fábio Hirata, NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa
Edição de vídeos: Fábio Hirata e Sérgio Carozzi
Operadores de vídeo: Sérgio Carozzi e Rafaela Carneiro
Operadores de luz: Joel Carozzi e Henrique Alonso
Fotos: Fábio Hirata
Design gráfico: Ademir de Almeida

SINOPSE: *O Errante* narra a história de um andarilho que erra, de cidade em cidade, em busca de seu grande amor, uma *top model* e atriz, uma imagem criada pelo espetáculo que o cerca e o cega. Após perceber a ilusão de sua busca, se dá conta de toda a estrutura criada a sua volta e toma consciência de sua verdadeira história e condição social. A peça propõe um questionamento sobre estruturas de poder, como a mídia, o capital, a religião, a política, a arte, que criam e recriam imagens capazes de persuadir a sociedade, em nome de um ideal construído a partir da lógica do consumo, do lucro e da mercadoria.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia

Em *O Errante*¹⁰⁵, Geraldo Viramundo, o contrarregra do espetáculo, é o protagonista da história, a figura que vai se transformar e tomar consciência da sua situação durante a encenação, de natureza épica. As outras figuras do espetáculo – mulheres e homens – são construídas como apoio dramaturgico, operante como colaboradoras ou obstáculo para os objetivos de Geraldo. Há algumas figuras femininas que surgem no espetáculo rapidamente (a estudante Nicole Tina, uma repórter, uma freira, a médica Doutora Gaga, uma paciente do hospício, uma capitã do exército e uma candidata a ídolo), sem um desenvolvimento

¹⁰⁵ A peça pode ser assistida na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/o-errante.html>

dramatúrgico maior, e outras têm mais destaque na peça – Dionísia, a uma diretora de teatro e Ana Aléxia, uma *top model* – figuras que influenciam as decisões e percepções do protagonista.

A peça tem como tema as imagens produzidas pelas “estruturas do poder, como a mídia, o capital, a religião, a política, a arte” (ALMEIDA, 2015d, p. 63), que cegam Viramundo e o fazem acreditar, por um instante, que é dono de sua condição social. As personagens mulheres são personificações alegóricas¹⁰⁶ dessas estruturas, não possuem nome próprio, apenas nomes que fazem referência direta a “um princípio ou uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidas” (PAVIS, 1999, p. 11).

Ana Aléxia representa a ideia de mercadoria, aquilo que a sociedade projeta como desejável e que influencia as pessoas a consumirem. O conceito genérico “mercadoria” é traduzido cenicamente pelo grupo na imagem de uma modelo e atriz, magra, loira, de cabelos lisos e pele branca, trajando roupas sensuais e anoréxica (em vários momentos, ela faz gesto de vomitar). Geraldo apaixona-se loucamente por ela.

Figura 17: Ana Aléxia desfila para o público.



Fonte: Espetáculo *O Errante*, da Brava Companhia. Apresentação no Engenho Teatral. Atriz à frente: Luciana Gabriel. Acervo do Grupo. Fotografia: Fábio Hirata

¹⁰⁶ “A alegoria é usada sobretudo nas *moralidades* e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca. Ela tende a desaparecer com o aburguesamento e a antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do *agit-prop* do expressionismo ou das parábolas brechtianas” (PAVIS, 2009, p.11).

Em sua primeira aparição em cena, Ana Aléxia anuncia:

ANA ALÉXIA:
Eu sou o que você olha
Eu sou o que você quer
Querendo você
Sentindo você
Sendo você sem você perceber (ALMEIDA, 2015d, p. 85).

Ao apresentar-se, a personagem já informa sua função de imagem a ser consumida. Em outros momentos, Ana Aléxia surge também por meio do vídeo, agora fazendo propaganda de algum produto, mas sempre com um discurso dúbio, ora alienante, ora crítico. A figura, no entanto, não tem um desenvolvimento cênico mais aprofundado, permanecendo como uma imagem, uma ideia. Mesmo quando aparece “ao vivo”, é transportada cenicamente por um carrinho de supermercado, reforçando a crítica ao “mundo da mercadoria” (ALMEIDA, 2015d, p. 64) feita pelo grupo, que não inclui nesta crítica nenhum apontamento acerca da apropriação pela indústria cultural da imagem e dos corpos das mulheres. A oportunidade é desperdiçada, demonstrando distanciamento do grupo dos questionamentos sobre a dimensão gendrada da mercadoria, assim como da normatização do corpo da mulher. É o que esclarece Junqueira (2012):

A mulher é um produto elaborado pela civilização. Sua relação com seu próprio corpo é definida por sua relação com o mundo. Mundo esse onde a mulher sempre foi cobrada em relação à sua imagem. Os julgamentos morais, sociais e estéticos parecem sempre convergir para o corpo feminino, definindo severamente padrões de beleza e normatividade, modelando esse corpo de maneira artificial ou antinatural, aprisionando mulheres em seus próprios invólucros. São corpos moldados para a exibição e para o consumo, para o prazer alheio. De carros a rótulos de cerveja, corpos femininos são utilizados como atrativo de venda para diversos tipos de produtos de consumo existentes no mercado (JUNQUEIRA, 2012, p. 38).

A representação de Ana Aléxia, nesse sentido, poderia trazer mais camadas de leitura acerca da sociedade de consumo que o grupo se dedica a criticar, tanto o consumismo por produtos, pela ideia de beleza, mas incluindo uma crítica à objetificação dos corpos femininos. De outro modo, outras imagens poderiam ter sido criadas pelo grupo para evocar a ideia de mercadoria, que optou pela representação de uma mulher “padrão de beleza”¹⁰⁷. O emprego da

¹⁰⁷ Em 2017, a convite do Projeto de Extensão Laboratório de Processos de Criação Atoral – Lapca (coordenado pela orientadora desta pesquisa, Prof^a Lúcia Romano), Rafaela Carneiro, Cristiane Lima e Vanessa Biffon ministraram dois encontros (de 4 horas cada) no Mini-Festival II que tinha como tema a criação teatral em grupo. Curiosamente, um dos exercícios propostos pelas artistas foi o de levar alguns motes de criação das peças da

figura feminina na encenação, nesse caso, produz uma crítica unilateral. A anorexia¹⁰⁸ em cena, por exemplo, é tratada como algo “típico” do mercado da moda, sem que haja um processo de desnaturalização que permita a investigação das suas causas.

Ana Aléxia é uma espécie de prêmio para Geraldo Viramundo, que percorre diversas cidades à procura de sua amada. Em uma dessas paragens, ele encontra Dionísia, segunda figura feminina de destaque na encenação. Diretora de teatro, ela precisa de um figurante para o espetáculo que está dirigindo e Geraldo é o escolhido, dando início a um trecho em que o grupo utiliza-se de recursos metalinguísticos para criticar também o modo de produção teatral. O próprio nome da personagem, que remete ao deus grego do teatro, fornece pistas desse espelhamento.

Na representação, a atriz Cristiane Lima constrói Dionísia como uma figura cheia de chilikés, ávida por sucesso e dissimulada: ela engana Geraldo entregando a ele uma mensagem de Ana Aléxia que, na verdade, não passa de um vídeo de publicidade da *top model* endereçado a qualquer pessoa. A composição de Dionísia como mais uma representante do mundo das imagens é auxiliada pelo figurino, uma saia de material plástico, “dando a ideia de artificialidade” (ALMEIDA, 2015d, p. 64).

Brava Companhia para que as(os) participantes fizessem improvisações rápidas (a maioria, estudantes universitários que não conheciam as peças da Brava). Os motes foram: a) "mulher que não fala, mas diz tudo" (referência à Neide, figura feminina de *Júlio e Aderaldo*); b) "pessoa que se apaixona por uma mercadoria" (referência à Ana Aléxia, figura feminina de *O errante*); c) "mulher tão machista que assusta até homem" (referência à Sara, figura feminina de *Quadratura do círculo*); d) "mulher que precisa se passar por homem para conquistar um objetivo" (referência à Joana d'Arc, figura feminina de *A Brava*). O grupo que improvisou o tema B, integrado apenas por homens, propôs uma cena em que um pai leva o filho para comer uma coisa deliciosa, que estava na hora de experimentar, pois ele já tinha idade para isso; discurso que trazia sentidos ambíguos aos espectadores. Ao tentar convencer o filho, que permanece relutante à ideia do pai, o terceiro ator entra em cena representando um grande hambúrguer cheio de subjetividade, que se sente entristecido pela recusa do menino e chora. Essa experiência trouxe outras leituras sobre uma mesma “imagem cênica” vivenciada por gêneros distintos.

¹⁰⁸ Sobre esse assunto, ler SILVA, 2011.

Figura 18: Dionísia, a diretora de teatro.



Fonte: Espetáculo *O Errante*, da Brava Companhia. Atriz: Cristiane Lima, Ator ao fundo: Fábio Resende. Fotografia: Fábio Hirata. Acervo do grupo.

Após perceber que foi enganado, Geraldo compreende que sua vida é uma ilusão, uma vez que seus sentimentos por Ana Aléxia foram artificialmente “fabricados”, como em um roteiro de propaganda. Dionísia desculpa-se com ele, revelando que só estava seguindo o roteiro da peça. Por fim, as duas figuras femininas de maior destaque no espetáculo cumprem sua principal ação, a de enganar e iludir Geraldo Viramundo.

Em outras cenas de que Dionísia participa, são usados recursos de comicidade irônica, como o trocadilho, a “tirada” cômica e a piada rápida. Estes elementos mostram outro aspecto importante na construção dos gêneros em *O Errante*, que se refere à utilização do humor na construção poética. Na “cena 5 – A Estrada – O Amor – A ilusão”, Dionísia refere-se à Ana Aléxia como “a bisca”, e logo corrige, “quer dizer, sua Alteza Ana Aléxia” (ALMEIDA, 2015d, 91), querendo esconder a real opinião da diretora de teatro em relação a *top model*. Na “cena 6 - O Teatro – Itanhaém”, Geraldo (o Errante) está apresentando a peça de Dionísia e, ao falar seu texto, tem sua fala compreendida de outra maneira, maliciosamente, conforme trecho abaixo:

ERRANTE: [...] Ana Aléxia!! O amor que vos consagro não reconhece fronteiras. Vossa pureza paira acima dos desejos humanos. Não sois mulher que se disputa!
ATOR e DIONÍSIA (*param um instante, olham-se*): Que se diz puta?
ERRANTE: Adorada musa, vede! Fugamos da maldade que nesta terra abunda!
ATOR e DIONÍSIA (*parando por um instante, olham-se*): Há bunda? (ALMEIDA, 2015d, p. 92)

O trocadilho é um recurso do humor popular, muito usado também na palhaçaria, que extrai o riso de um jogo de palavras, por meio de um duplo sentido. Na “brincadeira” entre Dionísia e o Ator, rapidamente, Ana Aléxia, uma mulher disputada, é transformada em uma mulher que se “diz”, ou se assume puta. Embora o riso tenha como finalidade a diversão, o fato da piada ser obtida pela repetição de preconceitos sobre determinada pessoa ou grupo não pode ser desprezado. É importante verificar para quem essas piadas são voltadas ou que espectador ri das piadas empregadas, revelando as intenções das(dos) artistas em cena. Segundo Fachi (2010), as principais teorias do riso situam-se em perspectivas diferentes, representando valores partilhados, perpetuados por quem provoca o riso. Em resumo, segundo Franchi (2010):

Aristóteles defendeu a tese – que foi posteriormente complementada por Thomas Hobbes – de que o riso seria uma forma de expressar desprezo e superioridade do ridente em relação ao objeto risível (cf. SKINNER, 2002). Bergson (1900:1993) asseverou que o nosso riso é sempre o riso de um grupo. Freud (1905:1996) mostrou que as piadas revelam impulsos (libidinosos, hostis) que são reprimidos (FRANCHI, 2010, p.15).

As piadas construídas pela Brava nos trechos acima conservam um senso comum pejorativo relacionado à mulher, ou seja, o riso promovido é um riso masculino, voltado para o espectador homem e de acordo com os valores hegemônicos “masculinistas.” Assim, a mulher transformada em objeto de riso tem relevância para além da questão do riso. Esse recurso é utilizado em outros espetáculos da Brava Companhia e no decorrer desta seção, cujo tema será retomado.

FICHA TÉCNICA: *Este lado para cima – isto não é um espetáculo* – estreia em 2010

Criação: Brava Companhia

Direção: Fábio Resende e Ademir de Almeida

Dramaturgia: Ademir de Almeida e Fábio Resende

Atores e atrizes: Cris Lima, Max Raimundo, Márcio Rodrigues, Luciana Gabriel, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso e Rafaela Carneiro.

Produção: Kátia Alves

Assistente de produção: Max Raimundo e Luciana Gabriel

Cenário, adereços e figurinos: Cris Lima, Débora Torres, Joel Carozzi, Márcio Rodrigues, Rafaela Carneiro e Sérgio Carozzi

Concepção sonora: Brava Companhia

Fotos: Fábio Hirata

Design gráfico: Ademir de Almeida

SINOPSE: esta peça mostra de forma épica a história de uma cidade em crise. Os governantes desta cidade desenvolvem um aparato tecnológico apresentado como solução de todos os problemas: a Bolha, que é sustentada pelos trabalhadores. O poder do Mercado e o controle das relações humanas

exercido por ele são discutidos com um humor anárquico neste trabalho construído para apresentação em rua ou espaços alternativos.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia.

*Este lado para cima – isto não é um espetáculo*¹⁰⁹ é a única peça em que atuam juntas as três mulheres artistas da Brava Companhia. Elas e eles estão em cena “calçando coturnos e vestindo roupas com tons escuros e toques de moda urbana, roqueira e militar” (ALMEIDA, 2015d, p. 130). Alguns usam capacetes, mochilas, sirenes, latas de spray, coquetel molotov e instrumentos musicais (que são tocados ao vivo), conforme imagem abaixo:

Figura 19: Coro canta uma versão de *Youkali – Tango Habanera*, de Kurt Weill.



Fonte: Espetáculo *Este lado para cima*, da Brava Companhia. Local: centro de São Paulo. Fotografia: Fábio Hirata.

Na peça, todas as figuras representadas são alegorias, desta vez sem referência objetiva aos gêneros feminino e masculino, conforme comenta Almeida, um dos diretores e dramaturgos do espetáculo. Em seus termos:

Os coros que a gente tem em cena são alegorias das classes sociais. São trabalhadores, são poderes. Nenhum personagem tem nome. Tanto faz se é homem ou se é mulher, se é preto, se é branco. São alegorias das classes sociais que a gente tem (Entrevista

¹⁰⁹ Esta peça pode ser assistida na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/este-lado-para-cima.html>

realizada com Ademir de Almeida e integrantes homens da Brava Companhia, em 2017).

A falta de preocupação com a representação dos gêneros na cena que também evidenciam identidades de raça/etnia em *Este lado para cima*, possivelmente ocorre pelo fato do grupo confiar que o distanciamento épico seja suficiente para separar a “história da peça” (ficção) da realidade material da montagem (atrizes e atores), ou talvez por compreenderem que as categorias de gênero e raça/etnia sejam menos significativas na representação do que a de classe. Todavia, mesmo no pensamento brechtiano, a preocupação com os marcadores sociais não passa despercebida, caracterizando uma escolha da Brava Companhia e não do modo épico dialético brechtiano.

São muitas as figuras que aparecem na cena, entre elas, Ninguém (representado por Sérgio Carozzi e Luciana Gabriel), as trabalhadoras (representadas por mulheres e homens), o morador de rua, o policial, os Poderes (representado por homens e mulher), a oradora, o bêbado, as crianças (representadas por homens e mulher), o mineiro, o economista, a monitora, a varredora (representada por mulheres e homens), o apresentador, o pastor.¹¹⁰

A história da peça mostra como a cidade foi sendo construída e como ela é sustentada pelo serviço das(dos) trabalhadoras (es), em nome do “progresso”. O grupo encena algumas situações de trabalho que são atreladas às opressões da elite, tema tratado com muito humor. Trabalhadoras(es) são estimuladas(os) a trabalhar mais rápido e por mais horas de trabalho, para aumentar a produção, e vez ou outra há sorteios, com bonificações inusitadas.

Na cena “O sorteado – quando Ninguém vira alguém” (ALMEIDA, 2015d, p. 171), Cristiane Lima representa uma trabalhadora que é sorteada para participar de um programa de televisão. Para ganhar o prêmio, ela precisa transportar uma carroça de um lugar para outro. Em cima da carroça estão as assistentes de palco do apresentador. Os homens do grupo representam as assistentes de palco, caracterizadas com blusas amarradas ao corpo, mostrando a barriga, sambando e “sensualizando”. A trabalhadora passa no teste e ganha um “tratamento de imagem”, composto de relaxamento facial, feitura de unhas e eliminação de celulite (para isso, eles usam uma espécie de alicate e tesouras), que são encenadas como se ela estivesse

¹¹⁰ Foram colocados no artigo feminino as figuras representadas apenas por atrizes. Na alegoria Ninguém há um revezamento das(dos) artistas na representação e, nas demais figuras mistas, as(os) artistas desempenham a função de coro. A figura Poder é representada ao mesmo tempo por dois atores e uma atriz (Poder 1, Poder 2 e Poder 3).

sofrendo uma sessão de tortura. Ao final da sessão de “beleza”, a trabalhadora está toda torta e visivelmente assustada.

Observa-se que, novamente, o grupo faz uma crítica aos padrões de beleza (sempre associados à figura da mulher), impostos pela sociedade. Contudo, na cena descrita anteriormente, também parece haver uma negação do “universo feminino” e dos elementos utilizados pelas mulheres para se embelezarem. Como resultado, as próprias mulheres são expostas e criticadas, sem que se denuncie o que movimenta a máquina da feminilidade. Grupos feministas, de outro modo, utilizam-se de elementos do universo feminino¹¹¹ para inserir em cena assuntos relativos às mulheres, dando protagonismo a elas, sem com isso corroborar para o fortalecimento da indústria cultural. Um exemplo dessa estratégia é o trabalho do grupo de palhaças As Marias da Graça (sediado no Rio de Janeiro) que utiliza nos seus espetáculos impasses do cotidiano das mulheres (casamento, cuidado com as(os) filhas(os), trocar o pneu furado do carro etc.)

Na última cena de *Este lado para cima*, segundo as entrevistas com as(os) artistas, houve uma preocupação do grupo com o discurso e ações das mulheres representadas. Na cena “Revolução: os trabalhadores se juntam. Ou quase...”, a figura Ninguém, representada por Luciana Gabriel, consegue chegar até a figura Poder e estoura uma bolha imaginária¹¹² que separa a elite das(dos) trabalhadoras(os). A pessoa escolhida para fazer tal ação, geradora de importante reviravolta dramática, é uma mulher, cuja decisão partiu de uma conversa coletiva nos ensaios, quando foi definido que seria central essa representatividade¹¹³. Ninguém é a única trabalhadora que toma consciência da sua história e, com isso, muda o enredo da peça. O trecho do texto dramático demonstra o momento da virada:

NINGUÉM: (*enquanto alterna a pontaria das armas entre os Poderes*): Parou! Todo mundo parado! Agora sou eu que tô no comando aqui.

PODER 1: O quê? Quem é você?

NINGUÉM: Não importa. Eu sou Ninguém.

PODER 2: Como você chegou aqui? Nós estamos a quilômetros de distância.

NINGUÉM: Como eu cheguei? Eu posso ter subornado sua segurança. Aliás, eu posso ter sido da sua segurança; eu posso ter saído dali, do meio do público. Ou eu posso ter estado aqui o tempo todo. Invisível, limpando sua sujeira, lavando seu banheiro, cozinhando para você... Porque você, ou melhor, vocês, sempre dependeram de mim para tudo! [...]

¹¹¹ Por “universo feminino” compreende-se os aspectos e temas do cotidiano da maioria das mulheres, em uma construção biológica-social-cultural, como: menstruação, gravidez, aborto, casamento, beleza etc.

¹¹² A bolha é imaginária, mas o grupo a materializa em cena por meio das ações e reações da elite e das(dos) trabalhadoras(es), o que a torna muito presente em cena.

¹¹³ Pelas entrevistas, não fica claro o grau de consciência das(dos) artistas quanto a esta escolha, porém, a decisão parece não ter sido embasada em uma proposição feminista.

PODER 2: Calma, é dinheiro que você quer? Nós podemos pegar o quanto você quiser!

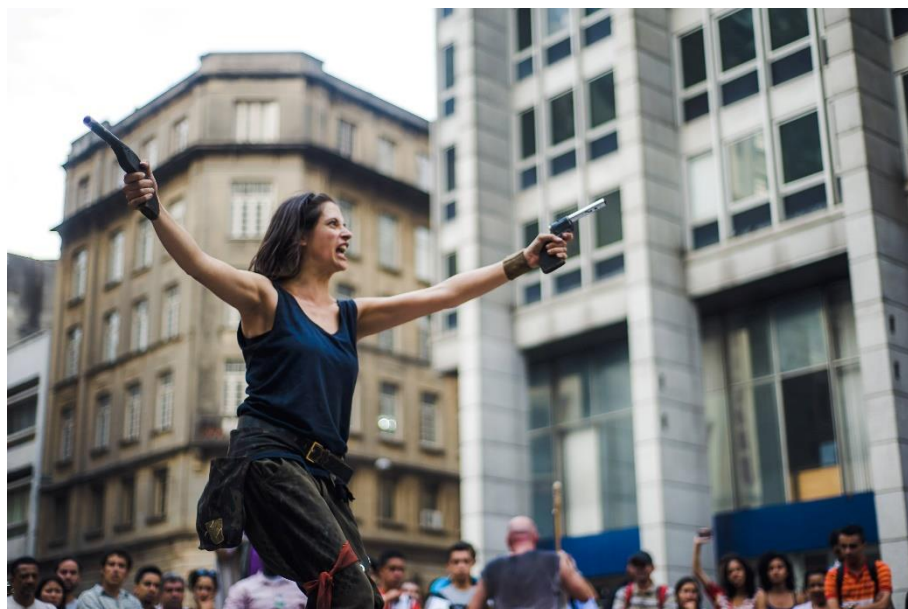
NINGUÉM: Eu não quero dinheiro nenhum!

JORNALISTA: (*falando em tom sensacionalista*) Atenção, senhoras e senhores! Informações oficiais dão conta de que a situação dentro da Bolha está cada vez mais tensa, e que o terrorista está totalmente descontrolado e tenta extorquir dinheiro dos ocupantes da Bolha, que continuam, corajosamente, buscando desfecho pacífico para o atentado. [...]

ATIRADOR: (*com a mira laser apontada para a cabeça de Ninguém*) Positivo, chefia. A figura está na mira, é só dar o “tudo ok” que daqui eu “sento o dedo” na filha da puta.

NINGUÉM: Eu já disse que não estou louca. Eu não quero dinheiro! Eu só quero... (*ouve-se um estrondo. Ninguém fica paralisado por um instante*) ... Mudança. (*Ninguém solta as armas, desce do tambor e se deita no chão, encaixando seu corpo na silhueta humana que foi desenhada no espaço cênico*) (ALMEIDA, 2015d, p. 186-190).

Figura 20: “Ninguém” ameaça o Poder



Fonte: Espetáculo *Este lado para cima*, da Brava Companhia. Atriz: Luciana Gabriel. Local: Praça do Patriarca. Fotografia: Fábio Hirata.

Considerando a perspectiva classista do grupo, pode ser considerada uma construção assertiva para a equidade das relações de gênero na cena priorizar a mulher como a pessoa que transforma a história. Isso acontece em *Este lado para cima* e mais fortemente em *A Brava*, com Joana d’Arc. Contudo, no caso de *Este lado para cima*, a importância e a simbologia da escolha da mulher trazem ambiguidades, uma vez que a figura denomina-se Ninguém.

A opção pela construção de alegorias nessa peça parece diminuir as desigualdades presentes no trato da representação dos gêneros feminino e masculino, diferentemente de uma poética mais voltada para o realismo. É o que problematiza Romano (2009):

O estilo de interpretação realista, por exemplo, torna menos aceitável a troca de papéis (mulheres interpretando homens e vice-versa) porque as ações, que fazem a conexão entre a vida interior e a exterior do papel, precisam ser contingentes à expectativa da representação social em relação ao corpo (ROMANO, 2009, p. 133).

Contudo, a construção “neutra” dos gêneros em cena, proposta pela Brava, não significa que os gêneros deixaram de existir. O fato de uma figura social ser interpretada por uma mulher faz diferença para os sentidos produzidos pelo espetáculo, mas o público não vê apenas Ninguém, por exemplo, vê a alegoria Ninguém sendo representada por uma mulher. Outro ponto, é o fato de o grupo escolher “roupas-base” como figuração de neutralidade, mas que, na verdade, estão associadas a trajes masculinos (veja figura 19), corroborando com o argumento de que não existe cena “neutra” de gênero (no figurino, na atuação...), e, quando este discurso é usado, o que se vê são representações associadas ao gênero masculino¹¹⁴.

A construção de piadas rápidas, baseadas no senso comum, também é observada em *Este lado para cima*, porém com menção ao universo masculino, explicitando conteúdos sexuais ligados a um pensamento heterossexual. São exemplos do reforço à norma heterossexual¹¹⁵, cenas como a em que um ator diz ser o mais durão do grupo e os outros replicam, jocosamente: “Oh, que durão!” (ALMEIDA, 2015d, p. 152). Adiante na peça, um mineiro – trabalhador de minas e morador de Minas Gerais – faz gesto de furar com uma britadeira e, chegando perto das nádegas do companheiro, é repellido por ele, que diz: “Oooo, não precisa de tanto vigor” (ALMEIDA, 2015d, p. 153). Exemplos dessa natureza corroboram com a percepção de que o riso construído poeticamente na Brava Companhia é masculino e heterossexual.

FICHA TÉCNICA: *Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia – uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo* – estreia 2012

Criação: Brava Companhia

¹¹⁴ A leitura masculinista do figurino pode dar-se por inúmeros cruzamentos: relação do corpo com o texto; relação das(dos) atrizes(atores) com a espectadora; contexto da cena; relação da roupa com as necessidades do trabalho; o trabalho no espaço público; espaço simbólico; texturas e cortes da roupa etc. A discussão é ampla, mas é possível fazer associações por meio da construção estética do que se normatizou ser masculino e feminino. “A verdade é que, de fato, a ação de subversão simbólica, se quiser ser realista, não pode se limitar a rupturas simbólicas – mesmo quando se dá em certas provocações estéticas, elas sejam eficazes no sentido de levar à suspensão as evidências. Para mudar duradouramente as representações, o movimento tem que operar e impor uma transformação duradoura das categorias incorporadas (dos esquemas de pensamento) que, através da educação, conferem um estatuto de realidade evidente, necessária, indiscutida, natural, nos limites de sua alçada de validade, às categorias sociais que elas produzem” (BOURDIEU, 2012, p.146).

¹¹⁵ Judith Butler (2015) debate a matriz heterossexual como modelo discursivo hegemônico no capítulo dois de *Problemas de Gênero* (p. 61-118).

Direção: Rafaela Carneiro
Texto original: Idibal Piveta (César Vieira)
Dramaturgia: Fábio Resende
Atores e atrizes: Ademir de Almeida, Cris Lima, Max Raimundo, Márcio Rodrigues, Luciana Gabriel, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso.
Direção Musical: Luciano Carvalho
Músicas: Brava Companhia, Luciano Carvalho, Juh Vieira, Idibal Piveta (César Vieira) e Laura Maria
Cenário, adereços e figurinos: Joel Carozzi, Márcio Rodrigues e Sérgio Carozzi
Iluminação: Henrique Alonso e Fábio Resende
Vídeos: Brava Companhia
Voz das narrações: Fábio Resende
Treinamento de percussão: Hiles Moraes
Produção: Kátia Alves
Design gráfico: Ademir de Almeida

SINOPSE: *Corinthians, meu amor*, originalmente escrita por Idibal Piveta (César Vieira) em 1966, tem como enredo a vida na capital paulista que gira, toda ela, e em todos os setores, ao redor do Sport Club Corinthians Paulista e dos trabalhadores e trabalhadoras torcedores do, então, “time do povo”. Nesta montagem, a Brava Companhia criou outras cenas e músicas, tocadas e cantadas ao vivo, para compor o espetáculo e ressaltar a crítica, já contida no texto original, em relação ao futebol utilizado como manobra ideológica para reforçar o individualismo e a mercantilização da vida, em detrimento ao “puro prazer do corpo que se lança na proibida aventura da liberdade.” A história se passa no Boteco do Olho Vivo – inspirado nos mutirões- festa para “encher laje” nos bairros - e é mostrada de forma episódica.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia

Nesta peça a(o) espectadora(o) é transportada para o estabelecimento de Seu Olho Vivo, dono de um boteco corintiano na cidade de São Paulo. O local é ambientado para que o público possa literalmente comer churrasco, tomar cerveja e ouvir alguns sambas tocados ao vivo, construindo assim o cenário deste grande teatro festivo dirigido por Rafaela Carneiro, única direção de uma mulher na Brava Companhia.

A “imagem cênica” de uma festa de bairro popular e uma preparação corporal intensiva foram alguns dos pilares importantes no processo criativo, conforme relata Cristiane Lima:

Lembro que a Rafa tinha feito curso do Lume [Teatro], de mimesis corpórea, ela se propôs fazer um experimento diferente, que eles já desejavam antes da gente sobre esse “Teatro de Laje”, de churrasco, uma coisa que eles já elaboravam e ela trouxe isso como uma vontade e experimentou mesmo. Sinto que tem uma base muito forte por ter sido um trabalho intenso, é muito fácil resgatar o *Corinthians* porque ele está muito forte no corpo, ela fez um trabalho intenso nesse sentido (informação verbal)¹¹⁶.

Esse “Teatro de Laje” refere-se à expressão “bater uma laje”, que significa fazer um trabalho coletivo pesado (como a do pedreiro quando coloca cimento na laje de uma construção) ao mesmo tempo em que as(os) trabalhadoras(es) se divertem tomando cerveja, fazendo

¹¹⁶ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

churrasco e conversando. Esta expressão, no entanto, refere-se a um trabalho feito entre amigas(amigos), comunitário e não necessariamente realizado por uma(um) profissional. “Teatro de Laje”, nesse sentido, é um termo usado pelo grupo para descrever a encenação de *Corinthians, meu amor*¹¹⁷, “como os mutirões-festas para ‘encher laje’ nos bairros onde os integrantes da Brava Companhia nasceram e cresceram” (ALMEIDA, 2015d, p. 195).

Ainda na citação acima, nota-se que a mimese corpórea, linha de pesquisa do Lume Teatro, serviu também de inspiração para o treinamento do grupo que trouxe uma leitura própria deste procedimento. Na mimese corpórea, há a imitação, a codificação e a teatralização da observação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano, e em *Corinthians, meu amor*, essa observação foi criada a partir das(os) moradoras(es) do bairro Parque Santo Antônio. O treinamento realizado por Rafaela Carneiro, por sua vez, teve a preocupação de despertar a memória corporal das(os) artistas, o que permite mais complexidade na construção vocal e gestual e no desenho da corporeidade como um todo. Contudo, pode ter propiciado a manifestação do senso comum na elaboração dos gêneros em cena, como será analisado a seguir.

Outra fonte de pesquisa da peça foi o livro *Futebol ao Sol e à Sombra* (2002), de Eduardo Galeano, e as histórias do Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV (ALMEIDA, 2015d, p. 193), grupo de teatro paulistano cinquentenário que escreveu e encenou pela primeira vez uma versão de *Corinthians, meu amor*, para a qual a Brava faz uma homenagem.

Duas figuras femininas estão em cena: Elisinha, uma corintiana fervorosa moradora do bairro, e Gabriela, uma estudante de jornalismo que registra cada momento de confraternização do “povo da periferia”. Rafaela Carneiro descreve as figuras que foram construídas para o espetáculo:

[A peça] expõe as contradições através dos tipos do seminarista alcoólatra, da estudante pesquisadora que vê a periferia de forma exótica, do palhaço popular, tosco e marginalizado, do operário torcedor apaixonado pelo Corinthians, da vendedora ambulante e torcedora-símbolo, da líder comunitária, do pagodeiro e do suposto intelectual (ALMEIDA, 2015b, p. 124).

As figuras construídas em *Corinthians, meu amor* permanecem durante todo o espetáculo, diferentemente das diversas figuras que aparecem nas cenas paralelas¹¹⁸ dos

¹¹⁷ Esta peça pode ser assistida na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/corinthians-meu-amor-segundo-brava.html>.

¹¹⁸ Cenas paralelas ou dramaturgias paralelas, termo explicitado na seção 2.2.

espetáculos citados anteriormente. A figura Elisinha é um tributo à Dona Elisa Alves do Nascimento, personagem histórica e torcedora do Corinthians. Ao contrário do que parece ser “a regra”, Elisinha é uma mulher fanática por futebol. No espetáculo, ela está caracterizada com saia branca, cabelos presos, gorro e camisa do time paulista.

Figura 21: Elisinha, a mulher torcedora de futebol.



Fonte: Espetáculo *Corinthians, meu amor*, da Brava Companhia. Atriz à frente, Cristiane Lima. Local: Sacolão das Artes. Fotografia: Fábio Hirata.

Figura 22: Elisinha servindo churrasco ao público.



Fonte: Espetáculo *Corinthians, meu amor*, da Brava Companhia. Atriz à frente, Cristiane Lima. Fotografia: Fábio Hirata.

Elisinha, representada por Cristiane Lima, traz aspectos atribuídos ao sexo masculino na sua composição, tanto no jeito de falar, de agir, quanto na vestimenta (gorro), de modo quase estereotipado: a atriz incorpora o lema “corintiano, maloqueiro e sofredor”, pelo qual os torcedores do Corinthians são conhecidos¹¹⁹.

Os esportes, em geral, são associados aos homens (GOELLNER, 2005). O futebol, em especial, relaciona-se com a “imagem de um homem forte, violento e vitorioso” (DARIDO, 2002) e, historicamente, é a atividade física mais experimentada pelos meninos, desde a escola primária. Atletas homens homossexuais declarados sofrem com homofobia (PEREIRA, 2014) no jogo e mulheres que jogam ou gostam de futebol, por vezes, são taxadas de homossexuais ou não femininas. Nos times e torneios de futebol profissional, ainda há pouca tradição feminina¹²⁰, em um contexto em que a dificuldade de patrocínio para as atletas mulheres é realidade constante.

Mas o futebol tem lá suas contradições em relação ao gênero feminino. O Brasil tem uma atleta que recebeu cinco vezes o prêmio de melhor jogadora de futebol do mundo: Marta Vieira da Silva. Recentemente, alguns movimentos de torcedoras de futebol engajadas no direito de torcer (BONFIM, 2017) e frequentar os estádios sem sofrer machismo criaram o Movimento Toda Poderosa Corinthiana (um exemplo de engajamento pró-mulheres nos campos, entre outros). Elas escrevem textos-manifestos em seu *blog* e lideram campanhas antissexistas, em uma clara perspectiva feminista, como enuncia o MTPC:

O MTPC nasceu da vontade de um grupo de torcedoras de mudar o preconceituoso, sexista e segregatório mundo que é o futebol. Não somos uma torcida organizada, somos um coletivo de mulheres corinthianas de todas as torcidas, organizadas ou não, etnias, idades, estados e países que têm em comum os mesmos objetivos: justiça e igualdade nas arquibancadas (Movimento Toda Poderosa Corinthiana, Publicação de 26/06/2017).¹²¹

Estes dados demonstram a complexidade do tema futebol (outros dados poderiam ser acrescentados) e quanto esse debate suscita questões para as relações de gênero. Na peça, Elisinha é figura carismática, amiga dos frequentadores do bar do Seu Olho Vivo, mas na cena

¹¹⁹ Fundado em 1910 por operários, o Sport Club Corinthians Paulista é a segunda maior torcida do Brasil e sua principal característica é a de ser um “time do povo”. Ler mais em: <https://www.corinthians.com.br/clube-historia/>

¹²⁰ Apenas em meados da década de 1980, o futebol feminino foi institucionalizado no Rio de Janeiro (DARIDO, 2002, p. 3). “Somente em janeiro de 1991, os dirigentes voltaram a procurar as jogadoras para formar uma seleção para o Mundial na China” (DARIDO, 2002, p.3).

¹²¹ Citação extraída das redes sociais do Movimento Toda Poderosa Corinthiana: https://www.facebook.com/pg/movimentotodapoderosacorinthiana/about/?ref=page_internal.

4, intitulada “Renovação e Reafirmação de votos”, há uma “imagem cênica” que causa ambiguidade em relação aos sentidos produzidos para a(o) espectadora (o). Depois de renovar seus votos ao Corinthians, Elisinha desconfia que Gabriela, a estudante de jornalismo, não é realmente uma torcedora corintiana e a introduz em um ritual de “descarrego”. A rubrica da cena resume o ensejo:

Inicia-se o ritual. Gabriela é conduzida a um altar feito com engradado de cerveja. Ouvem-se sons de tambores. Atores e atriz que representam Elisinha se amontoam em volta de Gabriela. Todos, num gesto coreografado, mostram punhos cerrados. Atraz que representa Atílio canta trecho da música “Vai Corinthians, não pare de lutar” enquanto os demais fazem ação de espancamento de Gabriela (ALMEIDA, 2015d, p. 215).

Nesta cena, a crítica central tem por alvo a violência e o fanatismo das(dos) torcedoras(es) de futebol, que provocam manifestações explícitas de intolerância contra torcidas adversárias e aquelas(aqueles) que não gostam do esporte. Entretanto, na perspectiva das mulheres, também é mostrada, na cena, a figura de uma mulher sendo espancada. Ao final da cena, quase como se a violência não tivesse sido real, Gabriela grita com alegria ser corintiana (ALMEIDA, 2015d, p. 215) e sai dançando, convertida na “religião do Corinthians.” O contentamento esvazia a violência cometida no espancamento ritual, arrefecendo a crítica do grupo sobre a intolerância das organizadas.

A pessoa que inicia o espancamento de Gabriela é Elisinha, mulher como ela, e neste e em outros momentos, a construção desta figura poderia ser potencializada em uma concepção poética enriquecida pela crítica de gênero e um olhar mais multifacetado para essas contradições relacionadas ao tema futebol.

A estudante Gabriela é a figura feminina que faz contraponto dramático à Elisinha. Ela traz aspectos mais identificados com o comportamento feminino, em uma construção oposta à de Elisinha: usa vestido verde, flor e faixa como adorno nos cabelos e sempre carrega consigo uma câmera filmadora. A Cia tenta, por meio desta figura, atingir com ironia às(aos) intelectuais que lançam um olhar estrangeiro para a cultura periférica.

Figura 23: Gabriela, a estudante de mestrado em jornalismo.



Fonte: Espetáculo *Corinthians, meu amor*, da Brava Companhia. Atriz: Luciana Gabriel. Local: Sacolão das Artes. Fotografia: Fábio Hirata.

A ação dramática mais significativa de Gabriela, além de filmar o tempo todo o que a circunda, aparece no segundo ato do espetáculo, quando a moça firma um contrato com o produtor de televisão (também diretor da faculdade de jornalismo), que precisa de um “local popular” para realizar um concurso de dança. Gabriela, entretanto, assume o compromisso sem consultar o Olho Vivo:

GABRIELA: Gente, vocês nem imaginam! Eu consegui uma coisa super legal! É que eu tô fazendo meu estágio de jornalismo lá na TV Concorde. E o meu diretor precisava de uma locação pra gravar um concurso de dança, um lugar assim... Tipo na periferia. Com gente assim... *(para o público)* Tipo vocês. *(para Olho Vivo)* Aí, eu mostrei umas imagens que eu tinha e o meu diretor super adorou. Aí eu pensei: porque não fazer uma parceria TV Concorde e Bar do Olho Vivo... Aí o senhor vai poder divulgar o seu trabalho, vai ser muito legal.

OLHO VIVO: Mas... Você fez a parceria sem falar comigo?

GABRIELA: Ah... É que eu fiquei empolgada... E o Seu Moacir falou que o senhor adoraria. *(Moacir aponta arma para Olho Vivo)*

OLHO VIVO: *(Vendo-se ameaçado)* É... Adoro, adoro, sim (ALMEIDA, 2015d, p. 234).

A moça, como demonstra a cena, é representada de forma ingênua e tola. Ela não compreende os mecanismos autoritários da corporação policial e muito menos as formas de

apropriação dos produtores culturais. A atitude alienada de Gabriela acaba forçando Olho Vivo a aceitar que seu bar seja cenário de um programa de televisão.

Nas figuras femininas alienadas do espetáculo, como Gabriela, o grupo constrói momentos de deboche, quase sempre com conotação sexual e em demérito à mulher (e para o homem homossexual também), como pode ser observado no excerto abaixo, da cena 11 – “Santo Tino, o milagreiro”, em que Gabriela é a primeira a registrar a canonização de um santo:

GABRIELA: Eu serei a primeira a fazer uma oferta para o santo (*mostra uma nota de cinquenta reais*).

COTONETE: (*pegando a nota*) Deus seja louvado! Pode deixar comigo, que eu represento a santidade aqui na terra.

GABRIELA: (*filmando e falando para a câmera*) Estamos aqui num momento exclusivo: a canonização de um santo popular! (*para o público*) Ai, tô tão feliz que dei o duro!

TODOS: Hummmm!

COTONETE: Deus abençoe o seu furo, menina! (ALMEIDA, 2015d, p. 240).

Há outras figuras cômicas em *Corinthians, meu amor* que não seguem um riso “masculinista” ou que, ao contrário, criticam os comportamentos dos homens, incluindo as mulheres espectadoras em um riso menos masculino e mais coletivo. O primeiro exemplo é a figura do Palhaço, representado por Sérgio Carozzi, cujos gestos revelam um jeito atrapalhado, típico do palhaço “augusto.”¹²² Em uma sequência de atropelos hilários, ele tenta ligar o fio da televisão na tomada para ver o jogo do Corinthians e provoca um curto circuito, incendiado ainda mais pela “água benta” (cachaça) do seminarista alcoólatra.

O segundo exemplo é Marcito, o pagodeiro, representado por Joel Carozzi. Nas cenas que ele protagoniza, são reproduzidas imagens machistas a fim de ridicularizá-lo. Na cena 2 – “Apresentação” (ALMEIDA, 2015d, p. 206), Marcito dirige-se a alguma moça da plateia e, conforme conversa (e flerta) com ela, deixa cair seguidamente chaves do seu bolso. Cada chave que cai, o moço diz que é de alguma propriedade sua (carro, moto, apartamento na Avenida Paulista etc.). Em outra cena, cena 7 – “Chegada da TV” (ALMEIDA, 2015d, p. 230), Marcito apresenta para a plateia um número musical e utiliza como dançarinos dois atores homens, que dançam e expõem seus corpos, o que normalmente estaria relacionado a uma prática feminina. Cena semelhante acontece em *Este lado para cima* (descrita anteriormente). Há, nessas cenas, certa subversão das normatizações de gênero, sem deixar de lado a crítica à indústria cultural, objetivo central do grupo.

¹²² “Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajustado, rude e indelicado” (BOLOGNESI, 2003 p.74).

Sobre a direção do espetáculo, função historicamente desempenhada por homens, Rafaela Carneiro relata as dificuldades enfrentadas e como foi passar por essa experiência, sendo uma mulher diretora:

Ainda sou a única que dirigiu e codirigiu no grupo. Em geral, teve uma grande insegurança minha, porque foram anos para agora eu começar a afirmar uma segurança, foi difícil inclusive para mim [...] Dirigir o *Corinthians*, era comigo mesma também, dificuldade de me colocar, às vezes de opinar: “Você gostou disso?” Resposta: “Poxa, nem sei se eu gostei ou não gostei”. Às vezes, é tanto filtro, que eu me sentia travada no começo, e em geral, teve uma aceitação boa, mas tiveram atritos com homens. Para alguns atores, era visível que era difícil me ver como diretora, porque era sempre o Fábio a referência, ele, homem e eu, mulher; eu era mais jovem que muitos dali; também era casada com um dos atores. Foi difícil, foi pesado. Lembro-me de vários momentos de pequenos atritos. Também foi um processo para eu afirmar a minha voz e ter mais segurança. Hoje, eu me sinto bem mais segura, mas só na prática mesmo, e vai sofrendo (*risos*), e ter respaldo do grupo também (Entrevista realizada com Rafaela Carneiro, em 2016).

Na história do teatro brasileiro, ainda poucas mulheres exerceram a função de diretora, grande parte por terem encontrado dificuldades neste campo de atuação pouco favorável para suas experimentações. É como se a direção de um espetáculo, conforme já mencionado acima, estivesse apenas associada a um “pulso firme”, segurança, mais conhecimento, autoridade e, seguindo essa lógica, esses atributos dificilmente seriam de uma mulher. Mas como as mulheres teriam esses “atributos” se pouca oportunidade tem de exercer essa função? Em contrapartida, também existem diversas maneiras de exercer a direção, e não de uma forma única. Esse modo de pensar e praticar as funções artísticas poderia ser diferente no contexto de teatro de grupo, pois, em tese, esse contexto propiciaria uma abertura a novas experimentações, mas nem sempre é o que acontece.

Ao serem questionadas(os) acerca da direção de Carneiro, comparada com as outras direções no grupo, as respostas distintas demonstraram uma heterogeneidade de percepções. O recorte de gênero traz observações interessantes:

Eu sinto muita diferença no processo que a Rafa propôs, teve esse lugar do trabalho enlouquecedor, mas tem um tipo de escuta para as propostas que as pessoas colocam, foi uma construção de fato coletiva, não foi uma imposição de uma vontade dela, isso para mim é o que tem de mais forte na relação de trabalho, tudo o que cada um de nós levava era material relevante, então, tinha um lugar um pouco até mais a vontade de propor as coisas do que eu estava acostumada a trabalhar (informação verbal)¹²³.

É muito difícil equalizar o que é a personalidade da pessoa e o que é o gênero [...] Eu já fui dirigido pelo Márcio e pelo Fábio, posso falar, senti diferenças e coisas

¹²³ LIMA, Cristiane. *Entrevista nº3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

interessantes nos dois. Agora, relacionar isso ao gênero é uma responsabilidade que talvez a gente não tem nem competência para separar o que está relacionado ao gênero. Mas o fato dela, no grupo, dirigir uma peça traz, objetivamente, independente do que é característico do gênero; ela dirigir é uma representatividade mais ativa na direção, que foi para o grupo superimportante (informação verbal)¹²⁴.

E alguns momentos a gente se permite isso, a Rafa nunca dirigiu uma peça, ok. Talvez eu tivesse dirigido a peça em cinco meses menos, sei lá, talvez, só por tempo acumulado. Mas talvez não. [...] Aí a Rafa vai lá e a gente faz um acordo e é outra experiência. Dá “pau”? Dá “pau” para caramba! Mas é uma experiência que a gente fala: “Ok, vamos viver essa experiência” (informação verbal)¹²⁵.

Eu não concordava com um monte de procedimentos dela, achava ela lenta em um monte de coisa, e depois de um choque, que não lembro qual foi, acho que a gente conversou, lavou a roupa suja no grupo... Foi isso? Eu não lembro agora. Aí me coloquei no meu lugar e tentamos tocar. [...] A peça tem outro tom. Ela tem tom diferente. [...] Parece que a peça é meio... A gente que tinha vindo do *Este lado*, que era (*faz cara de raiva*), ela [*Corinthians*] não é assim. Acho inclusive que as crises todas da época, talvez, seriam por causa desse caminho, desse tom, desse lugar que era diferente, que era outra cor, não era uma cor chapada... (informação verbal)¹²⁶

Enquanto Joel Carozzi reconhece a importância de ter uma mulher na direção, embora não saiba comentar quais foram as diferenças na prática dos ensaios, Cristiane Lima destaca mais escuta da diretora em relação às propostas trazidas nos ensaios pelas atrizes e atores. Fabio Resende, diretor com mais experiência no grupo, admite que o tempo de criação foi um pouco demorado para o seu gosto, enquanto Márcio Rodrigues compreende que precisou rever suas convicções para que o trabalho de montagem prosseguisse. De modo geral, ter uma mulher dirigindo uma peça em que a maioria dos integrantes são homens causou sentimentos e opiniões contraditórios na Brava Companhia, aparentemente, com dificuldade maior de aceitação de parte de alguns homens do grupo.

FICHA TÉCNICA: Experimento cênico *Quadratura do círculo* – estreia 2013

Texto original: Reinaldo Maia

Adaptação: Brava Companhia

Direção: Márcio Rodrigues

Atores e atriz: Ademir de Almeida, Cris Lima e Joel Carozzi

¹²⁴ CAROZZI, Joel. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

¹²⁵ RESENDE, Fábio. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

¹²⁶ RODRIGUES, Márcio. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

Apoio Musical: Luciano Carvalho e Juh Vieira
Adereços e figurinos: Joel Carozzi, Márcio Rodrigues e Cris Lima
Produção: Kátia Alves
Design gráfico: Ademir de Almeida
Agradecimentos: Folias d’Arte e Farândola Trupe

SINOPSE: Três figuras bizarras apresentam ao público os mandamentos da “Quadratura do Círculo” – uma espécie de seita religiosa que canta a “glória ao dinheiro” e enaltece, ironicamente, as mais sórdidas práticas capitalistas que regem a vida contemporânea em sociedade.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia.

*Quadratura do círculo*¹²⁷ é uma encenação de cunho não realista, em uma opção diversa do proposto pelo texto original, de Reinaldo Maia, marcada por uma movimentação física intensa e expressividade gestual, na “tentativa de acentuar o tom absurdo e delirante do discurso sobre um ‘capitalismo humanitário’ proposto pela dramaturgia” (ALMEIDA, 2015d, p. 249). Sara, a única figura feminina presente neste experimento (assistente de Arcângelo, o pregador da seita religiosa do capitalismo), é retratada como sedenta por dinheiro, tola e alienada, apesar de ter alguns desvios nessa linha, no decorrer da encenação.

Figura 24: Cristiane Lima representa a fanática Sara.



Fonte: Experimento *Quadratura do Círculo*, da Brava Companhia. Atriz: Cristiane Lima. Acervo do Grupo. Fotografia: Fábio Hirata.

¹²⁷ Este experimento cênico pode ser assistido na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/blog-page.html>

As cenas deste experimento cênico¹²⁸ são construídas a partir de imagens rápidas e sucessivas, que ilustram ou contradizem o que está sendo dito pelas personagens. Por exemplo, na cena em que Arcângelo explica o que é a Quadratura do Círculo, “o único conhecimento capaz de revelar a vocês a sua verdadeira natureza” (ALMEIDA, 2015d, p. 256), Sara vai tirando a roupa e por baixo revela-se uma vestimenta feminina sensual. Arcângelo faz uma posição sugerindo o coito sexual – deitado e com pernas abertas -, e diz: “Vocês precisam entender, proletários, que a atividade social e o gozo não existem!” (ALMEIDA, 2015d, p. 256). Então, Sara levanta a saia e mostra um pênis de borracha, preparando-se para a prática sexual. Arcângelo a empurra e desmancha-se a imagem. Em outra cena, Cachorrão enfia teatralmente um ramo de flor de plástico no ânus de Sara, enquanto Arcângelo diz: “A sociedade, proletários, é a plena unidade essencial do homem com a natureza. A verdadeira ressurreição da natureza. O naturalismo realizado homem, e o realizado humanismo da natureza.” (ALMEIDA, 2015d, p. 256). Seguindo a lógica da perspectiva épica dialética, tal desajuste proposital entre o que é mostrado e o que é falado pelos artistas provocaria um distanciamento crítico nas(nos) espectadoras(es). Todavia, em *Quadratura do círculo*, muitas dessas escolhas imagéticas trazem conotações sexuais banalizadas que parecem enfraquecer a crítica proposta. As imagens da mulher com pênis e da flor no ânus não existem na rubrica da dramaturgia, apenas na versão filmada do espetáculo, ou seja, foram inseridas na encenação pelo diretor ou atores e atriz.

O caráter de Sara não tem um desenho preciso, mas traz laivos de independência. Em cena posterior, ela tem recaídas, ao recordar-se da época em que não tinha os privilégios do capitalismo, como televisão a cabo, internet e carro. Ela contorce-se toda, como se estivesse possuída pelo demônio. O pregador diz: “Saia desse corpo! Saia desse corpo que me pertence.” Sara responde: “Peraí! Que te pertence é o escambau!” (ALMEIDA, 2015d, p. 258). Por um momento, Sara demonstra alguma contradição e consciência de que não é propriedade de ninguém. O transe só termina quando um despertador toca e ela retorna à lógica do culto ao dinheiro e do trabalho capitalista. Arcângelo, por fim, discursa contra a preguiça e a ignorância, como inimigas dos bem-sucedidos.

Em outro momento, Sara é usada como exemplo do que Arcângelo descreve como soberba¹²⁹. Ele pede um copo de água para ela, que responde: “Eu não vou pegar água nenhuma.

¹²⁸ *Quadratura do Círculo* e *Júlio e Aderaldo* são considerados experimentos cênicos por serem textos prontos de Reinaldo Maia, e não construídos pela Brava Companhia. São exercícios cênicos que serviram de pesquisa do tema para a montagem *JC*.

¹²⁹ Outros “pecados capitais” também são exemplificados no decorrer da peça, com demérito para Sara.

Ainda mais com tantos gatinhos por aqui” (ALMEIDA, 2015d, p. 58). Na filmagem da peça, a atriz caminha pelo público paquerando homens e mulheres, e acrescenta “gatinhos e gatinhas”, diferentemente do texto dramaturgico (que só cita “gatinhos”). Esse acréscimo pode ter sido feito pela própria atriz, em uma proposição menos heterossexual da cena, um detalhe que faz diferença quando o enfoque de gênero é destacado.

A desobediência de Sara na cena anterior, contudo, tem consequências: ela é castigada a chicotadas, enquanto Arcângelo prega:

ARCÂNGELO: Para reeducar os humildes e os colocá-los em seu devido lugar, às vezes, é necessário a ira. (*Arcângelo inicia o chicoteamento de Sara*). A ira dos santos, daqueles que têm o direito de ficarem irados. Porque os humildes, os subalternos, os profetas, se quiserem algum dia alcançar a glória da Quadratura, terão primeiro que conhecer a ira. A ira regeneradora, que nos tira da mansidão, da passividade e do conformismo e nos faz enfrentar os soberbos (ALMEIDA, 2015d, p. 259).

O grupo utiliza imagens chocantes para criticar o quão desumano é o sistema capitalista, entretanto, o faz de maneira dúbia. O conteúdo abordado – a luta de classes – torna-se insuficiente na perspectiva feminista. Colocar a mulher (Sara) apanhando de homens (Arcângelo e Cachorrão) como metáfora da crueldade dos mecanismos capitalistas não exclui o sentido simbólico evocado ao ver uma mulher apanhando de dois homens, assim como ocorre (de maneira mais branda) com a humilhação ritual de Gabriela em *Corinthians, meu amor*.

A própria Cia tem críticas em relação a este experimento, dirigido por Márcio Rodrigues (estreante na direção), em um momento em que a Brava se abria para outros integrantes experimentarem a função de direção teatral. É o que explicita Carozzi:

Talvez na *Quadratura*, é uma avaliação pessoal, não sei se cabe no seu trabalho, mas como foi um exercício, a gente não teve o mesmo tempo que tem nas peças de degustar a questão e aprofundar ela tanto. Pegou um texto pronto e exercitou (informação verbal)¹³⁰.

Cristiane Lima, por sua vez, trata da figura de Sara. No entanto, procura destacar mais o processo criativo do que as implicações da representação poética da figura feminina na peça.

[No *Quadratura*] tem a figura de uma mulher e como é a religião do capitalismo, todo mundo tem que ser capitalista, então, o Márcio deu um pouco essa linha: “Essa mulher

¹³⁰ CAROZZI, Joel. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

tem que ser esse machismo ao contrário”; esse lugar que também é esgarçado; teve um pensamento sobre isso (informação verbal)¹³¹.

[...] foi um processo muito louco, eu gostei muito porque conseguimos trabalhar em menos pessoas, sabe? É sempre acostumado a trabalhar em coro, então, tem esse espaço que você vai com a experiência que tem e vamos nos virando, e lá teve uma possibilidade de construção um pouco mais específica, foi muito bacana para mim. O Márcio nunca tinha dirigido antes, eu acho, não estava acostumado a dirigir, então, ele pensava toda a parte do cenário (*risos*), tinha outro pensamento da cena. (informação verbal)¹³².

Na cena final, Sara tem a cabeça arrancada por Arcângelo, que pretende endireitar a moça, eliminando todos os seus “pensamentos impuros” (ALMEIDA, 2015d, p.365), em um verdadeiro show de horrores, propositadamente construído. A imagem da cena é eloquente nos recursos e no resultado:

Figura 25: No final do experimento, Sara tem a cabeça arrancada.



Fonte: Experimento cênico *Quadratura do Círculo*, da Brava Companhia. Atores e atriz: Ademir de Almeida, Cristiane Lima e Joel Carozzi. Vídeo do *blog* do grupo.

Em *Quadratura do Círculo*, há um estado de loucura e sadismo instaurado nas ações dessas figuras que demonstram de maneira exacerbada como a “seita capitalista” as transformou. Exagerar a atuação e distanciar-se do realismo foi a opção do grupo, mas a crítica não funciona, tampouco a comicidade proposta. O que chama a atenção do ponto de vista da construção do gênero é a sequência de violência a que Sara é submetida. Mais do que

¹³¹ LIMA, Cristiane. *Entrevista n°3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

¹³² LIMA, Cristiane. *Entrevista n°3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

afirmações, vale levantar algumas perguntas: em se tratando de um espetáculo apresentado na rua, quais imagens recortadas as(os) transeuntes têm da peça? Que conexões são oferecidas para que os públicos variados compreendam que não se trata da execração da mulher em praça pública? Que outros sentidos seriam criados se uma figura masculina tivesse a cabeça arrancada (o arcebispo, por exemplo)?

FICHA TÉCNICA: Experimento cênico *Júlio e Aderaldo – um dia na vida de dois sobreviventes* – estreia 2013

Texto original: Reinaldo Maia

Adaptação: Brava Companhia

Direção: Sérgio Carozzi

Assistente de direção: Rafaela Carneiro

Atores e atriz: Rafaela Carneiro, Fábio Resende e Max Raimundo

Iluminação: Fábio Resende e Henrique Alonso

Figurinos: Rafaela Carneiro

Cenário: Sérgio Carozzi e Joel Carozzi

Produção: Kátia Alves

Design gráfico: Ademir de Almeida

Agradecimentos: Folias d'Arte e Farândola Trupe

SINOPSE: Uma dupla de artistas de rua (Júlio, o cego e Aderaldo, o guia) entra num bar, local onde se mostra uma sequência de equívocos, pois o cego pensa estar em um templo religioso. Dessa situação desponta uma crítica aguda ao ideário neoliberal imposto de maneira branda, amorosa e harmoniosa pela grande máquina do capital (Sinopse retirada do Blog da Brava Companhia).

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia.

*Quadratura do Círculo e Júlio e Aderaldo – um dia na vida de dois sobreviventes*¹³³ são resultados de um projeto maior, contemplado pela Lei de Fomento (em sua 24ª edição), que tinha como objetivo a pesquisa para a montagem de *JC* (espetáculo analisado na sequência). Os textos de Reinaldo Maia foram escolhidos por abordarem, “de forma ácida e corrosiva, os três pilares conceituais da peça *JC*: indústria cultural, religião e trabalho.” (ALMEIDA, 2015d, p. 268).

Neste experimento, Sérgio Carozzi¹³⁴ estreia na direção da Brava Companhia, com Rafaela Carneiro como assistência de direção. A ação acontece em um bar, mas Júlio, o cego, acredita estar em uma igreja. O cenário do bar é repleto de cartazes (propaganda dos

¹³³ Este experimento cênico pode ser assistido na íntegra em:

<http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/experimento-cenico-julio-e-aderaldo-um.html>

¹³⁴ É importante ressaltar que Sérgio Carozzi já dirigiu espetáculos da Trupe Lona Preta, mas estreou na direção na Brava Companhia com o experimento *Júlio e Aderaldo*.

refrigerantes Coca-Cola, pôster do Tio Sam, placa de “Fiado só amanhã” etc.) e alguns deles mostram mulheres sensuais, em propagandas de cerveja – algo que caracteriza inúmeros botecos brasileiros, um ambiente marcadamente machista.

A única figura feminina que aparece em cena é Neide, a dona do bar. Neide não está no texto original de Maia, mas foi uma proposta de Rafaela Carneiro (em conjunto com os outros artistas) como assistente de direção. A ideia surgiu anteriormente quando o grupo montava *O Errante*, mas apenas no experimento *Júlio e Aderaldo*, a “imagem cênica” da dona do bar foi, enfim, concretizada.

Neide fica a peça inteira assistindo à televisão, sem falar nenhuma palavra; em alguns momentos, levanta-se e serve bebida aos clientes (Júlio e Aderaldo). Neide tem como característica o cabelo loiro (peruca), o uso de calça *jeans* justa, blusa rosa aberta lateralmente, batom vermelho e salto alto.

Figura 26: Neide serve bebidas aos clientes.



Fonte: Experimento cênico *Júlio e Aderaldo*. Atriz: Rafaela Carneiro. Atores: Fábio Resende (à esquerda) e Maxwell Raimundo (à direita). Fotografia: Fábio Hirata. Acervo do Grupo.

Um elemento marcante em cena é a televisão, que veicula vários discursos por meio das propagandas e programas exibidos, de certa maneira, comentando a cena central, entre Júlio e Aderaldo. Esse elemento dramatúrgico, que causa um estranhamento crítico muito interessante, já havia sido destacado na peça *Corinthians, meu amor*.

Em contraponto à televisão, o silêncio ensurdecedor de Neide faz o público questionar-se: por que ela não reage nunca? Na cena, a personagem fica quarenta minutos “hipnotizada”

pela televisão, em catatonia. Por um lado, a ausência de ação de Neide poderia ser uma crítica, mostrando uma mulher submissa, a fim de despertar o incômodo do público¹³⁵. Mas, por outro lado, é possível perceber pelas entrevistas que a intenção do grupo foi representar uma pessoa alienada pela mídia, independentemente de ser uma mulher ou um homem. Por um “acaso”, escolheu-se uma mulher. Mais uma vez, a mulher é figura acessória ao foco da ação principal, operando como exemplo negativo. O único momento épico, que descola a imagem de Neide do plano da inação, é quando a dona do bar, ao contar o número de bebidas consumidas pela dupla de músicos, rompe a ficção e passa a contar quantas pessoas há na plateia, como se todas e todos ali fossem meras mercadorias.

A vestimenta e a peruca loira usadas para caracterizar Neide assemelham-se à caracterização de Ana Aléxia, em *O Errante*, repetindo a “piada de loira”, frequentemente associada à falta de inteligência e a maior disponibilidade sexual de mulheres com esse biotipo (FRANCHI, 2010, p. 39). Chamar a atenção para um estereótipo, utilizando-se dele pode, ao contrário do aspecto crítico que o grupo deseja, reforçar seu efeito negativo (SHANONN, 1998, prefácio).

FICHA TÉCNICA: JC – estreia 2014

Criação: Brava Companhia

Direção: Fábio Resende

Dramaturgia: Ademir de Almeida

Atores e atriz: Ademir de Almeida, Max Raimundo, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso e Rafaela Carneiro.

Direção Musical: Juh Vieira e Brava Companhia

Músicas originais: Juh Vieira e Brava Companhia

Assessoria Musical: Luciano Carvalho

Cenário e figurinos: Cris Lima, Márcio Rodrigues e Sérgio Carozzi

Iluminação: Henrique Alonso, Márcio Rodrigues e Fábio Resende

Reserva: Luciana Gabriel

Fotos: Fábio Hirata

Produção: Kátia Alves

Design gráfico: Ademir de Almeida

SINOPSE: A peça mostra a “história de um grupo artístico anticapitalista que, atravessando situações de crise, passa pelas mais diversas pressões sociais impingidas pelo sistema capitalista; se transforma de um grupo combativo em uma mercadoria pseudorrevolucionária” (ALMEIDA, 2015d, p. 131). Por meio de uma encenação e atuação sustentada pela diversão e o humor crítico, *JC* põe em discussão o fazer artístico inserido nas relações de produção da sociedade capitalista, a indústria cultural, além de aspectos ligados ao mundo do trabalho e à mercantilização das relações de produção da vida.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia.

¹³⁵ Mesmo se Neide passasse despercebida pelo público, já seria um sintoma significativo para a perspectiva de gênero.

Em *JC*¹³⁶, Rafaela Carneiro representa Madalena, integrante de um coletivo cultural da periferia, e tem uma banda de *rock and roll*, também integrada por JC e Judas. Ela toca bateria, teclado e também canta em cena. Há outras figuras femininas que aparecem no decorrer da encenação, porém com menor expressão dramática, tais como a mãe, o anjo e a mãe de JC (todas representadas por Rafaela Carneiro). O espetáculo procura debater o trabalho da(o) artista periférica(o), uma maneira da Brava Companhia questionar sua própria prática teatral.

Madalena, além de musicista, faz alguns testes como atriz, para ganhar um cachê extra, atitude que desagrada a JC, também militante de esquerda. Em um desses testes, o estúdio é invadido e quebrado pelo rapaz, que diz: “Chega! Chega disso! Ladrões! Isso aqui é um templo de ladrões” (ALMEIDA, 2015d, p. 327), referência direta a uma passagem bíblica¹³⁷. A atitude “enérgica” do rapaz faz com que o diretor comercial se interesse por ele. O diretor oferece um contrato para JC e sua banda tocarem em comerciais de televisão.

O conflito das figuras sociais da peça está em ceder à indústria cultural ou permanecer resistindo com uma arte crítica e de pouco retorno financeiro. Neste aspecto, por mais que JC seja o centro da história, Madalena comunga do mesmo embate ideológico que ele. Na cena 7, Madalena afirma suas convicções por meio de uma paródia da oração cristã *Pai-nosso*:

MADALENA: Pai nosso que estais no céu... No arranha-céu da empresa sustentada por seus filhos fodidos no ônibus, no presídio, na beira do córrego. Santificado seja o vosso nome: dinheiro, progresso, mercado, capital, sucesso. Somos anjos do inferno renascidos das cinzas dos barracos queimados nas favelas pela vossa santidade. Vem a nós o vosso reino... De estupros, humilhações e explorações. Vamos destruir por inteiro o seu pequeno reino de bondade aos donos de dinheiro. Será feita a nossa vontade... Quando mais da metade dos homens de terno se enforcam na gravata. Assim na terra como no céu... O dilúvio de sangue que explode do fuzil de quem tem fome vai banhar a nossa era e misturar todos os homens. O pão nosso de cada dia nos dai hoje. Que nós amassa! Como o Diabo ensinou. Perdoai nossas ofensas. Que nossa raiva é vermelha e não para, até que estraçalha, como a água que faz a pedra virar praia. E engolindo o rango azedo que nos empurram goela abaixo todos os dias, nós não perdoaremos a quem nos tem ofendido. Não cairemos nessa tentação: de na ação perdoar a quem durante séculos e séculos esmagou o nosso peito com seu desprezo pela nossa vida. E nos livraremos do mal... Te destruindo, Ilusionista do Circo do Capital. Que o pavio já tá aceso! Amém! (ALMEIDA, 2015d, p. 342)

Outro momento que também reproduz passagens bíblicas, a fim de distorcê-las, é a Santa Ceia. Aqui, Madalena está disfarçada de apóstolo (homem). Os apóstolos, na verdade,

¹³⁶ Esta peça pode ser assistida na íntegra em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/jc.html>

¹³⁷ Em João 2,13-22, Jesus vai ao templo religioso e percebe que o local havia se transformado em um grande mercado. Ele expulsa os falsos religiosos.

são atores participando de um comercial, e Madalena está disfarçada para poder participar do *casting*, já que é mulher.

ATOR 2: [...] Espere... Você é uma mulher?

MADALENA: Fale baixo. Eles não podem saber. Eu preciso de dinheiro.

ATOR 1: Incrível atuação! Não havia percebido até agora. Vocês artistas são uns demônios. [...] Que tipo de técnica você usa para “encarnar” a personagem? (ALMEIDA, 2015d, p. 347-348).

A cena é interessante do ponto de vista feminista, mesmo que a crítica acerca das relações de gênero não tenha sido o foco. A mulher, muitas vezes, camufla-se de homem para sobreviver em um contexto “masculinista”, assim como fez Joana d’Arc na Guerra dos Cem Anos.

Na mesma cena, ainda é revelado que JC havia fechado um contrato da banda com o diretor e produtor de comercial, sem consultar seus outros companheiros. Aqui, nota-se que Madalena foi a última a ser procurada pela produtora e pelos próprios companheiros, como se a decisão dos rumos da banda não passasse pelas suas “mãos”. Segue o trecho:

JC: Eu fiz uma coisa.

JUDAS: Fez o quê?

JC: Assinei um contrato para o nosso grupo. Não precisamos mais nos humilhar. Nós somos melhores do que isso.

JUDAS: Você nos vendeu? Como você pode? Sem nos consultar, sem conversar...

JC: Você também foi procurado e não nos disse nada.

MADALENA: Você também? E eu? Por que ninguém, me procurou?

JUDAS: Eu fui procurado, mas não nos vendi.

JC: Mas também decidi isso sozinho.

MADALENA: Por que só eu não fui procurada?

JUDAS: Nossa arte é anticapitalista, não é produto.

JC: Nossa arte não, mas nós somos um produto barato. De segunda mão.

JUDAS: É diferente. Nós resistimos.

MADALENA: Eu não fui procurada... Por quê? (ALMEIDA, 2015d, p. 348-349).

Dramaturgicamente, a cena é fundamental pois revela a traição de JC¹³⁸ e o embate com Judas, mas Madalena é ignorada. Na cena seguinte, ao contrário, o grupo constrói Madalena como figura importante e decisiva. Ela, ao ver sua imagem sendo utilizada em uma propaganda de venda de imóveis, decide romper sua parceria com JC.

MADALENA: JC, isso aqui não é mais a gente.

JC: É claro que é!

MADALENA: Eu não sou isso!

¹³⁸ Ação contrária do que ocorre na bíblia, na qual Judas é o traidor.

JC: A gente vai poder levar nossa arte para mais pessoas.

MADALENA: Nossa arte? Eles decidem nossos parceiros. Eles decidem onde, quando e pra quem a gente vai tocar! Agora tão decidindo até a nossa roupa! Nossa arte? Olha para isso, JC! Trocaram seu cabelo! Fizeram *photoshop* em mim... [...] Eu tô fora.

AGENTE: Deixe-a ir. Ela é inútil para nós se não subir no palco com você

JC: Se ela não ficar, eu também não fico.

AGENTE: Ai, que saco... Artistas são tão sentimentais. Está bem. (*olhando nos olhos de Madalena*). Vamos arrumar outra função para você. Mas com um salário menor! (*O Agente joga um punhado de moedas em direção à Madalena e sai de cena*) (ALMEIDA, 2015d, p. 359).

A última frase do texto destacado também poderia portar uma crítica feminista eficaz, se a encenação deixasse claro que o agente propõe que Madalena ganhe menos que JC por ela ser mulher, fazendo uma referência direta à desigualdade salarial entre mulheres e homens no mercado de trabalho. Quando não o faz, o gesto de jogar moedas em seguida apenas soa como punição à moça “rebelde”. Mesmo ganhando menos e sem que isso seja questionado na cena, Madalena decide ficar e trabalhar ao lado de JC, submetendo-se à padronização estética do agente.

Figura 27: Madalena ao lado do seu protótipo de mulher de sucesso.



Fonte: Espetáculo *JC*, da Brava Companhia. Artistas: Rafaela Carneiro à frente, e Max Raimundo, ao fundo. Local: Sacolão das Artes. Fotografia: Fábio Hirata. Acervo do grupo.

Madalena está caracterizada com roupas claras, saia por cima de uma calça, trajes soltos sem qualquer luxo. Veste-se e porta-se muito diferente do protótipo de mulher bem-sucedida, caracterizada conforme imagem acima (maquiagem, corpete sensual, blusa com capuz brilhante e joia no pescoço). Por mais que tenha aceitado o trabalho na produtora,

Madalena é a figura (assim como Judas) que mais aponta as opressões inerentes ao serviço. Ela é representada como uma pessoa politizada, trabalhadora e ética com seus parceiros. JC, ao contrário, no decorrer da encenação vai se submetendo à lógica cruel do mercado e sua índole torna-se questionável.

Nas últimas cenas da peça, no *set* de filmagem, um ator vestido de anjo sofre um acidente e morre no trabalho. O discurso dele merece citação, pois veicula uma construção crítica em relação às questões raciais (tendo em vista a escolha do papel de anjo) e às de gênero (quando é mencionado o pai ausente e violento):

ATOR VESTIDO DE ANJO: Eu fui escolhido, mas eu não queria fazer... Era meu amigo, o João que queria fazer o papel de anjo Gabriel. Mas a moça falou que ele não podia fazer. Ela disse assim: você não vai fazer o anjo Gabriel porque não é pretinho igual você... Aí ele ficou com o papel de Diabo.
[...] Então porque todo dia a gente agradece a Deus pelo alimento, e não agradece aos trabalhadores do campo? Nessa hora minha mãe ficou quieta. E meu pai... Até agora eu não tinha falado do meu pai, né? E porque ele não ligava muito para a gente, não era presente. Mas esse foi o dia em que eu mais senti a presença dele. Ele me deu um safanão no pé da orelha que só não me jogou a uns três metros de distância porque a nossa casa não tinha esse tamanho todo (ALMEIDA, 2015d, p. 360).

Revoltados com a morte do ator que representava o anjo Gabriel, os outros trabalhadores decidem fazer uma pequena greve. Madalena apoia a greve de seus companheiros e recebe uma pedra na cara, remetendo ao apedrejamento que Maria Madalena bíblica quase sofreu, por ser uma prostituta. A greve termina quando o cachê dos artistas é dobrado pelo produtor. No final, JC se arrepende das escolhas que fez, mas já é tarde demais.

Segundo Rafaela Carneiro, o tema da peça surgiu durante o processo de *O Errante*, e quase dez anos depois essa ideia pôde ser encenada. O grupo assistiu ao filme *Jesus de Montreal* (1989) e essa foi a primeira referência para a montagem de JC. No decorrer dos ensaios, o grupo sentiu a necessidade de pesquisar os movimentos sociais do bairro Parque Santo Antônio, quando se deparou com o Clube de Mães e a história de militância de Santo Dias da Silva. Talvez por isso Madalena tenha a força das “Donas Marias” do Parque Santo Antônio.

Luciana Gabriel, atriz do grupo, tinha acabado de dar à luz e não participou da montagem. Para Cristiane Lima, que também estava imersa em movimentos “de luta” na Rede Extremo Sul, foi uma necessidade particular não participar do processo criativo de JC como atriz, mas apenas como figurinista. A artista relata alguns questionamentos que tinha na época:

Nesse momento, eu estava bem envolvida com a militância na Rede Extremo Sul e estava questionando muito se queria fazer teatro, porque para mim estava fazendo muito sentido a luta. A organização do grupo possibilitou que eu dedicasse um tempo

para aquele espaço, mas se eu fosse montar uma peça naquele momento, queria falar de outras coisas. [...] aí eu resolvi me distanciar do processo de montagem como atriz, nesse espaço da criação. Como o Fábio queria registrar tudo, parecia um *big brother* (*risos*), ele deixava a câmera ligada, porque tinha intenção de construir um vídeo, um registro. Aí, eu fiquei nessa função de pensar um pouco isso e ficar mais de fora registrando. Lembro que na montagem do *JC* (meu pai teve síndrome do pânico durante 10 anos, agora ele está bem, mas toma remédio) eu tive uma crise, e pensei: “Estou com síndrome do pânico também”. Eu estava naquele processo em que não queria estar, tive um momento tenso. [...] Essa peça, eu peguei o figurino sozinha, a gente pensando juntos, mas eu trazia as propostas. Foi um trabalho mais fragmentado, pensando juntos, mas tinha um protagonismo no figurino (Entrevista realizada com Cristiane Lima, em 2016).

Ser a única mulher, em cena, também exigiu de Rafaela Carneiro defender seus pontos de vista, sobretudo em relação à construção do discurso cênico. A atriz relembra:

Lembro que no *JC* a gente debateu muito porque tinha uma fala da Madalena que falei; “Gente, isso é muito machista, isso não pode acontecer”, que era na cena final lá do *JC*, nem lembro a frase exatamente. E o fulano falava: “Não, mas a sociedade é machista”, e eu: “Justamente!”. Lembro que foi uma “treta” que a gente não solucionou, não chegou num acordo, até porque na pressa, no final do processo, é muito mais corrido. Então, eu sinto que nesse processo eu coloquei muitos questionamentos por ser a única mulher. A Kátia também estava, só que ela estava de fora ajudando. Tem uma parte dos homens do grupo que tem disposição pro debate e a outra não tem, embora diga que tenha (Entrevista realizada com Rafaela Carneiro, em 2016).

FICHA TÉCNICA: *Show do Pimpão* – estreia 2017

Criação: Brava Companhia

Direção e dramaturgia: Ademir de Almeida

Atores e atriz: Max Raimundo, Fábio Resende e Sérgio Carozzi

Direção Musical: Joel Carozzi

Figurinos: Rafaela Carneiro, Cris Lima e Márcio Rodrigues

Cenário: Sérgio Carozzi, Márcio Rodrigues e Joel Carozzi

Produção: Kátia Alves, Luciana Gabriel e Henrique Alonso

Design gráfico: Ademir de Almeida

Fotos: Fábio Hirata e Fernando Solidade

SINOPSE: Numa localidade qualquer da periferia do capitalismo, três miseráveis artistas se juntam para tentar arrecadar algum numerário que lhes garanta a refeição do dia. Em tempos de crise, fazer graça com a própria desgraça foi a única alternativa que lhes restou como forma de sobrevivência. E se o show não lhes rendia o suficiente para comer, ao menos o barulho das risadas do público ajudava a abafar o ronco dos seus estômagos vazios e a tentava esquecer a própria desnutrição. Seria trágico... Se não fosse cômico.

Fonte: *Caderno de erros IV*, da Brava Companhia.

Show do Pimpão, o último espetáculo da Brava Companhia, não tem nenhuma atriz em cena, apenas homens. A peça foi escrita por Ademir de Almeida a partir do boneco ventríloquo Pimpão, personagem que aparece na peça *JC*. A construção dramaturgical de *Show*

do Pimpão é um procedimento diferente no grupo, uma vez que todas as peças costumam ser escritas durante os ensaios e não anteriormente.

Não foi possível ter acesso à dramaturgia deste espetáculo, por isso as observações que se seguem são provenientes da apresentação assistida em 30 de março de 2017 (a pré-estreia), das entrevistas com as(os) artistas e do acesso ao projeto da Cia “Teatro de Horrores”, contemplado no 28ª Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

A linguagem do espetáculo utiliza a bufonaria e a palhaçaria como pesquisas centrais. O bufão, tradicionalmente, é um ser marginal e marginalizado, que

tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados [...] Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade [...] O bufão é grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso (BURNIER, 2001, p. 215-216).

O boneco Pimpão, figura bufonesca construída pela Brava Companhia, possui linguajar tosco, fala palavrões, insulta as pessoas e resolve todos os conflitos com violência e agressividade. Em certos momentos, finge ser bondoso, apenas para conseguir o que quer. Na encenação, o grupo metaforiza a condição da(do) artista, colocando-o como um boneco manipulado “que pretende abandonar a arte para roubar o público. O boneco, ao entender que sua arte, seu ofício tornou-se mercadoria, resolve tomar o caminho mais curto para obter sua recompensa no mundo capitalista: o dinheiro”¹³⁹.

Segundo as entrevistas com as mulheres do grupo, foi notável o incômodo quando Almeida trouxe o texto e elas perceberam que o discurso não cabia na sua “boca”, cheio de piadas, “tiradas”, críticas e situações que só fariam sentido se representado por homens. Elas decidiram, então, criar uma versão da mesma peça feita apenas por mulheres, tentando experimentar a bufonaria, o grotesco compatível à sua categoria de gênero. Em vez de Pimpão, denominaram essa figura de Mimi. Viram nesta oportunidade um vislumbre de uma criação entre mulheres:

Nós, mulheres, já estávamos querendo formar um núcleo das mulheres da Brava, mas não sabíamos muito bem o que na prática íamos fazer. Com o *Pimpão* agora surgiu essa oportunidade, a gente colocou a proposta no grupo de fazer uma experiência mais focada, em pesquisar a relação com a comicidade. [...] Porque são três personagens que tem um humor muito sórdido, é mais bufão. E aí, a gente estava falando: “Como

¹³⁹ Texto do projeto “Teatro de Horrores” da Brava Companhia, aprovado na 28ª Edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, página 26.

seriam mulheres?”. Como seriam essas mulheres que estão ali e tiram uma onda? (informação verbal)¹⁴⁰.

O ensaio em separado dessa parte do grupo não foi bem visto por todos os integrantes, como se a pesquisa apenas entre mulheres refletisse uma intenção sectarista, o que, segundo elas, não era o caso, pois apenas queriam experimentar novas possibilidades poéticas. Foram realizados alguns encontros entre elas, no entanto, o processo *Mimi* precisou ser suspenso¹⁴¹ para que *Show do Pimpão*, espetáculo oficial da Brava Companhia, estreasse e cumprisse os prazos do projeto aprovado. As mulheres foram requisitadas a criarem os figurinos e a fazer a produção deste espetáculo.

É significativo perceber que, no que diz respeito ao *Show do Pimpão*, as mulheres não se identificaram com o discurso das figuras sociais da peça, por compreenderem uma construção cênica demasiadamente “masculinista”. Em outros espetáculos, essa mesma corporeidade e discurso típicos do universo masculino foram adotados, sendo o exemplo mais explícito, talvez, a peça *Quadratura do Círculo*. Naquele momento, entretanto, tal representação não as incomodou. Parece ter se processado uma modificação no entendimento das mulheres em relação às construções dos gêneros em cena de 2013 para 2017, que passou a ser expresso nos debates internos da Brava Companhia. Note-se que semelhante mudança ocorreu em outros contextos no mesmo momento¹⁴². O discurso feminista e os questionamentos provenientes dos diversos movimentos de mulheres reverberam, mesmo que não conscientemente, nas relações humanas de grupos de teatro e na sociedade como um todo.

Em seguida, alguns registros da apresentação de *Show do Pimpão*. As imagens por si só já mostram a estética da peça e a opção do grupo pelo travestimento de um dos atores em princesa. Nesta cena, a princesa travestida fuma charuto, tem voz grave e comportamento masculino, uma maneira encontrada pela Brava de criticar os contos de fada.

¹⁴⁰ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

¹⁴¹ Esse processo ainda encontra-se em suspensão, não possibilitando mais informações para serem acrescentadas nesta dissertação.

¹⁴² Beskow cita alguns episódios ocorridos nesse período, entre eles: passeatas organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) em 2013, mobilização das meninas estudantes secundaristas do movimento das escolas estaduais em 2015, manifestação de milhares de mulheres contra o projeto de lei 5069/2013 (que tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de aborto), golpe parlamentar contra a presidente eleita Dilma Rousseff em 2016, fortalecimento da rede de informação feminista por meio da criação ou da continuidade de sites e blogs na internet que abordam a temática das mulheres (como Blogueiras Feministas, Geledés, Gorda e Sapatão entre outras).

Figura 28: Conto de fadas invertido: ator travestido de princesa.



Fonte: Espetáculo *Show do Pimpão*, da Brava Companhia. Atores (da esquerda para a direita): Maxwell Raimundo, Fábio Resende e Sérgio Carozzi. Local: Praça do Patriarca (São Paulo, SP), em 30.3.2017. Fotografia: Vanessa Biffon.

Figura 29: boneco sendo manipulado.



Fonte: Espetáculo *Show do Pimpão*, da Brava Companhia. Atores (da esquerda para a direita): Max Raimundo, Fábio Resende e Sérgio Carozzi. Local: Praça do Patriarca (São Paulo, SP), dia 30.3.2017. Fotografia: Vanessa Biffon.

Em resumo, nesta breve abordagem das peças do repertório da Brava Companhia com foco na representação poética das mulheres, foi possível perceber ser característica de seus espetáculos a união entre comicidade e crítica social (em uma vertente marxista). O grupo

consegue abordar temas-chave da ação do capitalismo nas relações humanas (entre eles, precarização do trabalho, alienação de classe, consumismo e ideologias da religião), sem tornar o teatro enfadonho. Por meio do riso, a crítica é construída, embora muitas dessas piadas reflitam a normatização de gênero, quase sempre em demérito para a mulher e para as pessoas homossexuais.

Outro aspecto dos espetáculos da Brava Companhia que sintetiza a construção poética no grupo é o conceito *teatro da contra-imagem* (ALMEIDA, 2015c, p. 82-83). A Cia procura produzir imagens contrárias àquelas produzidas no sistema capitalista, questionando e revelando as intenções que sustentam as relações de poder, que desnaturaliza as ideologias e representações simbólicas nutridas por elas. Contudo, apenas a compreensão de luta de classes está posta em cena, não levando em conta questões relacionadas ao gênero. Fábio Resende confirma essa constatação:

A gente não teve uma preocupação de pensar a mulher nos nossos trabalhos, eu acho. Especificamente. A nossa preocupação foi pensar a classe e de tentar compor um teatro contra-hegemônico. E que essas coisas aparecem dentro desse pressuposto maior da luta de classes, e aí é embate, que são embates assim, que são embates na cena. Talvez uma cena que a gente olha e vê alguma coisa ali... porque falar da negação é também falar da prospecção, né? (informação verbal)¹⁴³.

A ausência de uma compreensão interseccional entre classe, gênero e raça faz com que o grupo construa imagens cênicas das mulheres de maneira contraditória e, por vezes, ambígua. Se por um lado a mulher é alvo de crítica e deboche, quando construída como figura alienada e elitizada (coerentemente com uma perspectiva classista), por outro lado, o deboche associado à violência torna-se uma imagem prejudicial do ponto de vista do gênero feminino. Rafaela Carneiro percebe que questionamentos como estes acerca da construção poética e seus reflexos nas políticas de gênero são feitos, na maioria das vezes, pelas artistas mulheres do grupo:

Mas, sem dúvida, sempre quem levanta os problemas de cena em relação ao gênero e até à homofobia são as mulheres, e que existe uma parte dos homens que não tem ouvido. A gente tem discussão sobre a questão do humor em relação a isso: “O humor é gesto. Não tem piada pela piada ou se tem ela é pensada estrategicamente” (informação verbal)¹⁴⁴.

¹⁴³ RESENDE, Fábio. *Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida*. 2017. Informação Verbal.

¹⁴⁴ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista nº2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

Dentre os espetáculos analisados nas seções 2.2 e 2.3, foram destacadas as seguintes personagens femininas: Joana d’Arc, Ana Aléxia, Dionísia, Ninguém, trabalhadora sorteada, Gabriela, Elisinha, Sara, Neide e Madalena. Destas figuras, apenas Joana d’Arc ganha destaque central e o público pode ver a sua transformação em cena, de idealista para materialista, de passiva para ativa. Outra figura feminina que vivencia uma reviravolta dramática, sendo merecedora de uma nova qualidade em cena, é Ninguém. Sem uma construção complexa como a de Joana d’Arc, Ninguém consegue por um instante ameaçar o sistema que oprime a classe trabalhadora, da qual faz parte. No entanto, para ser mais interessante para uma crítica feminista, essa figura precisaria ser “Alguém” assumidamente com rosto de mulher, o que não se completa. Madalena também é uma figura feminina que acrescenta elementos para a construção poética da mulher no repertório do grupo e parece ter influência dos movimentos de mulheres do bairro (Clube de Mães), assim como do esforço antimachista de Rafaela Carneiro.

O universo feminino não é relativizado nos espetáculos da Brava Companhia, sendo sempre alvo de críticas, seja na cena do “tratamento de beleza” da trabalhadora, em *Este lado para cima*, seja na composição da figura Ana Aléxia, de *O Errante*. Neide e Ana Aléxia utilizam perucas loiras, corroborando para o estereótipo da “loira burra”.

Elisinha, de *Corinthians, meu amor*, embora cercada de contradições de gênero, conforme apontadas nesta seção, é uma figura que possibilita a desconstrução do feminino, trazendo a atuação da mulher em outra roupagem cênica. No entanto, a relação histórica das categorias sociais – mulher e futebol – não foi evocada com maior profundidade para que a construção poética se efetive em favor das mulheres.

As outras figuras, principalmente Ana Aléxia, Sara, Neide e Gabriela, têm função cênica apenas de serem alvo de crítica, ou seja, não fazem crítica, mas são submissas ao discurso que as atravessa no contexto da encenação. É na construção delas também que o grupo usa poucos recursos épicos, que poderiam proporcionar às atrizes distanciar-se das figuras, para fazer questionamentos pedagógicos em termos da intersecção de classe e de gênero.

A violência contra a mulher aparece em cena mais fortemente na figura de Sara, mas a imagem de espancamento se repete com Gabriela e com a trabalhadora sorteada. Elas são agredidas teatralmente em cena, o que pode contribuir para a naturalização simbólica de mulheres sendo violentadas. Outras figuras de homens também passam por violência em cena, mas o conflito aqui está em não considerar que há diferenças em representar um homem apanhando e uma mulher apanhando, uma vez que a vida fora da ficção coloca a mulher em desvantagem perante o homem e, frequentemente, vitimada pela ação violenta desse homem.

Em relação à estrutura da dramaturgia épica, são as figuras masculinas que irão se transformar durante a encenação, para evocar, no público, uma posição mais crítica. As narrações, realizadas tanto por mulheres quanto por homens, estão mais igualmente distribuídas no conjunto do repertório do grupo, embora ocorra ausência de narrações que contemplem críticas à construção de gênero, principalmente quando uma artista mulher representa uma figura feminina alienada. Falta a atriz comentar a figura alienada que representa.

As escolhas que a Brava Companhia faz da representação poética das mulheres nos seus espetáculos corroboram para a reprodução simbólica de um pensamento acerca das relações de gênero. Esse aspecto aparece em grupos de teatro que têm algum alcance social. Deste modo, o teatro pode ser lido como um “texto da cultura: assim como as outras artes e as ciências, ele (re)apresenta um ideal social, formulado a partir da ideologia dominante em determinada localidade e época” (ROMANO, 2009, p. 95). O teatro constrói o gênero em cena, “compartilhando com a sociedade as categorias de masculino e de feminino, já tornadas em *performances* ‘de gênero’, e auxiliando em seu reconhecimento e legitimização” (ROMANO, 2009, p. 95). Na Brava Companhia, há consciência das imagens criadas nos seus espetáculos e está evidente a vertente contra-hegemônica a que o grupo se dedica. As montagens, no entanto, acabam sustentando uma postura hegemônica na construção dos gêneros em cena, que pouco ou muito contribui para a reversão do senso comum.

3. AS MULHERES DA BRAVA COMPANHIA E O PROTAGONISMO FEMININO

3.1 Bravas Mulheres: Cristiane Lima, Kátia Alves, Luciana Gabriel e Rafaela Carneiro

Quando eu parei de ter preconceito com o feminismo, comecei a entender que eu era uma das pessoas mais atingidas pelo machismo. A própria resistência em me considerar feminista; era tudo no campo da ideia, de um achismo. O que estou falando não é assim: “Ah, vamos fragmentar a luta ou o feminismo descolado da condição econômica”. Não, para mim as coisas estão muito juntas.
Luciana Gabriel, 2016.

Michelle Perrot, pesquisadora da história das mulheres do Ocidente, passa a utilizar o termo *herstory*¹⁴⁵ quando verifica que a versão contada nos livros oficiais sempre prioriza uma *history*, ou seja, a versão dos homens sobre os fatos. Perrot (1992; 1995; 2015), assim como outras estudiosas,¹⁴⁶ investiga os rastros deixados por mulheres que tiveram suas trajetórias profissionais e de vida apagadas dos registros históricos, constituindo assim um contradiscurso, que apresenta visão divergente sobre os fatos, em relação ao hegemônico. Nesta seção, os percursos das mulheres integrantes da Brava Companhia – as “Bravas Mulheres”¹⁴⁷ – serão abordados a partir de atitude semelhante, propondo uma revisão da história das mulheres da Brava, compreendendo e registrando aspectos de suas vidas como escolarização, formação profissional, idade, raça e etnia, classe social¹⁴⁸. Será apontado

¹⁴⁵ O termo *herstory* foi cunhado por Robin Morgan na segunda onda feminista.

¹⁴⁶ Sobre a história das mulheres no Brasil, ler DEL PRIORE (2004), PINSKY (2016), TELES (1993), BRAZIL (2010; 2013), PINTO (2003), entre outras.

¹⁴⁷ Esse termo foi criado por esta pesquisadora para designar as mulheres integrantes da Brava Companhia. Vale ressaltar, novamente, que o grupo é misto de gênero. Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida têm idades distintas (média de 38 anos), Márcio Rodrigues é o único homem negro da Brava Companhia e a maioria dos integrantes nasceu na zona sul paulistana. A relação do grupo se fortaleceu na convivência entre as mulheres e os homens do grupo.

¹⁴⁸ Segundo CONNELL (2015), “Há várias maneiras de mapear as múltiplas dimensões do gênero [...] Em cada uma dessas dimensões, podemos ver uma subestrutura distinta das relações de gênero. Esse modelo é uma ferramenta para análises, e não um esquema filosófico fixo. Então, é uma questão prática o quão útil pode ser e a que limites de tempo e espaço se aplica” (CONNELL, 2015, p. 159). Nesse sentido, nesta pesquisa não foram contemplados outros elementos interessantes como: opção sexual, produção doméstica, sexualidade, violência (de maneira mais aprofundada), catexia e que formariam outro quadro de análise. O conteúdo das entrevistas

também como essas mulheres tratam de questões que cruzam o universo estético, entre elas, maternidade e relacionamentos internos (casamento), no modelo da Brava Companhia.

Kátia Alves, produtora da Brava Companhia, nasceu na Bahia e veio com os pais nordestinos ainda criança para São Paulo. Sua família morou durante 15 anos no bairro Jardim São Luiz e hoje, casada com Ademir de Almeida, também integrante da Brava Companhia, continua residindo na zona sul paulistana. Kátia Alves tem 38 anos¹⁴⁹ e é a única mulher negra do grupo.

O teatro entrou em sua vida quando cursou o ensino médio no Colégio Radial e lá teve aulas com Celso Solha (conforme descrito na seção 1.1). Segundo seu relato, estudou neste Colégio por “incentivo” de seu pai, que procurou colocá-la em uma escola mais distante de casa, já que percebera a rebeldia e o interesse da filha em namorados, desde os 13 anos de idade, segundo entrevista realizada com Kátia Alves¹⁵⁰. Alves complementa:

Eu queria sair de casa com 15 anos, queria morar sozinha; apesar de vir de uma família nordestina, que tem culturalmente um machismo muito forte. Eu, pelo menos, e minha irmã, e até a minha mãe, a gente conseguiu romper com essa dominação que o homem é quem manda. Lá em casa é meio diferente, são as mulheres que mandam (*risos*) (Entrevista realizada com Kátia Alves, em 2016).

Alves compreende na sua atitude firme (e das mulheres de sua família) no ambiente doméstico, um aspecto que já demonstra um indício de ruptura com a lógica machista. Entretanto, logo em seguida, percebe que essa estrutura patriarcal esteve inserida em sua família também pela ação das mulheres, conforme recorda um episódio de sua infância:

Mas eu tenho três irmãos, e quem arrumava, limpava a casa éramos nós; tudo bem que eu sou a mais velha, mas tinha isso. De quem é a tarefa de arrumar a casa? Das meninas. Qual é a tarefa dos meninos? Até hoje eu brinco com a minha mãe: “Qual é a tarefa que você deixava para eles?” Não ir para rua. Isso é o que eles tinham que fazer, não ir para a rua. Hoje, meus irmãos ajudam as esposas, fazem as coisas em casa, mais do que antes, mas ainda têm muito que melhorar (informação verbal)¹⁵¹.

realizadas entre 2015 e 2016 permitiu construir os parâmetros aqui apresentados, talvez uma nova sequência de perguntas fosse necessária para ampliar esses critérios, algo que poderá ser feito em pesquisas futuras.

¹⁴⁹ Todas as idades citadas nesta seção são referentes ao ano de 2018.

¹⁵⁰ ALVES, Kátia. *Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel*. 2015. Informação Verbal.

¹⁵¹ ALVES, Kátia. *Entrevista nº4: Kátia Alves*. 2016. Informação Verbal.

No período de escolarização, uma madrinha pagava a mensalidade do colégio particular para Kátia Alves, que acabou se formando também no curso técnico de processamento de dados e computação. No grupo de teatro amador do Colégio Radial, Alves chegou a experimentar a função de atriz, entretanto, logo optou pela produção e administração, funções com as quais se identificou mais fortemente. Alves exerce essas mesmas funções na Brava Companhia, agora em uma perspectiva profissional.

Concomitantemente ao trabalho na Brava, Alves cursou a faculdade de Pedagogia e seguiu também a profissão de professora. Atualmente,¹⁵² é assistente de direção na Escola Municipal de Ensino Infantil (EMEI) Angenor de Oliveira Cartola, localizada no Jardim Guarujá. A experiência com o grupo de teatro a fez ter um pensamento ampliado para as práticas educacionais, incluindo a prática teatral na escola: “Essa vivência de 18 anos em grupo ajuda muito nessa construção de pensar o processo tanto educacional quanto artístico de uma forma coletiva, isso faz toda a diferença” (informação verbal)¹⁵³.

O trabalho na rede municipal de ensino, mais estável financeiramente, permitiu que Kátia Alves, em momentos específicos, garantisse que seu companheiro pudesse continuar trabalhando exclusivamente como artista, já que houve períodos de oscilação financeira na Brava Companhia. Segundo Alves, nesses momentos de instabilidade financeira, ela (em comum acordo com seu parceiro) precisou ausentar-se das atividades teatrais para se dedicar à docência ou a outro trabalho registrado em carteira (Entrevista realizada com Kátia Alves, em 2016).

Kátia Alves, dentre as mulheres, é a que mais tempo está na Brava Companhia, desde quando o grupo se chamava ManiCômicos, há vinte anos. Mas, nunca teve uma participação artística no grupo: não dirigiu, não atuou e não participou da construção de cenários e figurinos. Sua função sempre foi a de produtora e de administradora (no período de ocupação do Sacolão da Artes), o que talvez permita a ela uma visão diferente em relação às questões de gênero, mais distanciada, como será comentado ainda nesta seção.

Para Luciana Gabriel, atriz, arte-educadora e assistente de produção, o teatro apareceu nas brincadeiras da infância. “Ficava ensaiando com meus primos em casa, brincava de fazer peça, dupla sertaneja, grupo de pagode e, no final do dia, da festinha ou do almoço, a gente

¹⁵² Kátia Alves trabalhou anteriormente na Educação de Jovens e Adultos (EJA) e, nesse contexto, abriu várias frentes de diálogo e ação entre o Sacolão das Artes e as escolas do entorno.

¹⁵³ ALVES, Kátia. *Entrevista n°4: Kátia Alves*. 2016. Informação Verbal.

tinha que apresentar para os adultos”¹⁵⁴. As brincadeiras cessaram quando ela precisou assumir responsabilidades logo cedo em casa, cuidando da irmã mais nova e dos afazeres domésticos, enquanto a mãe trabalhava fora.

Por volta dos 12 anos, inscreveu-se em um curso gratuito de teatro no SESI (Serviço Social do Comércio e Indústria), um dos poucos cursos na época que não cobrava mensalidades. Realidade um pouco distinta de hoje, em que há oficinas e cursos gratuitos em mais espaços culturais (públicos e privados) da cidade. Muitos grupos de teatro, inclusive, passaram a oferecer formação gratuita com mais frequência, talvez pelo interesse em estabelecer conexão mais profícua com público diversificado, mas também como contrapartida social, exigência de alguns editais públicos de cultura de São Paulo.

Mediante as oficinas continuadas e do incentivo da escola, Luciana Gabriel viu a possibilidade de cursar uma faculdade de Artes Cênicas. Foi reprovada na primeira vez que prestou o vestibular. No ano seguinte, precisou fazer um cursinho pré-vestibular e cursou durante um ano o Teatro Escola Macunaíma, ao mesmo tempo em que trabalhava em um Centro de Atendimento ao Trabalhador (CAT) para pagar suas despesas. Na segunda tentativa, passou em uma universidade pública em Campinas, concluindo a graduação em Artes Cênicas.

Retornou a São Paulo em meio à efervescência dos teatros de grupos, graças à aprovação da Lei de Fomento ao Teatro. Conseguiu trabalhar em grupos como atriz e produtora¹⁵⁵ e, assim que Kátia Alves tirou licença-maternidade da Brava, foi convidada para substituí-la. O que seria uma participação pontual acabou sendo uma participação efetiva. Gabriel optou por ser artista integrante do grupo, pois se identificava com o teatro político realizado pela Brava Companhia, um diferencial entre os grupos coletivos que frequentava na época.

Fui entender o teatro político no sentido de fazer, de pensar, de elaborar, formular, dentro do teatro. Fora do teatro eu não conseguia pensar essas coisas porque eu venho de uma criação muito massificada, não tive essa experiência fora e na universidade também não tive; foi no teatro de grupo que eu fiz formação política, fui entender tudo isso (informação verbal)¹⁵⁶.

¹⁵⁴ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel*. 2015. Informação Verbal.

¹⁵⁵ XPTO - Companhia de Artes Performativa, Companhia São Jorge de Variedades, Cia Teatro Balagan, Companhia Teatral As Graças.

¹⁵⁶ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

Luciana Gabriel está há nove anos na Brava Companhia. No grupo, participou como atriz dos espetáculos *O Errante; Este lado para cima* e *Corinthians, meu amor*. Também participou da produção no espetáculo *A Brava*.

Atualmente, Luciana Gabriel, com 36 anos, deu continuidade aos estudos universitários, ingressando no Mestrado em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Ela pesquisa o grupo Forja, coletivo teatral criado no bojo dos movimentos do sindicalismo metalúrgico, em paralelo à criação do Partido dos Trabalhadores.

Cristiane Lima tem 32 anos, e é branca assim como Luciana Gabriel. Na Brava Companhia, Lima exerce as funções de atriz e figurinista. Na infância, contou com a ajuda de uma tia, que tinha uma condição financeira melhor que sua família, para estudar em colégio particular. Ela cresceu no bairro da Aclimação, diferentemente das outras integrantes da Brava Companhia. Contudo, sua ligação com a zona sul paulistana é bem próxima, pois seu pai é oriundo do bairro Jardim Ângela.

Na infância, assistia a espetáculos de teatro em passeios promovidos pela escola. Sempre gostou da criação dos materiais cênicos e fazia os figurinos das apresentações estudantis. Na adolescência, ganhou um curso de teatro no Instituto de Educação Costa Braga¹⁵⁷, localizado na zona sul paulistana. A partir do curso, intensificou a convivência na região, aproximando-se de coletivos artísticos e artistas situados ali. Em um primeiro momento, Cristiane Lima integrou o grupo Alma, que trabalhava em uma perspectiva pós-moderna, a partir das experiências pessoais, conforme relata a artista:

No processo de formação [do grupo Alma] tinha muito essa perspectiva de todo mundo faz tudo, você não estava lá apenas para atuar, você fazia cenário, você fazia limpeza do espaço, você fazia tudo, eu acho que isso é importante. [...] Nesse grupo, foi um processo de construir um teatro super pós-moderno pode-se dizer, sem ter consciência disso, mas assim, como mulher. Fazíamos uma peça que se chamava *Pandora*, que tinham caixas representando a buceta de cada uma. Então, o meu processo de amadurecimento, dos 18 aos 25 anos, foi nesse espaço, e teve sua importância assim ou não, um dia talvez, se eu fizer terapia (*risos*) eu vou ver que não tinha. Mas foi um processo de formação mesmo, um lugar muito terapêutico, de olhar para dentro e fazer umas coisas mais provocativas, e tudo bem se ninguém entender nada, é isso mesmo que a gente queria (informação verbal)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ O Instituto de Educação Costa Braga não existe mais.

¹⁵⁸ LIMA, Cristiane. *Entrevista n°3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

Curiosamente, no trecho relatado por Cristiane Lima, é possível perceber a dimensão feminista experienciada ainda no começo de sua trajetória artística, e ao mesmo tempo, o olhar crítico ao trabalho no Alma. Mesmo que Lima posteriormente não tenha se identificado com a proposta do grupo (provavelmente por não ter uma perspectiva histórica como é característico na Brava, ou talvez por um amadorismo do grupo), os quase sete anos que esteve no Alma possibilitou para a artista uma investigação acerca da sua categoria de gênero, em uma criação entre mulheres¹⁵⁹, talvez com vertentes para o psicodrama.

Ainda integrando o grupo Alma, Cristiane Lima assistiu à peça *A Brava* e ficou impressionada com a estética política do grupo, bem distinta do coletivo que pertencia. Assistir a esta peça a fez querer se aproximar da Cia. A moça, então, participou do Núcleo de Pesquisa e Montagem, cujo resultado final foi a montagem do espetáculo *Este lado para cima*. O processo criativo experimentado na Brava Companhia e a perspectiva política do grupo a fez romper com seu coletivo anterior, passando a integrar efetivamente a Brava, conforme relata Lima:

O [trabalho no] Alma era uma coisa totalmente interna, de: “Tudo bem ninguém entender nada, é o meu processo, o eu, eu”, e na Brava, era: “Tudo o que você fizer tem que ser compreendido, é político”, falavam de luta de classes, de questões mais políticas, que, apesar de sentir essas questões na “pele” – porque eu sempre trabalhei em telemarketing, fui “peão” – eu não tinha esses questionamentos conceituais, nem associava isso com a arte, para mim não tinha esse acesso (informação verbal)¹⁶⁰.

Perceber-se integrante de uma classe trabalhadora foi um divisor de águas na escolha artística de Cristiane Lima, que já está há nove anos na Brava Companhia. Contudo, parece que essa percepção não esteve atrelada a uma compreensão de gênero, algo que foi explorado na experiência com o Alma. Ao contrário, é possível perceber que o entendimento e identificação com uma classe social foi compreendido por Lima como proposta antagônica ao argumento do Alma.

Nesses nove anos, Lima participou como atriz da Brava Companhia nos espetáculos: *O errante*; *Este lado para cima*; *Corinthians, meu amor* e *Quadratura do círculo*. Também

¹⁵⁹ Recentemente, outra experiência entre mulheres surgiu na trajetória de Cristiane Lima, agora ao lado de Rafaela Carneiro e outras duas artistas. Elas fundaram conjuntamente a Companhia Teatral Madeirite Rosa e essa experiência será abordada na próxima seção.

¹⁶⁰ LIMA, Cristiane. *Entrevista n°3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

concebeu e produziu os figurinos das peças *O errante*, *Este lado para cima*, *Quadratura do círculo*, *JC* e *Show do Pimpão*.

Já Rafaela Carneiro, atriz, diretora, figurinista, cenógrafa e assistente de produção passou parte da sua infância e adolescência residindo em bairros e comunidades da capital paulista com grande vulnerabilidade social, cuja exposição à violência foi agravada, por ser mulher:

Eu morei em favelas muito cruéis, vivi situações muito precárias, de necessidades básicas não atendidas... [...] Eu acho que tem esse agravante que a gente sofre, além da violência de classe. Estamos expostas a um tipo de violência a mais, no caso tem a ver com o gênero mesmo e vai direto para a sexualidade. Quando você vive situações de vulnerabilidade – a esmagadora maioria das pessoas que sofrem abuso sexual são as mulheres – então você está exposta a alguma coisa a mais do que um homem [...]. Já sofri tentativa de estupro na rua, andando na periferia sozinha, com 19 anos, sofri exposição à violência sexual (informação verbal)¹⁶¹.

Dentre as Bravas mulheres, Rafaela Carneiro foi a que mais apontou as violências sofridas por ela, identificadas a partir de uma compreensão da sua categoria de gênero relacionada às estruturas sociais em que vive (e viveu), ou seja, em relação interseccional. A artista considera-se parda,¹⁶² e atualmente tem 33 anos. Ela e outras mulheres não incluíram em suas entrevistas alguma consideração em relação à raça (etnia) declarada, em grande parte por não terem sido questionadas mais profundamente pela pesquisadora acerca desta perspectiva, mas, ainda assim, é possível apontar que raça e etnia compõem aspectos importantíssimos na composição que Saffioti chamou de “nó” social, para compreender o “sujeito múltiplo e a motilidade de suas facetas” (SAFFIOTI, 2015, p.83).

Em relação à sua trajetória artística, Rafaela Carneiro descreve que seu primeiro contato com um curso teatral veio na adolescência. Aos 14 anos, começou a fazer aulas em uma organização não governamental, cujo professor era o Fábio Resende. Logo integrou a Companhia Teatral ManiCômicos, que se transformou em Brava Companhia. Carneiro afirma a importância do grupo em sua vida: “Minha formação prática e teórica toda foi no grupo” (informação verbal)¹⁶³. Até 2015, Carneiro não havia participado de outros coletivos artísticos, apenas da Brava Companhia.

¹⁶¹ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

¹⁶² Pardo é um termo usado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para configurar um dos cinco grupos de "cor ou raça" que compõem a população brasileira, junto com brancos, pretos, amarelos e indígenas. Ler estudo acerca da complexidade dessas denominações e os censos brasileiros: BARRETO (2009), disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv55732.pdf>

¹⁶³ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

Recentemente, ingressou como estudante de graduação no curso de História. Também começou a receber convites para trabalhos artísticos fora da Brava Companhia como diretora e figurinista, experiência fundamental para sua afirmação como artista profissional. Dirigiu os espetáculos *Enquanto Chão* (2017) e *3 Porcos* (2015), da Próxima Companhia; *Vozes Para Desmoronar Paisagens* (2015) e *Banalidade*, do Coletivo Território B; *Linha Vermelha* (2017), do Grupo Mãe da Rua¹⁶⁴. Este último grupo, composto apenas por mulheres, tinha como princípio a pesquisa da rua, da brincadeira e a condição da mulher na sociedade, o que exigiu de Carneiro, pela primeira vez, uma aproximação com algumas teorias feministas.

Carneiro integra a Brava Companhia há dezenove anos. Das mulheres da Brava é a que mais funções diversificadas exerceu. Dirigiu *Corinthians, meu amor*, e codirigiu *Júlio e Aderaldo*. É atriz nos espetáculos *A Brava*; *Este lado para cima*; *Júlio e Aderaldo* e *JC*. Assina os figurinos (com outras artistas) de *O errante*; *Júlio e Aderaldo*; *Show do Pimpão* e *Este lado para cima*, sendo que, no último, ela também participa na concepção do cenário.

Na convivência em grupo, outros aspectos relacionados às relações de gênero apareceram nas entrevistas tanto das mulheres quanto na dos homens integrantes da Brava Companhia. Luciana Gabriel e Kátia Alves tiveram filhos durante os processos criativos do grupo Brava Companhia e precisaram conciliar a maternidade com o trabalho na Cia. A partir do momento em que o grupo passa a ter uma regularidade de financiamento público e, com isso, maior liberdade para administrar sua própria verba, combinados trabalhistas foram feitos, a fim de garantir os direitos relativos à maternidade. Se, independente da função, todas(os) já recebiam o mesmo valor pelo trabalho, a partir da gravidez de Luciana Gabriel, o grupo decidiu que as mulheres que engravidassem e se afastassem dos projetos em curso também receberiam igualmente aos demais, como garantia de licença-maternidade. Assim que retornassem às atividades do grupo, elas trabalhariam com carga horária diferenciada, adaptando-se às suas novas necessidades e às da criança. “Foi um socialismo antes da revolução o que aconteceu”, destaca Gabriel (informação verbal)¹⁶⁵. Luciana Gabriel teve filho com Fábio Resende, também integrante do grupo.

A experiência de Débora Torres,¹⁶⁶ ex-integrante da Brava Companhia, foi um pouco diferente. A atriz entrou para o grupo no mesmo ano que Cristiane Lima e Luciana Gabriel,

¹⁶⁴ As atividades do grupo Mãe da Rua encontram-se suspensas atualmente.

¹⁶⁵ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

¹⁶⁶ Débora Torres não foi entrevistada para essa pesquisa por já estar distante da Cia há sete anos.

em 2008, já com duas filhas pequenas. Engravidou da terceira filha e teve que dividir-se entre o grupo e a maternidade (mesmo momento em que Luciana Gabriel estava com seu bebê recém-nascido). A ausência constante da atriz nas atividades coletivas e a decisão do grupo culminaram na saída de Torres. As duas situações ligadas à maternidade ainda causam opiniões diferentes dentro da Cia que, com o passar dos anos, tem lidado com mais frequência com essa questão, uma vez que os integrantes homens também tiveram filhos. Atualmente, o grupo procura debater o tema da licença-paternidade.

Outra característica da Brava Companhia perpassada por questões de gêneros é a presença de casais no grupo. Sem aprofundar a questão (que não é o caso desta pesquisa), é preciso pontuar que algumas relações extraprofissionais, por vezes, resvalam nas relações coletivas. Por exemplo, ensaiar e dividir a cena com uma(um) companheira conjugal, ou ser dirigida(o) por ela, apareceram nas entrevistas como situações delicadas, por haver uma intimidade também de casal, algo não relatado por Kátia Alves, que exerce unicamente a função de produção. Luciana Gabriel complementa:

Até porque o [nosso] grupo tem uma prática diária de ensaio. A Kátia, por exemplo, a gente a vê uma vez na semana, porque ela tem outra função, mas com a gente é diferente, tem que compartilhar as relações de ensaio, que também são hierárquicas ou não. [...] Isso de experienciar fisicamente [a relação] modifica muita coisa, realmente... (informação verbal)¹⁶⁷.

A intimidade, nesse caso, pode trazer momentos prejudiciais para o grupo, mas também pode trazer benefícios (fortificação de vínculos, confiança, proximidade etc.). O equilíbrio vai depender de como o grupo concilia as atividades em comum com a vida particular, uma vez que é preciso pensar e reconhecer as relações pessoais também como relações de poder, questionando, assim, a separação usual entre público e privado¹⁶⁸.

Ao início desta pesquisa, na entrevista realizada em 2015 apenas com as mulheres, nenhuma das Bravas Mulheres tinha qualquer contato com movimentos de mulheres e feministas. A mudança de pensamento acerca destas questões é nítida desde a primeira conversa até a última (em 2018¹⁶⁹). Luciana Gabriel relata as transformações que ocorreram em relação a uma maior conscientização de gênero e do significado de gênero e do significado que o feminismo adquiriu em sua vida:

¹⁶⁷ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

¹⁶⁸ Sobre o assunto, resumido no *slogan* “o pessoal é político”, ler as feministas da “segunda onda” como Carol Hanish (1969), e também o pensamento complementar de Eleni Varikas (1996).

¹⁶⁹ A conversa realizada em 2018 com todas as mulheres da Brava Companhia não está publicada no Apêndice.

Lembro-me quando a gente fez a primeira conversa, você perguntou se a gente se considerava feminista ou se participava de algum coletivo feminista, era alguma coisa em relação ao ser feminista, sabe? [...] Muita coisa aconteceu de lá para cá. Até de entendimento do que é ser feminista, ou os limites disso ou as possibilidades; foi caindo muito ficha, sabe? De alguma forma fui me aproximando de pessoas que estão estudando isto mais seriamente; algumas coisas que eu nem sabia e tinha preconceito até de não saber mesmo, por ignorância. Naquele momento era tudo muito confuso para mim. [...] O que eu quero dizer é assim: não é possível ser uma mulher sem ser feminista. Naquele momento, quando a gente conversou, para mim isso não era claro (informação verbal)¹⁷⁰.

O que fez as mulheres optarem pelo trabalho realizado na Brava Companhia, com unanimidade, é a perspectiva política-estética que o grupo construiu, um diferencial entre os diversos teatros de grupo realizados na cidade de São Paulo. A perspectiva das mulheres é algo novo e ainda pouco aprofundado na Cia como discurso coletivo, ainda que as relações de gênero apareçam nas entrevistas de maneira oculta. Entretanto, é notável que essa presença, menos objetiva, tenha estado sempre atuante. Nos relatos, além disso, percebe-se um movimento emergente, indicando uma transformação das mulheres da Cia e um reconhecimento de que o feminismo deve ser um grande aliado na luta por igualdade social. De outra mão, também a luta no campo social, motivada pelo marxismo, não está completa sem a igualdade plena entre mulheres e homens, na cena e fora dela.

3.2 Madeirite Rosa: uma experiência teatral entre mulheres

A Companhia Teatral Madeirite Rosa surgiu em 2015, da aproximação das quatro artistas de teatro, Liz Nátali, Fernanda Donnabella, Rafaela Carneiro e Cristiane Lima, como um movimento paralelo das mulheres da Brava Companhia na experimentação artística. Donnabella e Nátali eram artistas independentes que vez ou outra intercambiavam no contexto do teatro de grupo. Carneiro tinha feito figurino de um espetáculo em que as duas atuavam e, nessa ocasião, puderam estreitar relações. Lima aproximou-se em seguida.

¹⁷⁰ GABRIEL, Luciana. *Entrevista nº5: Luciana Gabriel*. 2016. Informação Verbal.

Segundo Cristiane Lima, em entrevista realizada em 2016 (ver no Apêndice), antes de se agruparem como Madeirite Rosa, as quatro artistas já tinham montado alguns esquetes em 2013 em movimentos sociais pelo direito ao transporte, educação e moradia, também participando artisticamente de algumas ocupações das(dos) secundaristas¹⁷¹.

A oportunidade da montagem de uma peça de fato ocorreu em 2015, em uma ocupação por habitação no Grajaú. O nome do grupo, inclusive, é uma referência aos madeirites que servem de parede e piso em ocupações por moradia. Madeirite é um laminado feito com partes não aproveitáveis da madeira, portanto, mais barato. O material compensado é frequentemente vendido na cor rosa. Cor proveniente de um produto usado para melhorar sua resistência. Rosa também é a cor que simboliza o gênero feminino, em um padrão normativo, algo que parece expressar uma tentativa do coletivo de se aproximar às questões relativas às mulheres, ao universo feminino.

A partir de 2013, há um interesse e ampliação no número de artistas de teatro e criações estéticas que se voltaram para as questões de gênero desde a chamada “primavera feminista brasileira.”¹⁷² Este fenômeno, já brevemente citado aqui, vem ganhando as ruas do país com adesão de mulheres de áreas diferentes, contudo, esse tema nem sempre encontra espaço de debate nos grupos de teatro (compostos também por artistas homens), e tampouco possibilita uma experimentação poética com essa temática, como um possível desdobramento da pesquisa estética que o coletivo já realiza, o que faz surgir a necessidade – mesmo que não seja tão objetiva, a princípio – de construção de um teatro entre mulheres¹⁷³, como uma experiência paralela ao “grupo original”. Assim parece ocorrer no Madeirite Rosa.

¹⁷¹ Movimento das(dos) estudantes do Ensino Médio do país que eclodiu mais fortemente em 2015. As reivindicações eram amplas, mas tinham em comum uma insatisfação com os rumos que a educação vinha (e vem) tomando no governo de Michel Temer (PMDB). Mais de mil escolas foram ocupadas por estudantes em todo país. Ler mais, em: <http://www.revistaeducacao.com.br/entenda-a-evolucao-das-ocupacoes-de-escolas-em-sao-paulo/>.

¹⁷² No jornal digital El País, em artigo de 2015, há uma análise do fenômeno feminista no Brasil: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html. E a matéria do Brasil de Fato, de 2016, mostra como o tema feminista tem ganhado os palcos brasileiros, reverberando até no teatro musical: <https://www.brasildefato.com.br/node/34372/>

¹⁷³ Segundo Romano (2009), em um contexto anglo-saxão, é a partir da metade do século 20 que as mulheres começam a criar artisticamente entre si de maneira mais regular, “com grande potência de confronto e maior projeção histórica” (ROMANO, 2009, p. 192). Nesse bojo de experimentações, algumas terminologias aparecem como autodenominação, principalmente: “teatro feminista”, “teatro feminino” e “teatro das mulheres”. Romano discorre acerca das distinções e riscos conceituais desses teatros (ROMANO, 2009, p. 172) e ressalta que cada expressão artística precisa ser “*historicizada*” para não recriar fundamentos que definem arbitrariamente conceitos como gênero e sexo (ROMANO, 2009, p. 176). Ao mesmo tempo, um teatro feito por mulheres já indica a resistência dessas mulheres na arte e a intenção de criação sem a mediação masculina.

Rafaela Carneiro, Liz Nátali, Cristiane Lima e Fernanda Donnabella queriam uma peça de teatro de rua que pudesse ser apresentada para as pessoas engajadas em movimentos sociais e aos residentes de regiões periféricas. Perspectiva teatral semelhante ao trabalho da Trupe Lona Preta, coletivo de homens que serviu de inspiração para a criação do Madeirite Rosa. Carneiro comenta:

A gente é muito inspirada neles [Trupe Lona Preta] porque eles iam nas ocupações; fazia muito sentido as peças deles nas ocupações, e é um grupo só de homens. Eles eram do MST e faziam palhaçada nas assembleias. O Lona Preta tem a sua vida própria e agora o Madeirite também tem. [...] A ideia é pesquisar um teatro de luta, bem ligada à palhaçada como a Lona Preta faz, mas com mulheres (informação verbal)¹⁷⁴.

A Trupe Lona Preta, fundada em 2005,¹⁷⁵ é formada pelos artistas Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Henrique Alonso que também são integrantes da Brava Companhia. Aliás, foi por meio do prestigiado trabalho na Trupe Lona Preta que esses artistas foram convidados a integrar a Brava Companhia, atuando nos dois grupos simultaneamente.

No Madeirite Rosa, assim como na Trupe Lona Preta, percebe-se uma grande influência do *agitprop* (agitação e propaganda),¹⁷⁶ expressão artística estratégica praticada intensamente na União Soviética, durante o período de Revolução Russa, e produzida no Brasil brevemente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e, principalmente, no do MST (Movimento Sem Terra). Cristiane Lima relata abaixo o seu intuito ao atuar no Madeirite Rosa:

[...] é um trabalho que para mim também era para ser nesse lugar como é o Madeirite; mais de “colar” nos espaços de luta, fazer prosa, formação, não necessariamente de grana assim; eu tenho um “bode” de venda, de associar uma coisa à outra (informação verbal)¹⁷⁷.

A criação do grupo parece estar mais ligada a uma militância artístico-social, a um ativismo¹⁷⁸ do que necessariamente à profissionalização, ao mercado de arte, ao circuito

¹⁷⁴ CARNEIRO, Rafaela. *Entrevista n°2: Rafaela Carneiro*. 2016. Informação Verbal.

¹⁷⁵ O grupo foi fundado pelos irmãos Sérgio Carozzi e Joel Carozzi. Atualmente, integram a Trupe os artistas: Henrique Alonso, Elias Costa, Alexandre Matos, Wellington Bernardo.

¹⁷⁶ Acerca das origens do *agitprop* e suas reverberações no Brasil, ler COSTA (2015).

¹⁷⁷ LIMA, Cristiane. *Entrevista n°3: Cristiane Lima*. 2016. Informação Verbal.

¹⁷⁸ Fischer analisa alguns grupos ativistas feministas, “e como as práticas artísticas concebidas por mulheres latino-americanas têm conduzido ativismo pelas causas – diversas – das mulheres em seus contextos sociais e culturais” (FISCHER, 2017, p.11).

cultural. Distingue-se também do que se entende por teatro de grupo, uma vez que a itinerância das apresentações e sua estratégia cênica são definidas a partir dos movimentos sociais.

Integrada à prática de agitação e propaganda, o Madeirite Rosa optou pela pesquisa da palhaçaria na criação de seu primeiro espetáculo, tendo a comicidade como principal enfoque da encenação. As peças de *agitprop*, com possibilidades diferentes de formato entre os grupos praticantes, normalmente utilizam atrações de circo nas apresentações,¹⁷⁹ e costumam criar uma “sucessão de pequenas cenas breves, variadas, eficazes, renovando a todo instante o interesse e a combatividade política da espectadora e do espectador por meio da diversidade” (HAMON apud COSTA, 2015, p. 84), incitando o público a conhecer a situação exposta ficcionalmente para transformá-la na “vida real”.

Essas características encontram-se em *A Luta*, peça descrita a seguir. Este espetáculo foi assistido presencialmente, no dia 16 de novembro de 2016, na Praça da Liberdade em São Paulo, e também por meio da filmagem disponibilizada para esta pesquisa da apresentação na 4ª Mostra Bagageira de Circo de Teatro, em 2016. Foi possível ter acesso à dramaturgia da peça, entretanto, não disponibilizada para publicação.

FICHA TÉCNICA: *A Luta* – estreia 2016

Atuação, Direção, Dramaturgia, Figurinos, Adereços, Músicas e Produção: Cristiane Lima, Fernanda Donnabella, Liz Nátali e Rafaela Carneiro
Colaboração artística: Juliana Jardim e Tamy Dias

Fonte: Informação concedida por Rafaela Carneiro.

A Luta conta a história de Maria, uma mulher trabalhadora que se vê colocada em um ringue de luta com uma inimiga feroz, a S.A. Corporation. A peça inicia com uma música de “chegança”, um convite ao público para ver o espetáculo.

Em seguida, as atrizes fazem um prólogo em coro, narrando que o mundo está do avesso, que quem manda são os ricos e que dona Maria não é dona de nada. “Vamos chegando”, convidam, “porque esse espetáculo já começou há centenas de anos e a gente não vê a hora dele terminar” (Idem). Mas antes de começar, realizam a execução do hino nacional brasileiro. Cantam o hino, enquanto a atriz que segura a bandeira do Brasil “encarna” Adolf

¹⁷⁹ É o caso do Blusas Azuis, grupo atuante na década de 1920 em Moscou, com diversos grupos filiados no interior do país (COSTA, 2015, p. 84 e 127).

Hitler (riscando um bigode característico) e as outras atrizes tentam executar (matar literalmente) a bandeira, até que conseguem, em uma cena hilária carregada de criticidade.

Figura 30: Atriz representa Adolf Hitler na execução do hino nacional.



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Atriz: Fernanda Donnabella. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP). Fotografia: Paula Martinez.

Rafaela Carneiro assume a apresentadora do espetáculo (Figura 31), que recebe o nome de Norma na encenação. Sua composição gestual e vocal remete aos apresentadores de circo-teatro, que comandam o *show* cultural, convencendo as(os) espectadoras(es) de que o que veem são as atrações mais impressionantes do mundo! Sua função na cena também é a de narradora da história, no sentido épico, ou seja, ora é uma figura de ficção, ora é a própria atriz comunicando a opinião das artistas para o público, em uma “quebra” da ficção.

Ela anuncia: “Senhoras e Senhores, preparem-se para ver uma luta histórica! Nessa mesma arena onde muito suor e sangue já foi derramado. Aproximem-se e venham ver esse emocionante clássico internacional! Com certeza será uma luta de classe” (Ibidem). A apresentadora alerta que todos¹⁸⁰ estão dentro desse “ringue do capital”. Ao dizer isto, imediatamente um ringue é montado em cena por Maria. O figurino que diferencia Maria das outras personagens é o avental e seus objetos cênicos estão relacionados ao serviço doméstico: balde com água, rodo e pano de chão, sugerindo que dona Maria é uma faxineira ou empregada doméstica, conforme Figura 32.

¹⁸⁰ A atriz usa no masculino todas as determinações genéricas que se referem aos dois gêneros.

Figura 31: A apresentadora (narradora)



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Atriz à frente: Rafaela Carneiro. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP). Fotografia: Vanessa Biffon.

Figura 32: Detalhe para a caracterização de Maria



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Atriz: Liz Nátali. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP).
Fotografia: Paula Martinez.

A apresentadora continua seu discurso anunciando a primeira oponente da luta que iniciará logo em seguida: senhora S.A. Corporation. Quem faz essa personagem é Cristiane

Lima, que está caracterizada com uma trança loira, corpete dourado sensual, cinturão de campeã e luvas de boxe (ver figura 33). A apresentadora a descreve:

Do lado direito (*abre caminho para Sra. S.A.*), ela, invicta há séculos e séculos a fio. Ostentando o cinturão de campeã mundial, representando as pouquíssimas famílias do mundo que monopolizam a riqueza, o poder político, militar, cultural, o poder científico e a alta tecnologia. Ela: que nunca envelhece (*S.A. pula corda*), pois pode comprar narizes, pálpebras e bundas e se dá um piscada, seu umbigo sai do lugar, vestindo luvas costuradas por crianças chinesas (*Maria veste luvas em S.A.*), aquela que se alimenta de todo o trabalho humano, pesando 1500 toneladas de pura exploração: Sra. S.A. Corporation! (*S.A. ruge*) (Madeirite Rosa. Dramaturgia não publicada de *A Luta*, 2015)

Figura 33: S.A. Corporation preparando-se para a luta.



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Atriz: Cristiane Lima. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP). Fotografia: Paula Martinez.

Do lado oposto, à esquerda, diz a apresentadora, “Aí está ela!”. Maria está limpando o ringue sem perceber que ela é personagem daquela história: “Eu?”. Mesmo sem querer é forçada a entrar no ringue para lutar. A apresentadora descreve Maria, que faz a mímica de tudo que a apresentadora fala.

NARRADORA - (*som de despertador/música. Maria trabalha*) Depois de ter feito o “corre” pra conseguir dar café pros filhos e deixá-los na escola com 50 crianças por sala, depois de ter passado por baixo da catraca do ônibus lotado pra o crédito do bilhete único dar pro metrô, que estava lotado da mesma forma, e depois de tentar não permanecer na região das portas, aguardar as pessoas saírem antes de cair no vão entre o trem e a plataforma... Ela, que tem a maior torcida do planeta (*incentivar torcida*), representando a maioria (*pula corda*), os invisíveis (*continua pulando e vai se atrapalhando cada vez mais*), os pobres verdadeiramente pobres (*Maria para de pular e dá foco pra Narradora*) e os que não têm certeza se são pobres, pois se não fossem pobres, não teriam dúvida disto (*Maria larga a corda*). Aí está ela! (*luvas*

entram no ringue). Vestindo a roupa do corpo e pesando 43 quilos de muito cansaço, ela (*Maria na pose de força*) que de frente parece que está de lado e de lado parece que sumiu: Maria da Luta! (Madeirite Rosa. Dramaturgia não publicada de *A Luta*, 2015).

O público ri bastante das gagues de palhaçaria. Liz Nátali, que representa Maria, usa luvas térmicas de cozinha em vez de luvas de boxe. Gague (ou gag, os dois termos podem ser usados) é a denominação de efeitos cômicos rápidos inseridos em uma representação e usualmente utilizados em espetáculos circenses¹⁸¹. Também remetendo ao universo da palhaçaria, todas as atrizes usam maquiagem em tom branco e vermelho que cobre metade do rosto, e vestem uma espécie de “roupas-base”. Os adereços são colocados durante a apresentação a fim de caracterizar marcadamente as figuras sociais representadas em cena.

As oponentes de ringue correspondem a classes sociais opostas e nitidamente todas as pessoas do público (da apresentação assistida) torcem para que Maria ganhe esta luta, já que ela pertence à mesma classe social do público, ou pelo menos, da maioria dele. Há um conflito, no entanto, na maneira como a “inimiga” de Maria, S.A. Corporation, está representada. Ela é uma mulher completamente estereotipada – loira, roupa sensual, cheia de plásticas – e digna de repulsa. As artistas optam por utilizar uma linguagem exagerada tanto na representação quanto na caracterização para causar o riso. Contudo, do ponto de vista da construção do gênero na cena, a peça não contribui para a quebra de clichê da mulher rica, uma vez que ela é a opressora de Maria. Essa ridicularização, inclusive, é intencional para que o público identifique as figuras sociais rivalizadas.

O espetáculo segue com a apresentadora, indicando quem será a juíza da luta. Fernanda Donnabella representa a “árbitra”, que na peça é chamada de “arbitrária Norma”. Ela representa “a justiça, o Estado, a mídia e outras instituições duvidosas”, diz a apresentadora ao som da música *Wave* de Tom Jobim.

A luta inicia e, entre gagues engraçadas, Maria é sempre prejudicada pelas regras absurdas e tendenciosas da arbitrária Norma. Acaba o primeiro *round*. Maria aproveita para vender umas mercadorias para a plateia (pipoca doce) e ganhar um “trocado”. Neste ínterim, Senhora Corporation é entrevistada pela apresentadora: “NORMA: Mas você não acha que já começou em vantagem nessa luta? S.A CORPORATION: Veja só - essa vantagem é fruto do meu próprio esforço, é mérito meu!” (Ibidem), diz S.A., enquanto gargareja água e cospe no

¹⁸¹ Utilizam “Claques” (tapas falsos de palhaço) e “Cascatas” (quedas falsas de palhaço) e outros recursos cômicos.

chão. Maria limpa o cuspe, agachando-se. S.A. continua: “Aliás, nunca dependi e nem dependendo de ninguém pra nada!”, senta-se nas costas de Maria, que triangula com o público, mostrando a contradição do gesto e do discurso de S.A. Corporation. Este é um exemplo característico do que é um *gestus* social, expediente do teatro épico dialético utilizado apropriadamente no espetáculo.

Recomeça a luta. No segundo *round*, Maria apanha bastante e, quando consegue se esquivar, suspende a luta e diz que está em greve. A atriz vai ao público, sugerindo que o público também está em greve com ela. Chega uma liderança sindical (Fernanda Donnabella a representa) e pergunta quais são as reivindicações do grupo. Maria pede paz, justiça, 20% de aumento de salário e outras reivindicações que surgem espontaneamente do público. A líder encaminha a proposta para Corporation, que aceita conceder um aumento de salário apenas de 3%. A cena da negociação de Corporation e a líder sindicalista acontece como uma coreografia de dança, ao som de um tango argentino, demonstrando os acordos entre representantes trabalhistas e corporações. A liderança retorna com a notícia da vitória do pequeno aumento, comemora sozinha e sai rapidamente de cena. Indignada com o resultado da greve, Maria volta a limpar o chão do ringue. Ela canta uma espécie de *rap* que, ao ser repetido, vai mostrando a mudança de percepção de Maria acerca da sua condição, o que a encoraja a agir mais fortemente na luta:

MARIA - O patrão mandou eu bater o ponto, passar o pano no chão e torcer no balde. Então vou fazer isso daí: vou bater o ponto, passar o pano no chão e torcer no balde. Vou bater o ponto de novo, passar o pano no chão e torcer no balde. Vou torcer o pano, passar o balde no chão e bater no patrão (*triangulação*). Ééé... daí eu torcia o patrão no ponto... daí eu catava o pano e batia no patrão. E eu chutava o balde e rasgava todo o pano, torcia o patrão no ponto e derrubava ele no chão, torcia pro patrão passar o pano ele mesmo, que esse chão ele pisa, ele suja, ele passa, ele volta, ele nem liga não, quem precisa de patrão? Só serve pra dar porrada. E eu tô muito cansada dessa história de bater o ponto, passar o pano no chão e torcer no balde e eu torcia o patrão no balde e derrubava ele no chão chutava o balde todo e não deixava ninguém mandar não, me juntava com as Maria pra torcer e chutar o ponto pra parar de apanhar e de conciliar, acabar com essa exploração, tamo junto na união, com os José e com as Maria, pra cavar a solução que é derrubar esse ringue no chão, derrubar esse ringue no chão. (Madeirite Rosa. Dramaturgia não publicada de *A Luta*, 2015).

Ao final da música, a apresentadora convida o público para o terceiro e último assalto. A luta recomeça. Maria, não mais passiva como anteriormente, perde a paciência e começa a bater na arbitrária e na S.A. Corporation e parece estar próxima de ganhar o combate. O público comemora, incentivando a surra! S.A. Corporation, então, apela para um recurso fora da regra e usa um instrumento de choque contra Maria, eletrocutando-a. Maria cai. A juíza faz

a contagem. S.A. Corporation comemora. “Maria foi nocauteada, parece que ela não vai mais levantar”, narra a apresentadora. Ainda caída no chão, Maria canta a música final, dando um recado para a plateia: “Semente na terra aos que virão/ Ah, por isso que me disseram/ Se eu pudesse nascer de novo/ Nasceria em coletivo” (Madeirite Rosa. Dramaturgia não publicada de *A Luta*, 2015). Maria levanta-se e as quatro artistas cantam juntas finalizando a apresentação.

Abaixo, seguem mais imagens da peça *A Luta*:

Figura 34: Música da chegada.



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP). Atrizes: Liz Nátali, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Fernanda Donnabella. Fotografia: Paula Martinez.

Figura 35: Golpe de direita de S.A. Corporation.



Fonte: Espetáculo *A Luta*, da Cia Teatral Madeirite Rosa. Atrizes: Liz Nátali e Cristiane Lima. Local: Praça da Liberdade (São Paulo, SP). Fotografia: Paula Martinez.

Esta peça concebida exclusivamente por mulheres, voltada para agitação e propaganda, procura comunicar-se utilizando elementos da comicidade no teatro de rua. *A Luta* vem sendo apresentada em locais onde o público possivelmente tem pouco contato com a linguagem teatral e artística de um modo geral, o que acarreta a criação de signos que dialoguem prontamente com a plateia. O debate proposto é o da luta de classes, em um formato de agitação e propaganda. Por isso, possivelmente, as personagens da peça pareçam “figuras de cartazes” (DANYLOV apud COSTA, 2015, p. 95), pois, ao procurar trabalhar unicamente a relação com o tipo, as atrizes podem analisar e proporcionar ao público examinar também a figura social que elas representam.

Christine Hamon (apud COSTA, 2015, p. 83) descreve como a concepção das “personagens” no *agitprop* foi transformando-se de uma composição linear para uma construção mais nuançada de acordo com as estratégias de luta social:

A elaboração das personagens, bem como a estrutura da ação, obedece às mesmas regras de expressividade. O aspecto mais marcante é sem dúvida o confronto político e moral das personagens que representam as classes em luta: de um lado, a classe operária, o exército vermelho, correspondentes de fábricas e de vilarejos, com coragem, generosidade, prudência, e, do outro lado os representantes do capitalismo ou do imperialismo, que possuem muitas vezes os traços de algum personagem conhecido: Lloyd George, Clemenceau etc. ou que sintetizam as características de um grupo hostil: menchevique, *kulak*, o padre etc. Esta oposição é nítida sobretudo nos primeiros anos de *agitprop*; mais tarde, quando os objetivos de luta evoluem, as personagens são mais nuançadas. Vemos aparecer tipos soviéticos negativos que não são inteiramente irrecuperáveis: burocratas, biscateiros, beberrões, delinquentes. (HAMONA apud COSTA, 2015, p. 87).

Nesse tipo de teatro, embora necessite de elementos cênicos que indiquem uma figura social reconhecível, não se tem como intenção construir personagens no sentido tradicional, e sim “máscaras sociais” (COSTA, 2015, p. 89). Entretanto, figuras mais dialeticamente construídas foram ganhando espaço nas encenações de *agitprop*, conforme trecho já citado, rompendo com possíveis leituras maniqueístas e também fazendo uma autocrítica acerca das contradições dos próprios movimentos de esquerda.

Esse aspecto dialético aparece pouco em *A luta*. Uma exceção é a construção da líder sindicalista, mostrada pelo grupo de maneira a criticar também os sindicatos e as organizações que deveriam estar ao lado das(dos) trabalhadoras (es). Mas essas contradições não aparecem na construção das outras figuras femininas.

Do ponto de vista da construção do gênero em cena, o grupo ainda se coloca timidamente em uma posição feminista e, de certa maneira, isso corrobora para uma construção poética semelhante à dos espetáculos da Brava Companhia. O grande salto entre as produções da Brava Companhia e do Madeirite Rosa, cabe frisar, está no fato de as mulheres estarem à frente de todas as etapas da criação artística, o que não significa que seja um espetáculo feminista. Daniela Beskow esclarece:

É notável que, ainda que uma peça seja dirigida e atuada por mulheres, a perspectiva cênica pode ser a socialmente dominante, ou seja, aquela produzida pelos homens como sujeitos dominantes no regime patriarcal, porém, sendo reproduzida pelas mulheres. Logo, observar uma peça a partir de uma perspectiva feminista significa observar quais são as imagens construídas sobre as mulheres e como essas imagens propõem ideias e conceitos em cena e ainda, quem as profere, encarnando discursos e os perpetuando. A análise da cena constrói-se, então, a partir dessa observação, constituindo-se de um olhar feminista e “generificado” para o fenômeno da recepção (BESKOW, 2017, p. 63).

As artistas procuram expor na cena as particularidades da mulher trabalhadora. Maria possui dupla jornada de trabalho, é faxineira ou empregada doméstica, cuida dos filhos, utiliza transporte público lotado, faz trabalho extra, vendendo produtos para a plateia. Nenhum comentário cênico é feito em relação à ausência do pai dos filhos de Maria ou ao possível fato de Maria ser mãe solteira, por exemplo, aspecto que poderia servir de crítica feminista na cena. Assim como caberia uma crítica feminista à divisão social do trabalho que culturalmente associa o trabalho doméstico às mulheres. “Detalhes” como esses são passados despercebidos pela encenação. Por mais que muitas mulheres do público tenham a profissão de Maria, e possam identificar-se com ela na encenação, desnaturalizar essa condição é ativar um olhar crítico da espectadora para os papéis de gênero. Nos termos de Romano:

O gênero deve ser “historicizado”, revelando, inclusive, os problemas gerados pelo ocultamento da história das mulheres. A “historicidade” das mulheres (preocupação fulcral do feminismo) pode, assim, ser posicionada no teatro de maneira palpável e encarnada. Nesse processo, o corpo da atriz, antes, mero objeto do olhar masculino, torna-se um corpo que “devolve o olhar”, porque está deslocado da personagem e carrega sua própria autoconsciência histórica (ROMANO, 2009, p. 312).

Ao não “historicizar” o gênero feminino em cena, o espetáculo cria realidades de atuação da mulher a partir apenas da luta de classes, o que mostra que as desigualdades contra as mulheres desapareceriam, caso houvesse uma revolução socialista. Historicamente, o socialismo praticado em alguns países não conseguiu, por si só, conquistar a emancipação da

mulher. As mulheres tiveram que tomar as “rédeas” da história para que sua condição de vida mudasse (este assunto será retomado nas Considerações Finais).

Em relação às escolhas das artistas na montagem de *A Luta*, cabem mais apontamentos. O que mudaria no espetáculo, por exemplo, se a oponente de Maria fosse um homem? Maria *versus* Mister Corporation. Que signos seriam criados? É possível que, somado à luta de classes, surgisse o questionamento das relações de gênero. A imagem de um homem batendo em uma mulher pode extrapolar a ficção e expor a situação de violência vivida pelas mulheres no Brasil (tema muito explorado pelas feministas). Vale ressaltar que a violência contra a mulher cometida pelos homens (e outras reproduções do sistema patriarcal) é um fator alarmante nas estatísticas sociais brasileiras e ainda pouco representada na cena teatral¹⁸² (BESKOW, 2017, p. 145).

Em relação à construção de S.A. Corporation, o corpete sensual usado como indumentária, elemento típico de um signo de feminilidade, está colocado a fim de ser criticado em cena, uma vez que a representação da atriz gera um cruzamento bem interessante entre “feminino” e “grotesco” (cospe no chão, ruge). O universo feminino, portanto, é criticado, sem haver qualquer relativização. As figuras de Maria, da juíza e da apresentadora não são representadas reforçando um traço afirmativamente feminino. A única exceção, talvez, seja o próprio corpo das atrizes que carregam signos (femininos) que também precisam ser considerados na composição da cena.

A peça *A Luta* ainda conserva pontos de vista semelhantes aos dos espetáculos analisados anteriormente da Brava Companhia. A luta de classes é o debate central da montagem, contudo a própria experiência teatral realizada apenas entre mulheres aponta para um maior cuidado nas construções das figuras femininas, por exemplo. O espetáculo *A Luta* é um preâmbulo do que pode se tornar o *Madeirite Rosa*, caso as artistas queiram experimentar e construir uma poética feminista em intersecção com a poética classista. O despontar de uma “consciência de gênero”¹⁸³ contribuirá para contornos mais definidos nas próximas encenações, em paridade com a consciência de classe, que já está bem delineada no espetáculo.

¹⁸² “Em outras palavras, o contexto de violência contra as mulheres não está chegando aos palcos com a força que se apresentam no âmbito social, tanto em termos numéricos – quantidade de peças – como em termos de profundidade de questionamento e criticidade expressas pela dramaturgia cênica” (BESKOW, 2017, p. 145).

¹⁸³ “Consciência de gênero é o reconhecimento de alguém que sua relação com o mundo político é pelo menos parcialmente moldada por ser mulher ou homem. Esse reconhecimento é seguido pela identificação com outros no ‘grupo’ do sexo de alguém, efeitos positivos em relação ao grupo e um sentimento de interdependência com o destino do grupo [...] para o indivíduo mulher, a consciência de gênero desperta quando é reinterpretado o processo de socialização (RINEHARDT apud BESKOW, 2017, p. 126).

É preciso dar tempo às experimentações entre as mulheres para que encontrem novas formas e maneiras de construção do gênero em cena, o que requer também engajamento feminista, contato com o repertório da arte feminista e um reconhecimento das opressões e naturalizações em que as mulheres estão inseridas.

3.3 Caminhos para uma afirmação feminista: duas experiências poéticas da periferia na contemporaneidade

Paralelamente ao movimento das mulheres da Brava Companhia na Companhia Teatral Madeirite Rosa, outras artistas têm se reunido em coletivos, criando repertórios cênicos que abrangem questões referentes ao gênero feminino, em intersecção à classe e à raça/etnia. Dos coletivos situados na cidade de São Paulo,¹⁸⁴ foram eleitos os grupos Capulanas Cia de Arte Negra e Coletivo Levante Mulher para compreender alguns caminhos percorridos por artistas atuantes em formas de teatro feminista na periferia¹⁸⁵. Entretanto, é importante frisar que não se busca um só perfil de compromisso estético, uma vez que “Ao invés de constituir um modelo único, o teatro feminista no mundo pode ser entendido como uma resposta, por meio do fazer teatral, ao questionamento sobre as desigualdades presentes na realidade das mulheres em cada local” (ROMANO, 2009, p. 298).

Historicamente, o teatro feminista brasileiro ainda configura um *corpus* a ser mais bem delineado, uma vez que “Não existem muitas estatísticas disponíveis sobre o teatro feminista no Brasil, nem qualitativas, nem quantitativas” (ROMANO, 2009, p. 415). Também são escassos os registros de atuação das mulheres no teatro de maneira geral, o que dificulta uma compreensão mais abrangente da contribuição das artistas, de seus pensamentos e de suas experimentações formais. Não obstante, é possível afirmar que a prática teatral feminista no Brasil surge do entrelaçamento entre feminismo e o discurso oficializado da história do teatro

¹⁸⁴ Alguns dos grupos de ação feminista são: Mal-Amadas – Poética do Desmonte Grupo de Teatro Feminista; Coletivo Rubro Obsceno; Companhia das Atrizes; Capulanas Companhia de Arte Negra; Bravas – Coletiva Feminista; Grupo Teta de Teatro; Coletiva Vulva da Vovó; Circo di SóLadies; Coletivo Levante Mulher; Cia da Cabra Orelana; Coletivo Encarnadas; Mãe da Rua.

¹⁸⁵ Existem outros coletivos feministas importantes da periferia, como Fala Guerreira: mulheres e mídia na quebrada e Nós, Mulheres da Periferia, por exemplo, que não serão abordados nesta seção por não terem as artes cênicas como propostas centrais das suas atividades. A respeito deles, acessar: <http://blogfalaguerreira.blogspot.com.br> e <http://nosmulheresdaperiferia.com.br>

brasileiro, compondo assim duas historiografias que se entrecruzam, ora em harmonia ora em conflito.

Uma rápida digressão histórica auxilia a compreender, mesmo que brevemente, os contornos das práticas teatrais feministas no Brasil, tendo como norte as expressões teatrais que refletiram as *ondas feministas* operantes nos países do ocidente.

Até a proclamação de Independência do Brasil (1822), a participação das mulheres em espetáculos teatrais, em caráter profissional¹⁸⁶, mostra que elas atuaram em elencos de companhias permanentes¹⁸⁷. Os espetáculos apresentados nesse período estavam ligados ao teatro lírico e há registros de algumas vedetes de sucesso que conseguiram reunir bom patrimônio. Pode-se dizer que a função de atriz-cantora foi a primeira possibilidade de atuação no meio teatral para as mulheres, ainda que esta profissão carregasse por muito tempo uma conotação ligada à prostituição¹⁸⁸. Escapavam desse juízo de valor aquelas mulheres que já eram de família de artistas ou aquelas advindas de famílias estrangeiras (ANDRADE, 2008, p.12).

No final do século XIX e começo do século XX, a maior politização feminina faz com que a pequena participação social e política das mulheres passe a ser publicamente questionada. É o pensamento feminista dando seus primeiros passos no país, como um eco do que já vinha acontecendo internacionalmente. Mulheres de diversas áreas sociais, incluindo o teatro, começam a reivindicar o direito ao voto, o direito a uma profissão e maior acesso à educação. Essa fase, denominada posteriormente de *primeira onda feminista*, acaba influenciando a perspectiva teatral, mesmo que timidamente. Josefina Álvares de Azevedo escreve uma comédia musicada em 1890, intitulada *O voto feminino* (ROMANO, 2009, p. 449), que retrata os anseios feministas da época. Júlia Lopes de Almeida, com o drama *A Herança* (1909), debate a dependência econômica da mulher no modelo tradicional do casamento (ANDRADE, 2008, p.15). Ambas as peças procuram trazer uma perspectiva dramaturgica diferente dos textos da época acerca da condição da mulher¹⁸⁹.

¹⁸⁶Em caráter amador, o teatro já era utilizado pelas religiosas estrangeiras na catequização de indígenas no Brasil colônia (ANDRADE, 2008, p.25).

¹⁸⁷Com exceção do período em que vigorou o decreto da rainha D. Maria I, em 1780, que impedia a participação das mulheres em empresas de teatro, o que provocou a “proliferação do uso de atores transvestidos para representar papéis femininos” (ANDRADE, 2012, p.25).

¹⁸⁸ “[...] a vedete, por convenção, descia até o auditório e brincava com os espectadores [homens], exercendo o seu poder de sedução enquanto cantava canções cujas letras continham duplo-sentido” (FARIA, 2006, p. 306).

¹⁸⁹A comédia de costumes foi um gênero teatral que caiu no gosto dos brasileiros no início do século XX e décadas subsequentes, contribuindo para a popularização de alguns personagens-tipo femininos, por exemplo, a jovem namoradeira, a ingênua e a viúva alcoviteira. Essas personagens transformaram-se em uma importante

Afora o teatro “oficial” (entendido a partir da ideia de profissionalização e no formato erudito, o que exclui a produção das formas populares) desse período, uma experiência feminista de teatro também foi praticada dentro dos movimentos políticos em defesa das mulheres operárias. Cabe lembrar que a *primeira onda feminista*, embora tenha denunciado a situação desigual em que a mulher se encontrava, priorizou as reivindicações das mulheres da classe burguesa, que detinham maior influência política e econômica. As demandas das mulheres da classe operária iam além do sufrágio, incluindo “a luta por melhores condições de trabalho, higiene e o fim de assédios e outros tantos abusos” (ROMANO, 2009, p. 446). Grupos de mulheres, geralmente ligadas a vertentes comunistas e anarquistas, utilizavam o teatro como instrumento de conscientização feminista e crítica à burguesia.

O movimento anarquista feminista via na cultura oportunidade de reunião social e instrumento de emancipação e crítica à sociedade burguesa. Com esses objetivos, organizavam-se grupos de estudos anarquistas, cercados por atividades culturais e educativas tais como festas, festivais públicos, cursos de alfabetização, redação de jornais, formação de bibliotecas, grupos musicais de operários e espetáculos teatrais de fundo social (ROMANO, 2009, p. 448).

As peças montadas nestes grupos questionavam o casamento como instituição burguesa e debatiam o amor livre como possibilidade de liberdade feminina. Sem caráter profissional, o teatro realizado nesses agrupamentos políticos servia de “lazer-instrutivo” para as mulheres, nas palavras de Romano (2009, p. 449).

Maior visibilidade do teatro feito pelas mulheres no Brasil é notada a partir de meados do século XX. Nesse período, muitas mulheres lançaram-se ao empreendimento e tornaram-se donas de companhias de teatro, modelo empresarial de prestígio nas décadas de 1950 e 1960¹⁹⁰. É nesse ambiente que florescem as atrizes-empresárias, outorgando às mulheres um espaço de prestígio na história do teatro no país. Alguns desses nomes são: Companhia Dulcina de Moraes – Odilon Azevedo (1935); Companhia Maria Della Costa - Sandro Polloni (1948); Companhia Nydia Lícia - Sérgio Cardoso (1956) e Companhia Cacilda Becker (1958-1969).

Embora haja maior participação das mulheres nessa época, este aspecto não indicou uma perspectiva feminista ou uma preocupação com as relações de gênero na cena e, mesmo

referência para as dramaturgias das novelas televisivas, com grande alcance popular, corroborando para a construção de um imaginário sobre o gênero feminino muito limitado (AGUIAR, s.d, no prelo).

¹⁹⁰ O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi um grande fenômeno no final dos anos 1940, com a participação de atrizes brasileiras importantes para história teatral do país (Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, Nydia Lícia etc.). Sua trajetória, entretanto, não será destacada nesta pesquisa por considerá-la, do ponto de vista feminista, semelhante à experiência das atrizes-empresárias, já comentadas brevemente nesta seção.

aquelas artistas que se interessaram pelo feminismo, encontraram dificuldades em atrelar seu gosto e ponto de vista ao “gosto do freguês”, representado pela crítica especializada, pelas instituições de apoio e pelo público em geral. Andrade comenta algumas contradições do protagonismo feminino das atrizes-empresárias com o pensamento feminista:

No caso do teatro, as grandes atrizes e empresárias que tanto contribuíram para o progresso e o êxito da cena brasileira, na primeira metade do século XX, não encontraram ambiente muito propício à apresentação de um discurso que refletisse as dúvidas e posições das mulheres mais engajadas num projeto que se poderia chamar feminista. Contudo, a trajetória desses ícones comprova que, mesmo sem fazer uso de tal discurso, essas mulheres contribuíram, com a qualidade de seus trabalhos, para que o público pudesse apreciar uma imagem positiva, de êxito, do chamado sexo frágil na vida fora dos limites do núcleo familiar. Tomando como exemplo essas histórias de coragem, luta e sucesso, as mulheres brasileiras sentiram-se mais fortalecidas a reivindicar para si mesmas uma parcela desse triunfo adquirido fora do universo do lar (ANDRADE, 2008, p.18).

Em resposta ao modo de produção dos espetáculos dessas companhias e aos discursos produzidos por elas, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, no contexto paulistano dos anos de 1950, trazem uma perspectiva estética de resistência, politicamente engajada e contrária à mentalidade empresarial. Mesmo com um pensamento de trabalho mais “coletivizante” (conforme comentado na seção 1.3), com grupos formados quase que integralmente por estudantes universitários, permanecem contradições quanto às contribuições trazidas por esses coletivos para as relações de gênero na cena.

No Arena, por exemplo, Dina Sfat, Vera Gertel, Myriam Muniz, Lélia Abramo, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio, entre outras, foram atrizes que passaram por algumas fases de existência do grupo¹⁹¹. Muitas delas tiveram aulas de dramaturgia e de interpretação com Heleny Guariba e Cecília Thumim. Entretanto, de acordo com a bibliografia pesquisada, apenas um nome feminino é citado como dramaturga no proclamado Seminário de Dramaturgia do Arena, a gaúcha Edy Lima, que teve um texto seu, *A Farsa da Esposa Perfeita*, encenado por Augusto Boal (VICENZO, 1992, p. XIX; CAMPOS, 1988, p. 43). As avaliações das próprias mulheres não são unânimes: segundo Vera Gertel, a participação da mulher no Teatro de Arena foi igual à do homem (ALMADA, 2004, p.61), enquanto Dina Sfat compreende que “no teatro do meu tempo, dos meus 20 anos, que seria o Teatro de Arena, era assim: Gianfrancesco Guarnieri e nós, mulheres, o complemento, a massa” (SFAT, 1988, p. 232-233).

¹⁹¹ Ler mais CAMPOS (1988).

Apesar das controvérsias, no período em que as mulheres atuaram no Teatro de Arena e no Teatro Oficina, foi observada uma significativa guinada progressista para as artistas, como reflexo do que ocorria no país de modo geral. As mulheres já usufruíam do voto feminino, conquistado em 1932, e começam a ter direitos trabalhistas garantidos pela constituição de 1943. Uma ampliação ligeira do mercado de trabalho acenava para elas, ao lado do acesso gradativamente maior à educação e “renovações comportamentais e políticas insurgentes na Europa e América do Norte” (ROMANO, 2009, p. 454). Essa progressão, contudo, sofreu grande interrupção, provocada pelo golpe civil-militar brasileiro de 1964. Em resposta ao golpe, muitas mulheres engajaram-se no embate contra a ditadura em diversas frentes de militância¹⁹², o que configurou uma *segunda onda feminista*, focada na extinção do golpe militar e na restituição dos direitos democráticos.

Até meados da década de 1960, as mulheres vinham participando ativamente das artes no país e no engajamento por meio do teatro, continuando no pós-Golpe. Mulheres artistas no show *Opinião* (1964), com o Grupo Opinião, colaboraram em um dos primeiros sinais de resistência artística no país. Ruth Escobar, em 1964, inaugura um teatro que leva seu nome. Cacilda Becker monta *Quem tem medo de Virginia Woolf* em 1965. O Oficina viaja pelo Brasil com *Os pequenos burgueses*, a partir de 1963, e o Arena estreia *Arena conta Zumbi*, em 1965, seguido de *Arena conta Tiradentes*, em 1967, ambos trazendo uma crítica às classes dominantes frente à tomada de poder pelos militares¹⁹³. Mulheres dramaturgas, como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara surgem no cenário teatral, imprimindo uma escrita feminina que viria se firmar em diversos estilos cênicos (ROMANO, 2009, p. 461). Com a repressão militar acentuada em 1968, com o Ato Institucional nº5, outras mulheres artistas, no entanto, optam por integrar partidos políticos clandestinos como forma de resistência mais objetiva e acabam sendo perseguidas, torturadas e até mortas (“desaparecidas”) pelos militares, como é o caso de Heleny Guariba¹⁹⁴.

Outras mulheres (artistas ou não) exilaram-se em países cujo florescimento da onda feminista transcorria de maneira “mais amena”, sem o autoritarismo de uma ditadura. Lá puderam entrar em contato com feministas de diversas vertentes. A partir de 1979, com a

¹⁹² “Entretanto, as manifestações de protesto contra o perigo comunista demonstram que a presença das mulheres também ocorria em nome das correntes políticas mais conservadoras. A célebre Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi organizada com a intensa participação de entidades e movimentos de mulheres, entre elas a União Cívica Feminina e a Campanha da Mulher pela Democracia” (ROMANO, 2009, p. 454).

¹⁹³ O resumo baseia-se em Romano (2009, p.466).

¹⁹⁴ A respeito da vida, profissão e militância de Heleny Guariba, ler SOUZA (2008).

anistia, trouxeram consigo o fôlego de um feminismo ainda a florescer no país, somando-se à perspectiva das mulheres que ficaram e, não raro, carregavam as marcas e traumas da opressão militar.

O espetáculo *Homem não entra*, escrito por Rose Marie Muraro e Heloneida Studart, produzido e protagonizado por Cidinha Campos, testemunha a inovação da perspectiva feminista na década de 1970. A encenação propunha a discussão da experiência feminina no mundo para uma plateia exclusiva de mulheres.

Sugeria também a partilha coletiva das vivências das espectadoras, incentivadas pela atriz a somarem seus depoimentos pessoais aos assuntos tratados pelo espetáculo. Assim, trazia para a cena a dinâmica dos grupos de reflexão, fundados no feminismo norte-americano e presentes no território nacional desde pelo o menos o começo dos anos 1970 (ROMANO, 2009, p.472)

A peça causou polêmica tanto na mídia sexista quanto em setores políticos de esquerda, que não viam com “bons olhos” as especificidades trazidas pelo espetáculo. Era como se a objetividade do momento histórico, pautado pela luta pelos direitos políticos mínimos, não consentisse a abordagem dos temas femininos no teatro. Os militares, por razões outras, logo reprovaram a inovação e a peça foi censurada.

Nos anos de 1980, o movimento de mulheres no Brasil tornara-se uma força política e social mais consolidada. Ao mesmo tempo em que se alastrava pelo país a consciência da opressão específica da mulher, o movimento ganhava força com uma atuação mais especializada, com uma perspectiva mais técnica e profissional. “A institucionalização do movimento implicou, assim, o seu direcionamento para as questões que respondiam às prioridades das agências financiadoras” (SARTI, 2004, p.42), por exemplo, a medicina dirigida à mulher (ginecologia e obstetrícia), em torno das tecnologias reprodutivas. Por outro lado, “na mesma década, o movimento feminista convive com inúmeras divisões internas, segmentando-se em grupos diversos, a partir das identidades de raça e sexualidade” (ROMANO, 2009, p. 483). Muitos desses movimentos de mulheres acabam encontrando no campo dos estudos acadêmicos uma possibilidade de atuação (VICENZO, 1992, p.17), aumentando as pesquisas de mulheres e também estudos sobre mulheres. Relaciona-se esse momento histórico à *terceira onda feminista*¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Romano compreende que as *políticas de reconhecimento* representam “a terceira onda feminista no Brasil, quando as ações políticas passam a visar a participação de novos sujeitos políticos que a perspectiva classe-gênero não considerava, em especial, das mulheres negras e lésbicas” (ROMANO, 2009, p. 496).

Na área teatral, temas relacionados ao feminino e à subjetividade da mulher encontram algumas reverberações. As artistas deste período, entretanto, tendiam a se denominar fazedoras de uma arte feminina e não de uma arte feminista.

Essa escolha, repetida por inúmeras outras criadoras mulheres, pode responder uma infinidade de fatores. O preconceito da sociedade brasileira contra o feminismo; as dificuldades impostas pelo militarismo (e, por conseguinte a priorização da luta pela liberdade política); o interesse em marcar a superação de um estilo de teatro engajado já “ultrapassado” e a necessidade, por parte dessas artistas mulheres, de sobreviverem com seu trabalho num ambiente avesso à tomada de uma voz autoral e mais combativa são alguns dos possíveis motivos (ROMANO, 2009, p.478-479).

Economicamente, os grupos teatrais, de modo geral, também encontraram poucos recursos de sobrevivência por meio de bilheteria ou editais públicos, que eram escassos. O teatro alternativo mais politizado sofreu grande abalo nos “anos de chumbo”, o que reverberou também à escassez de manifestação de um teatro feminista no período.

Já no final dos anos 1980 e mais extensamente nos anos 1990, a “arte híbrida”¹⁹⁶ acaba conquistando espaço mais amplo nas artes brasileiras. Essa expressão artística influencia muito os discursos feministas dos anos seguintes, e pode-se dizer que ainda é uma linguagem que se destaca nos discursos dos grupos feministas atuais, assunto abordado ainda nesta seção.

O trabalho das *performers* nos anos 1980-90, ainda que tenha contado com colaborações de outros(as) criadores(as) na dramaturgia e direção, foi extremamente autoral. Posicionadas como agentes e sujeitos da obra, as *performers* manifestavam uma corporeidade demarcada pela cultura e pelas características “orgânicas”, porém, de forma ativa, realizando suas próprias combinações desse conjunto de informações. Como estrutura de produção, as montagens adotavam, por contingência ou por opção, formatos mais reduzidos, propondo, por fim, uma relação mais intimista com o espectador. Embora alternativas, essas obras começavam a merecer a atenção da crítica, o que indica a presença de um circuito profissional mais aberto para diferentes modalidades de criação (ROMANO, 2009, p. 487).

Diretoras de teatro ganham visibilidade na década de 1990, muitas delas ligadas a grupos teatrais. Esse número vai aumentar nos anos 2000, contudo, sempre em menor proporção se comparado com os diretores/encenadores homens (conforme já observado na seção 1.3). O mesmo aplica-se às dramaturgas¹⁹⁷. Novamente, vale destacar que essa crescente atuação feminina não necessariamente significa uma atuação feminista em mesma escala.

¹⁹⁶ Grosso modo, entende-se por “arte híbrida” o cruzamento de duas ou mais linguagens artísticas (dança, música, cinema...) em uma única obra artística.

¹⁹⁷ Romano faz uma lista com nomes de mulheres diretoras (2009, p. 492) e dramaturgas (2009, p.493).

Algumas “assumiram tanto o engajamento explícito com as causas do movimento das mulheres quanto o distanciamento (ora de fundo crítico, ora simplesmente alienado) face à busca por novas formas de representação para o feminino e pela igualdade entre homens e mulheres” (ROMANO, 2009, p. 553). Aquelas mulheres que optaram por uma militância assumidamente feminista, encontraram soluções estéticas e discursos diversificados, reforçando a percepção de que não há um teatro feminista, e sim teatros feministas diversos.

No contexto paulistano de teatro feminista, o grupo Mal Amadas, Atrevidas e Abusadas, fundado em 1992 por Marta Baião Seba, traz uma perspectiva diferente das práticas feministas citadas até aqui. O grupo surgiu como projeto cultural na Casa Beth Lobo (Centro de Referência da Mulher em Situação de Violência Doméstica), em Diadema (SP), e tinha como ideia inicial estruturar uma experiência teatral com mulheres atendidas nesse espaço. A partir da abordagem do psicodrama, a experiência teatral, fundamentada na convivência entre as mulheres e nos relatos pessoais, encontrou em metodologias cênicas um solo fértil de investigação feminista. Romano comenta alguns dos métodos utilizados pelo Mal Amadas.

Os métodos de trabalho partem do sociodrama tematizado, do psicodrama (*role playing*, teatro espontâneo e jornal vivo), técnicas de teatro com não-atores (jogos dramáticos, improvisações e teatro jornal) e de teatro popular (uso de narrativa e coro, música, alegorias etc), inspiradas principalmente em Viola Spolin, Augusto Boal e Jacob Levy Moreno, e encontram caminhos próprios na linguagem teatral, a qual se estrutura na própria experiência da cena e da dialética da representação (ROMANO, 2009, p. 523).

Após o período de residência na Casa Beth Lobo, algumas integrantes do coletivo optaram por continuar a pesquisa, renomeando o grupo para Mal-Amadas: Poética do Desmonte Grupo de Teatro Feminista, em atividade até hoje. Atualmente, ocupam e administram o espaço do Centro Informação Mulher (CIM), em São Paulo, empregando o teatro como uma ferramenta social.

Na virada para o século XXI, o feminismo encontra novo fôlego nas relações sociais no Brasil. Mais intensamente nos últimos 10 anos, uma multiplicidade de correntes e pensamentos feministas é absorvida pelos movimentos sociais, refletindo-se nos estudos de gênero brasileiros. Por fim, o feminismo, no singular, perde espaço para os feminismos, no plural. São “os feminismos” que ganham evidência em 2018, como uma adesão ao tema pelas “pautas” dos mais variados movimentos sociais, perceptível no aumento das jovens lideranças

femininas, assim como no crescente número de pesquisas acadêmicas¹⁹⁸. Pode-se dizer que uma *quarta onda feminista* está em vigor no país, algo que já vinha se desenhando na década anterior, em paralelo ao percurso dos movimentos das mulheres em outros países.

A continuidade desse horizonte feminista é notável em dois grupos paulistanos da contemporaneidade, que representam duas poéticas de resistência, a Capulanas Cia de Arte Negra e o Coletivo Levante Mulher. Ambos são grupos formados no novo milênio (em 2007 e 2013, respectivamente) e compartilham o desejo de atuação nas periferias urbanas com protagonismo das mulheres negras. Esses coletivos procuram trazer uma compreensão histórica e cultural das mulheres na sociedade, com bases materiais orientadas na intersecção entre gênero, classe e raça, e um compromisso artístico para com a transformação dos indivíduos.

A Capulanas Cia de Arte Negra é composta pelas mulheres negras: Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci. O grupo tem sede no bairro Jardim São Luís (espaço Goma Capulanas), no extremo da zona sul paulistana. Assim como a Brava Companhia, elas atuam no entorno dos bairros onde são residentes, favorecendo um olhar aprofundado acerca das contradições da vida das mulheres na periferia.

As artistas têm uma proposta poética que é a de fortificar a imagem da mulher negra:

[...] para isso nos apropriamos do pensamento da cultura popular, na qual todas as artes se fundem: a música, a dança, a poesia, as artes plásticas, o teatro e outros. A herança da cultura da oralidade para a Diáspora africana, que no Brasil é presente na cultura popular, em evidência do norte e nordeste do país, é de grande importância na integração do mundo natural, a presença do sagrado e a valorização da memória. Mulheres africanas e afrodescendentes mantêm em comum o laço de soberania espiritual sobre seus povos, estabelecendo um elo imaginário de ascendência e descendência¹⁹⁹.

No repertório da Cia, todos os espetáculos²⁰⁰, *performances*²⁰¹ e experimentos videográficos²⁰² têm a mulher negra como protagonista. Alguns temas de pesquisa de interesse do grupo como o abandono, a saúde espiritual, a violência institucional, mulheres negras em

¹⁹⁸ Essa adesão feminista também pode ser vista nas estampas das camisetas de lojas varejistas, nos comerciais da televisão, nos temas de livros infantis, mostrando, por outro lado, que o capitalismo cultural apropria-se até de vertentes mais revolucionárias.

¹⁹⁹ Trecho extraído das Redes Sociais da Capulanas Cia de Arte Negra:

https://www.facebook.com/pg/capulanasartenegra/about/?ref=page_internal

²⁰⁰ Solano Trindade e Suas Negras Poesias (2007) e Sangoma – saúde às mulheres negras (2013).

²⁰¹ Tênuê (2011) e Quando as palavras sopram os olhos...respiro (2012).

²⁰² Documentário *Pé no Chão* (2011) e curta-metragem *A Cama, o Carma e o Querer* (2015).

situação de rua, alcoolismo e aborto, (FISCHER, 2017, p. 73) procuram apontar caminhos para a transformação social. Uma dessas mudanças é o rompimento do silêncio e a denúncia do processo de invisibilidade à qual as mulheres estão submetidas. O grupo compartilha as histórias de vidas de outras mulheres e as entrelaçam com suas próprias histórias, na tentativa de criar uma força coletiva, que, segundo as artistas, também passa por um estado de “cura” (termo utilizado pela Cia). A cura, nesse contexto, está associada à espiritualidade²⁰³ como afirmação da cultura africana, elemento que aparece marcadamente nas encenações da Capulanas.

O processo criativo, do mesmo modo, traz um aspecto importante para as relações de gênero no grupo. Mesmo trabalhando com artistas (homens) convidados na função de direção²⁰⁴ e dramaturgia, as mulheres determinam os contornos do discurso cênico. No primeiro espetáculo, *Solano Trindade e Suas Negras Poesias*, as artistas escolheram as poesias de Francisco Solano Trindade²⁰⁵ como modelo de imagem poética da mulher negra. Para Priscila Obaci, ter um poeta homem como referência central na criação de um teatro de mulheres não traz prejuízo algum para o que elas querem expressar poeticamente, uma vez que as palavras do homem se relacionam às artistas mulheres que, objetivamente, são autoras do espetáculo e definem os recortes mostrados em cena.

Quando a gente faz um espetáculo baseado nas poesias do Solano, estamos falando também de nós, porque o Solano iniciou diversas lutas e apontou para a criação de uma estética teatral que a gente quer fazer. Então, depois de um tempo, nos questionamos: “Como estamos falando da mulher negra através do olhar do Solano, de um homem? Isso é a grande chave. Se estamos falando de mulher negra a gente só está falando porque estamos em relação a alguma coisa, em relação ao homem. A gente só é negra porque está em relação ao branco. Eu penso que este trabalho tem que trocar, porque estamos em relação neste mundo. Os homens também têm que estar próximos. Estamos na periferia e queremos que todas as pessoas tenham acesso ao nosso trabalho, mesmo tendo um tema específico. [...] Por que estamos na periferia? O racismo não é um problema só nosso, queremos que os brancos saibam desse problema, participem e procurem novas soluções, mas queremos primeiro que os negros tenham referência e criem identidade (informação verbal)²⁰⁶.

²⁰³ As religiões de matrizes africanas, diferentemente de religiões cristãs, judaicas e islâmicas, colocam as mulheres em posição de igualdade com os praticantes homens, entretanto, mantêm uma tradição de funções definidas e desempenhadas separadamente pelos gêneros. A respeito disso, ler <https://www.geledes.org.br/questao-do-genero-no-candomble/>

²⁰⁴ Kleber Lourenço dirigiu *Sagoma*, por exemplo.

²⁰⁵ Solano Trindade foi poeta, pintor, folclorista e teatrólogo.

²⁰⁶ Priscila Obaci. Vídeo *Pé no Chão*, 2011, disponível em: <http://capulanas.art.br/portfolio/pe-no-chao/>

As artistas do grupo preocupam-se em compartilhar seus processos artísticos e pesquisas em livros como *{Em} Goma Dos pés à Cabeça, os quintais que sou* (2012) e *Mulheres Líquido – Os encontros fluentes do sagrado com as memórias do corpo terra* (2015), um modo de registrar as suas trajetórias, construir a memória do coletivo e dar evidência para a produção feita por mulheres. Os livros também contam com reflexões de artistas e escritos de especialistas parceiras(os) do grupo (historiadores, antropólogos e ativistas), em diálogo permanente com outras áreas do saber.

Parte das atividades realizadas pela Capulanas Cia de Arte Negra foi contemplada pelo Programa de Fomento ao Teatro nos anos 2010, 2012, 2014 e 2016 (entre outros editais), possibilitando um trabalho continuado que logrou dar visibilidade para uma estética feminista singular. Em 2018, o grupo tem certa abertura ao mercado de arte, com a venda dos espetáculos para instituições particulares de cultura (Itaú Cultural, Sesc), o que demonstra o interesse de uma parcela do público pelas temáticas de gênero, raça e classe.

Figura 36: Espetáculo *Sangoma*



Fonte: Espetáculo *Sangoma – saúde às mulheres negras*, da Capulanas Cia de Arte Negra. Local: Gomas Capulanas. Fotografia: Chaia Dechen.

Figuras 37 e 38: Espetáculo *Solano Trindade e suas negras poesias*



Fonte: Espetáculo *Solano Trindade e suas negras poesias*, da Capulanas Cia de Arte Negra.
Fotografia: Guma.

Diferentemente da Capulanas, outra trajetória feminista pode ser encontrada no Coletivo Levante Mulher. O grupo, existente há cinco anos na cidade de São Paulo, surgiu no contexto educacional, a partir de uma tragédia ocorrida com uma das alunas de Míriam Selma Costa, professora de teatro da Casa de Cultura do Butantã, localizado no Jardim Peri Peri. Esse episódio foi sucedido por outro caso de violência contra duas estudantes da mesma turma.

Em 2013, uma de minhas alunas foi brutalmente assassinada pelo namorado e no mesmo ano outras duas alunas de 13 e 14 anos, ao saírem da aula de teatro, foram convencidas a irem a uma festa, e lá era um galpão onde estavam 18 homens que eram do Rio Grande do Sul. Esses homens as mantiveram em cativeiro, as violentaram por três dias, até que a gente conseguiu encontrá-las na rua, jogadas, bem machucadas (informação verbal)²⁰⁷.

Tais episódios, que impactaram toda a comunidade do entorno da Casa de Cultura, fizeram a professora criar um coletivo junto às alunas como forma de protesto e conscientização das opressões de gênero junto a outras mulheres. O Levante Mulher é formado por ex-alunas e hoje se apresenta, principalmente, em locais e “eventos de resistência” (muitas vezes, sem auxílio financeiro), tais como saraus, palestras, escolas, sindicatos, jornadas,

²⁰⁷ Entrevista realizada com Míriam Selma Costa, em 2018. Entrevista não publicada no Apêndice.

encontros políticos etc. Não há no grupo a preocupação de uma profissionalização artística, uma vez que as aprendizes trilham caminhos profissionais paralelos ao coletivo feminista²⁰⁸.

Junto a Míriam Selma Costa, formam o Levante Mulher: Amanda Belon, Daniela Rosa, Drika Ferreira, Giovanna Moura, Iasmin Lopes, Jackie Cunha, Janaína Cunha, Leidiane Batista, Nayla Karoline, Nicole Cordone, Renata Cordone, Laís Costa, Camila Trindade, Cris Palazzo e Paloma Xavier.

Quatro espetáculos compõem o repertório teatral do Coletivo Levante Mulher, cuja centralidade temática aprecia as relações de gênero. *OBÌNRIN ALÁGBÁRA - Mulheres Fortes* traz as histórias de deusas, rainhas e guerreiras africanas, como um legado de força da mulher negra; *Rosas – uma performance poética da condição feminina numa sociedade machista* debate o capitalismo e o machismo reproduzidos cotidianamente; já *Ecos e Tambores* e *Tambores em mim* são espetáculos que unem dança, música e teatro em uma “performance poética ancestral” (nas palavras do grupo). Todas as peças são escritas por Míriam Selma Costa, que também assina a direção.

No grupo, essas jovens puderam investigar questões relativas ao seu gênero, estudar o feminismo e se construir feministas. No relato da atriz Janaína Cunha, é possível compreender como o grupo possibilitou uma consciência feminista e deu acesso a outras experiências e movimentos de mulheres:

Eu sou mulher negra periférica e as informações que eu tenho no Coletivo [Levante Mulher], com certeza, se eu estivesse na minha casa, eu não teria. Se não fosse o Coletivo eu não teria conhecido a Marcha Mundial das Mulheres, não teria ido a Brasília e participado da Marcha das Mulheres Negras; eu não conheceria pessoas fundamentais dentro do feminismo. O feminismo e o Levante Mulher me fortalecem (informação verbal)²⁰⁹.

O grupo teve financiamento público para a circulação do espetáculo *Rosas* por meio do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI²¹⁰, nos anos 2014 e 2015,

²⁰⁸ Segundo Míriam Selma da Costa (2018): “As meninas que tinham 15, 16 anos, hoje tem 20, 25 anos, até 27 anos, e várias percorreram caminhos paralelos, algumas já se formaram [na faculdade], são terapeutas ocupacionais. A Renata [Cordone] está fazendo estágio na Argentina de Dança, a Jackie [Cunha] é percussionista, com caminho belíssimo na área da percussão, Jana [Janaína Cunha] cantando, Giovana [Moura] e Nay [Nayla Karoline] dançando no Ilú Obá de Min, a Paloma [Xavier] se formou atriz, Daniela [Rosa] e Leidi [Leidiane Batista] fazem o curso Técnicas de Palco [na SP Escola de Teatro]. Todas com esse caminho bonito” (informação verbal).

²⁰⁹ Janaína Cunha. Texto extraído do vídeo do canal do *youtube* do Coletivo Levante Mulher. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSGNRKKvJeM>

²¹⁰ O VAI “foi criado pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de

ampliando sua possibilidade de alcance social. Também foi contemplado com o Fundo Elas, único fundo independente dedicado às mulheres existente no Brasil²¹¹ e pelo Fórum Fale Sem Medo do Instituto Avon²¹², em parceria com a Organização das Nações Unidas (ONU), com o projeto “As Rosas Falam – Mulheres em Ação”, que incluiu espetáculos, oficinas, palestras e ações de rua²¹³.

O Levante Mulher sempre funcionou como um grupo ativista²¹⁴, ou seja, que faz da arte sua forma de ação política, sem priorizar o ingresso no mercado teatral profissional, seja pela profissionalização de seus membros, seja pela da integração ao circuito teatral paulistano. Neste tipo de arte engajada, é possível observar “o diálogo com espectadores não estritamente ligados e habituados à linguagem teatral [...], buscando a participação de amadores e não atores e fusão dramatúrgica entre elementos ficcionais e ‘vivenciais’” (ROMANO, 2009, p.532). Míriam Selma Costa afirma o principal objetivo do coletivo:

A gente costuma falar que isso não é um teatro, isso é a nossa realidade, é o que nós vivemos. Apenas estamos emprestando a nossa voz para potencializar nossas dores, para que as pessoas compreendam que a gente precisa mudar esse cenário social. Precisamos ser potência, não podemos nos calar (informação verbal)²¹⁵.

Romano (2009) traz algumas características desse tipo de teatro feminista ao analisar os grupos Loucas de Pedra Lilás (Recife-PE) e Mal Amadas, Atrevidas e Abusadas (já citado anteriormente), que podem ser empregadas à compreensão do Levante Mulher pela proximidade das propostas.

O eixo da criação, encontrado nos grupos de mulheres que empregam o fazer teatral como ferramenta de ação social e nos quais os temas da violência e da inclusão são motivadores do processo criativo, é muito diverso dos outros “teatros” discutidos até aqui [teatros com fins comerciais]. Junto aos grupos de mulheres em situação de risco,

regiões do Município [de São Paulo] desprovidas de recursos e equipamentos culturais”. Informações obtidas no site: <http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>

²¹¹ O Fundo Elas “tem se dedicado, deste seu lançamento, em 2000, a promover e a fortalecer o protagonismo, a liderança e os direitos das mulheres, mobilizando e investindo recursos em suas iniciativas”. Site: <http://www.fundosocialelas.org/#>

²¹² Avon é uma empresa norte-americana de cosméticos. As atividades do Fórum Fale sem Medo, criado em 2013 pelo Instituto Avon, podem ser acessadas, em: <http://www.institutoavon.org.br/forumfalesemmedo/>

²¹³ Menção ao projeto “As Rosas Falam – Mulheres em Ação” no site do Fundo Elas : <http://www.fundosocialelas.org/falesemmedo/noticia/mulheres-em-acao-em-sao-paulo/15879/>

²¹⁴ Segundo Alexandre Gomes Vilas Boas (2015), “O termo Arte Ativista, frequentemente confundido A(r)tivista ou Artivista, tem origem em 1996, criado pelo coletivo norte-americano Arte Ensemble, termo este, que foi introduzido para definir os artistas ativistas, ou em outras palavras, pessoas que fazem o uso de tecnologias e mídias diversas, a fim de intervir na sociedade através de ações artísticas, sem necessariamente, para isso, ter obrigatoriamente que ser artista de formação” (VILAS BOAS, 2015, p. 40).

²¹⁵ Entrevista realizada com Míriam Selma Costa, em 2018.

a arte teatral possibilita a conscientização e superação da violência. Dá voz às personagens reivindicadoras; permite a representação encarnada das tensões e, por fim, viabiliza a reflexão coletiva (dos atores e dos espectadores) sobre o problema. A vivência coletiva do processo de criação teatral viabiliza, ainda, a experimentação de novas relações, pautadas pelos vínculos de igualdade, aceitação e cuidado mútuo e permeadas pela experiência artística (ROMANO, 2009, p.518).

De certa maneira, esse modo de produção também se assemelha com o do Madeirite Rosa. Embora mais preocupado com um “acabamento formal”, o Madeirite Rosa não vincula sua arte a um ofício profissional e não demonstra interesse, até o momento, em tornar sua obra como algo vendável. Grupos como Brava Companhia e Capulanas Cia de Arte Negra, mesmo não vinculando suas criações artísticas (os temas escolhidos, o formato artístico, a maneira de trabalhar etc.) ao “gosto” exclusivo do mercado de arte, apresentam-se nos circuitos culturais de instituições particulares e também vendem seus espetáculos, até por uma questão de sobrevivência e profissionalização da arte. Parece não ser este o caso do Levante Mulher e do Madeirite Rosa, que existem, sobretudo, pelo desejo de atuarem em contexto fora do circuito cultural, sem receberem valores financeiros pelas apresentações. O único auxílio de que dispõem tem origem em políticas públicas ou fundos sociais, usado principalmente para viabilizar a montagem dos espetáculos. Assim, de certa maneira, esses grupos “distanciam-se do teatro de pesquisa de linguagem e do teatro de mercado, apontando para o teatro como comunicação social e forma de ‘autoconhecimento’, no melhor emprego da linguagem teatral como ‘ferramenta’” (ROMANO, 2009, p. 533).

Figura 39: Atrizes do Coletivo Levante Mulher



Fonte: Coletivo Levante Mulher. Atrizes integrantes do grupo. Acervo do grupo.
Fotografia: Munir Ahmed.

Figura 40: Espetáculo *OBÌNRIN ALÁGBÁRA - Mulheres Fortes*.



Fonte: Coletivo Levante Mulher. Atrizes integrantes do grupo. Acervo do grupo.
Fotografia: Munir Ahmed.

Figura 41: Cartaz do espetáculo *Rosas*



Fonte: Coletivo Levante Mulher. Cartaz do espetáculo *Rosas – uma performance poética da condição feminina numa sociedade machista*. Acervo do grupo.

É significativo que grupos de mulheres negras (em sua maioria) capitaneiem um movimento artístico feminista de grande resistência na atualidade, uma vez que essa categoria social, “mulheres negras”, mesmo que ocupando a pior condição nas estatísticas de desigualdades sociais, parece ser a que mais tem construído um caminho de ressignificação da

imagem da mulher, na cidade de São Paulo. A própria condição da mulher negra implica uma perspectiva para além da questão do gênero feminino, buscando compreender sua condição social a partir da história da exploração das mulheres africanas e suas(seus) descendentes²¹⁶. Historicamente, também a luta feminista foi omissa, em determinados períodos, às causas das mulheres negras, conforme aponta Sueli Carneiro:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! (CARNEIRO, 2001²¹⁷).

Em relação à construção poética dos grupos feministas Capulanas e Levante Mulher, os temas dos espetáculos sempre abordam questões relativas às mulheres e, por mais que seja priorizada a perspectiva das mulheres negras, abrangem a condição das mulheres da classe trabalhadora de maneira geral²¹⁸.

A representação das figuras femininas nas peças tem relação íntima com o corpo das próprias atrizes, vínculo que adquire centralidade na investigação cênica feminista. Mesmo que o corpo da atriz esteja a serviço da representação da vida de outras mulheres, elas não deixam de perceber seu próprio corpo em cena²¹⁹. Algumas vezes, inclusive, suas histórias de vida também ganham espaço na encenação. Esse é um dos motivos pelos quais a arte da *performance* torna-se uma linguagem mais atrativa para grupos e artistas feministas, uma vez que explora a “ênfase na corporeidade, na relação estreita entre a obra e o artista, na quebra do enquadramento ficcional e na inclusão do espectador no aqui-agora da obra” (ROMANO, 2009, p. 355). Assim, o corpo deixa de ser um modelo representacional para tornar-se o próprio

²¹⁶ É preciso destacar que, no contexto brasileiro, Florestan Fernandes é uma grande referência para compreender a formação da sociedade brasileira, cujas particularidades são provenientes do processo de colonização e escravidão realizados no país. Raça e classe, para o autor, estão intimamente ligados e não podem ser compreendidos separadamente. Fernandes não inclui o gênero em sua análise. Ler mais em: FERNANDES (2008).

²¹⁷ Artigo publicado em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>

²¹⁸ Falta, no entanto, o contexto das mulheres camponesas (e outras tantas), que não puderam ser contempladas nessa pesquisa. A respeito do assunto, ler ROSSINI, 1993.

²¹⁹ Reconhecimento de seus corpos (negros, gordos, com cicatrizes, lentos, velhos etc.) tanto na representação poética quanto na maneira de investigá-los no processo criativo. O corpo é elemento individual de experiência de uma pessoa.

objeto artístico. Algumas obras de Capulanas e Levante Mulher autodenominam-se *performances* ou experimentações performáticas.

É possível perceber que o universo feminino é trazido aos espetáculos e *performances* dos coletivos como aspecto a ser valorizado e também criticado pelos grupos, principalmente quando se associa à feminilidade e torna-se instrumento de normatização²²⁰. A valorização do feminino aparece visualmente no uso de saias, no cuidado com a beleza, na escolha de rosas como metáfora da mulher, conforme mostrado nas imagens acima. A crítica à padronização feminina aparece em cenas como a do espetáculo *Solano Trindade...*, da Capulanas, que mostra a violência dos cabelos crespos sendo alisados²²¹, comportamento cultural que já revela opressões de gênero atreladas a opressões raciais/étnicas.

Desta maneira, foi possível verificar que a prática feminista no teatro de 2018, no contexto de São Paulo, continua em atividade. Com trajetórias e poéticas distintas, os grupos Capulanas Cia de Arte Negra e Coletivo Levante Mulher refletem o contexto em que vivem. Por serem mulheres, negras e da periferia, suas componentes percebem de maneira interseccional as camadas de opressão a que estão submetidas (mesmo que não nominem conceitualmente assim). Em resposta a essa condição, optam por colocar nos espetáculos cenas críticas que denunciam as relações patriarcais (e racistas), esforçando-se em apontar novas facetas das opressões e também dedicam-se a criar imaginários distintos de representação das mulheres, que confrontam as imagens normativas. Muitas possibilidades de ação dessas artistas permitem dar continuidade a uma linhagem de mulheres (de diversas áreas) que não se conformaram com o “papel” histórico que lhes foi atribuído na sociedade²²². Uniram-se para transformar esta situação. A importância do(s) feminismo(s) na atualidade revela, contraditoriamente, que a sociedade ainda não criou (e não quis criar) condições para que a desigualdade entre os seres humanos findasse. É necessário agir, assumindo de que lado se está nesta História.

²²⁰ Beskow (2017, p. 85), a partir de algumas(alguns) autoras discute o termo feminilidade, que está associado “à delicadeza e passividade, ou seja, fragilidade, servindo como pilar e justificativa para que ocorra a dominação e controle das mulheres pelos homens. [...] A fatalidade desse pensamento gera um mecanismo de reforço do aspecto socialmente construído da fragilidade, ou seja, se é considerado natural, logo, é considerado inevitável, não podendo ser transformado.”

²²¹ Parte desta cena pode ser vista no documentário *Pé no chão*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1339&v=pgYZdsymihU

²²² E também homens pró-feministas comprometidos efetivamente na emancipação feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA POÉTICA DE INTERSECÇÃO ENTRE GÊNERO E CLASSE

A luta pela libertação das mulheres não deveria em
nenhum momento ser desvinculada da busca das
soluções dos problemas gerais da sociedade.
Maria Amélia de Almeida Teles (1993, p. 63).

O teatro de grupo de São Paulo, embora diversificado do ponto de vista poético e nos modos de produção, traz no cerne da sua proposição o trabalho horizontalizado, o que já demonstra uma tendência favorável à igualdade de gênero, no que diz respeito ao menos às hierarquias nas relações de trabalho. A prática do teatro de grupo pode criar condições reais para uma transformação social interna ao próprio coletivo de criadoras e criadores, por exemplo, quando equipara a importância das funções artísticas, iguala os salários, promove experimentos estéticos nos quais mulheres e homens possam exercitar novos encargos, divide tarefas sem reproduzir preconceções sobre os gêneros, incorpora os direitos legais, como a licença maternidade e paternidade, debate as desigualdades sociais de gênero e constrói relações de trabalho criativas, preocupadas em promover autonomia e emancipação dos indivíduos. Além da transformação interna ao coletivo, o teatro de grupo vislumbra também a transformação macro da sociedade, refletindo em uma construção poética repleta de crítica social, desnaturalização das opressões e proposições mais humanistas. Todos esses aspectos, mesmo que sejam ainda apenas um objetivo a ser alcançado, já aproximam o teatro de grupo de uma perspectiva feminista e também socialista.

Na Brava Companhia, a especificidade socialista ganhou contornos marxistas nas construções poéticas e nas relações sociais. Do ponto de vista da organização interna, percebem-se aspectos equânimes na divisão do trabalho e valores pagos, assim como a preocupação com a não alienação do ofício artístico. Todavia, é característica deste coletivo que os integrantes mais “velhos de grupo” (fundadores) e os mais “competentes” em cada função definam o trabalho realizado por todos, causando alguns conflitos nas relações entre os gêneros²²³. A dramaturgia e a direção, nesse contexto, são funções desempenhadas majoritariamente pelos

²²³ Os integrantes mais “velhos de grupo” não necessariamente são os mais velhos em idade, que fique claro, mas aqueles que participaram da fundação da Brava Companhia. Esta condição lhes proporciona mais peso nas decisões do grupo.

homens e esse aspecto revela a preponderância destas funções sobre as outras, o que resulta em um tom “masculinista” nas construções poéticas do coletivo. Embora haja esforço da Brava Companhia na realização de um trabalho horizontalizado, ainda há contradições que impedem sua ampla concretização. Muitas dessas contradições foram justificadas pelas(pelos) integrantes, nas entrevistas realizadas entre 2015 e 2018, como sendo geradas em virtude da falta de estabilidade financeira, que acaba determinando que uma função de responsabilidade seja assumida pela pessoa que detém mais experiência, causando “menos riscos” ao processo como um todo. Entretanto, essa estratégia acaba por favorecer não apenas os componentes mais antigos, como os do sexo masculino.

Em relação às construções poéticas do grupo, a Brava Companhia acerta ao fundamentar sua poética na “historicização” e dialética (ao modelo de Brecht), possibilitando à espectadora e ao espectador um distanciamento crítico que desnaturaliza os pontos de vista sobre os temas expostos. Está ausente, contudo, considerar as(os) próprias(os) artistas como sujeitos históricos que, na cena, também configuram um universo repleto de sentidos para o público. A perspectiva marxista adotada pela Brava Companhia mostrou-se, nesta pesquisa, uma perspectiva pouco atenta aos demarcadores sociais afora a classe social, como os de gênero e raça/etnia. As “questões das mulheres” passam despercebidas pelas montagens do grupo que, na maioria das vezes, coloca a figura masculina como protagonista e a feminina coadjuvante, utilizando-as em cena como apoio dramático, colaborando ou sendo obstáculo para os objetivos das figuras masculinas. Pode-se aventar que o grupo, também, não considera relevante o fato do público ser composto por sujeitos “gendrados” e que esta diferenciação está fortemente implicada nas hierarquias de classe.

As imagens femininas dos espetáculos e experimentos da Brava criam poucas possibilidades para a resignificação da mulher na sociedade. É como se a leitura marxista feita pelo grupo proporcionasse uma visão da mulher como categoria inserida unicamente na classe trabalhadora que, ao lado dos homens, está em luta contra a classe dominante. As mulheres, nesse sentido, são construídas na encenação do grupo em um *pseudo* patamar de igualdade com os homens, ignorando as diferenças que existem dentro e fora do quadro ficcional. Buscar a igualdade entre as pessoas, diria Joan Scott, é também reconhecer suas diferenças, uma vez que “igualdade e diferença não são opostos, mas conceitos interdependentes que estão necessariamente em tensão” (SCOTT, 2005, p.14).

Nesta dissertação, as contradições entre gênero e classe manifestadas no teatro de grupo da Brava Companhia traz a dimensão de que há um caminho a ser trilhado principalmente pelas mulheres deste e de outros coletivos parceiros, em prol de um teatro militante de esquerda.

O exercício artístico, a prática política, a escolha narrativa e ponto de vista do registro documental irão fortificá-las para uma tomada de consciência feminista ainda maior.

No capítulo 1 desta pesquisa, foi possível verificar contradições na literatura e práticas fundamentadas no marxismo no que diz respeito à igualdade das mulheres com os homens, mesmo que essa linha de pensamento se dedique a emancipação de todos os seres humanos. Outras experiências poderiam ter sido citadas, mas nesta pesquisa focalizou-se a Revolução Russa. Na sequência do capítulo, também foi descrita a participação das mulheres na criação da Brava Companhia, quando o grupo rompia com a Companhia Teatral ManiCômicos e assumia pressupostos de trabalho baseados em horizontalidade e poética brechtiana. Na ocupação de nove anos do espaço Cultural, Sacolão das Artes, o grupo amplia seu trabalho artístico e social colocando em prática projetos que dialogam profundamente com a comunidade na qual estavam inseridos, entrando em contato com a força e história de militância das “Donas Marias” do Clube de Mães. É neste contexto que o grupo também se reconhece pertencente ao movimento de teatro de grupo de São Paulo, cujo florescimento feminista nos grupos mistos de gênero está em ascensão, fenômeno observado nos últimos cinco anos.

No capítulo 2, o estudo voltou-se à análise de todas as peças de repertório da Cia, com destaque para o espetáculo *A Brava*, que conta com o protagonismo feminino. Antes disso, foi realizada uma leitura feminista do método de Bertolt Brecht, assim como uma análise de algumas figuras femininas das peças do teatrólogo alemão, por entender que a poética construída da Brava Companhia é fortemente influenciada por este modelo épico dialético.

O capítulo 3 foi dedicado ao protagonismo das mulheres. A trajetória profissional e biográfica das “Bravas Mulheres” foi registrada, mesmo que brevemente, reforçando a importância de construir uma *herstory*. Foi destacada a experiência recente de duas integrantes da Brava Companhia no Madeirite Rosa, grupo formado apenas por mulheres, configurando um “teatro de mulheres”. Na seção final, alguns caminhos feministas foram apontados em grupos como Capulanas Cia de Arte Negra e Coletivo Levante Mulher, por assumirem uma perspectiva interseccional em suas propostas artísticas. Também nesta sessão um breve panorama do teatro feminista brasileiro foi realizado a título de ampliar a compreensão histórica.

As mudanças no percurso histórico provocadas pelas transformações nos contextos e nas consciências são forças potentes. No dia 13 de dezembro de 2017, Rafaela Carneiro, Cristiane Lima e Luciana Gabriel comunicaram a esta pesquisadora que a Brava Companhia – em reunião realizada no dia anterior –, tinha decidido finalizar os trabalhos conjuntos, rompendo com o formato anterior. De outro modo, Fábio Resende, Márcio Rodrigues, Ademir

de Almeida, Maxwell Raimundo e Kátia Alves decidiram continuar utilizando o nome Brava Companhia, uma vez que eles – fundadores do grupo²²⁴ – prosseguiriam naquela pesquisa teatral. As outras mulheres, mais Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Henrique Alonso não estão mais no grupo.

Foi realizada uma conversa informal com Carneiro, Lima e Gabriel, e outra conversa em separado com Alves. Cada uma trouxe sua versão para a ruptura. Por falta de tempo, uma vez que a pesquisa encontrava-se em processo de finalização, não foram ouvidos os homens do grupo. As relações de gênero, contudo, não foram citadas como motivo central do rompimento do coletivo²²⁵.

Também em 2018, no dia 2 de maio, foi solicitado pela subprefeitura M’boi Mirim e Secretaria de Cultura aos coletivos que ainda ocupavam o Sacolão das Artes que se retirassem do espaço, com a justificativa de reforma da estrutura hidráulica e da iluminação do lugar, segundo Fernando Ferrari, um dos integrantes do Conselho Gestor do Sacolão. Outros espaços culturais geridos por movimentos sociais também vêm sofrendo intervenções da Prefeitura, seja por ameaças do secretário de cultura²²⁶, seja pelo fechamento dos espaços. Este é o caso do Movimento Cultural Ermelino Matarazzo e do Espaço Cultural Jardim Damasceno, uma demonstração explícita da atitude coercitiva e da falta de diálogo com grupos sociais pela nova gestão da prefeitura de São Paulo.

A coletividade é uma busca constante. Há momentos históricos em que o individualismo prevalece, propiciando rivalidades, polarizações políticas e aumento das desigualdades. Esses momentos, caracterizados por uma prática de cunho totalitarista, há a deslegitimação da participação social e a afirmação de ideologias não progressistas que reverberam na vida pública e privada, enfraquecendo, assim, um senso democrático de cidadania. Ser coletivo, nesse contexto, é extremamente penoso e desfavorável, e as pessoas que conseguem permanecer juntas mostram-se indivíduos de muita bravura.

Atualmente, no Brasil (e também em outros países), uma força reacionária dificulta ainda mais a expressão da coletividade e do humanismo. Em momentos assim, não é incomum que grupos teatrais deixem questões “secundárias” de lado, em prol de uma luta justa e

²²⁴ Com exceção de Rafaela Carneiro, também fundadora do grupo.

²²⁵ A Brava Companhia continua suas atividades em 2018 com Fábio Resende, Márcio Rodrigues, Ademir de Almeida, Maxwell Raimundo e Kátia Alves. Luciana Gabriel prossegue com trabalhos na arte-educação e no mestrado. Rafaela Carneiro e Cristiane Lima continuam no Madeirite Rosa, e Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Henrique Alonso, na Trupe Lona Preta.

²²⁶ Mais informações, em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/secretario-de-doria-ameaca-agente-cultural-em-reuniao-vou-quebrar-sua-cara.ghtml>

aglutinadora, motivados pela resistência ao retrocesso ou mesmo com a justificativa de garantir a sobrevivência de sua arte. Nesses momentos, as mulheres costumam, ainda uma vez, ceder o espaço de suas conquistas. Não é raro, entretanto, que novos coletivos acabem se unindo, em defesa de pautas prementes. Sempre será outra chance.

Esta pesquisa, no entanto, procurou demonstrar historicamente e na análise de caso, que também nesses momentos críticos é imprescindível não deixar a causa das mulheres de lado, e que a luta feminista, para ser definitiva, precisa estar engajada na solução dos problemas gerais da sociedade. A efetiva mudança para emancipação feminina, essa sim, será liderada pelas mulheres que sempre serão as protagonistas desta futura revolução social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio Wolf. Mulheres e suas Representações no Teatro: Personagens e Histórias. Em: ROMANO, Lúcia; ZURAWSKI, Paula (orgs.) **Mulheril – criação das mulheres e teatro em debate**. São Paulo, s.d., no prelo).

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Ademir de; RAIMUNDO, Max; RESENDE, Fábio (orgs.). **Brava Companhia - caderno de erros I**. 2ª edição. São Paulo: LibersArs, 2015a.

_____. **Brava Companhia - caderno de erros II**. 2ª edição. São Paulo: LibersArs, 2015b.

_____. **Brava Companhia - caderno de erros III**. 2ª edição. São Paulo: LibersArs, 2015c.

_____. **Brava Companhia - caderno de erros IV da Brava Cia – peças erradas que tentam emperrar a máquina**. 1ª edição. São Paulo: LibersArs, 2015d.

ANDRADA, Ana Carolina Silva. **A organização do trabalho estético a partir da construção de um campo de ação estratégica: o teatro de grupo paulistano e a Lei de fomento ao Teatro**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

ANDRADE, Ana Lúcia; CARVALHO, Ana Maria Bulhões. **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008.

ANDRADE, Joana El-Jaick. **O marxismo e a questão feminina: As articulações entre gênero e classe no âmbito do feminismo revolucionário**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade de São Paulo, 2011.

AZEVEDO; Jô; BARLETTA; Jacy. O Cedem e os documentos dos clubes de mães da Região Sul (SP), p. 133-147. Em: **Cadernos Cedem**. Volume 2, N.2. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

BARRETO, Arnaldo Lyrio. **As Classificações de raça e cor e ocupação nos censos demográficos brasileiros**. Tese de doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus Ediciones S.A, 1987.

_____. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. Em: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

- BESKOW, Daniela A. **O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016: uma proposta feminista de análise de espetáculos**. Dissertação de Mestrado, 2017, Unesp, Instituto de Artes, São Paulo, SP.
- BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BONFIM, Aira; PINTO, Maurício. **“Pelo direito de torcer”**: A experiência de grupos e coletivos de torcedorxs de futebol contra a cultura de que futebol é coisa pra macho. Em: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- _____. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.
- BRAZIL, Érico Vital; SCHUMACHER, Schuma. **Dicionário Mulheres do Brasil**. Editora Zahar, 2000.
- _____. **Mulheres Negras do Brasil**. Editora Senac, 2013.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Editora da Unicamp, Campinas, 2001.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- CARNEIRO, Ana; TELLES, Narciso. **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma Perspectiva de Gênero**. Artigo publicado no Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2011.
- _____. Gênero, Raça e Ascensão Social. Em: **Revista Estudos Feministas**. Volume 3, nº2, 1995.
- CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. Expressão Popular, 2009.
- CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Mulheres em ação: revoluções, protagonismo e práxis dos séculos XIX e XX. Em: **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 243-264, jun. 2005.

- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez Editora, 1989.
- CONNEL, Raewyn e PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. 3ª edição. São Paulo: nVersos, 2015.
- CORRÊA, Mariza. **Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal**. Cadernos de Pagu. Campinas, 2001.
- COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. **Agitprop: cultura política**. Expressão Popular, 2015.
- COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto (org). **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, 2004.
- _____. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, 2002. p. 171-188.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo**, 2013.
- DAMIN, Marzie Rita Alves e outras (org.). **Manual para o uso não sexista da linguagem**. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 2014.
- DARIDO, Suraya Cristina. **Futebol Feminino no Brasil: Do seu Início à Prática Pedagógica**. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2002. Artigo disponível em: http://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/274129_Darido.pdf (último acesso: 12/03/2018)
- DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Artigo publicado no Portal Geledès – Instituto da Mulher Negra, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/> (Último acesso: 17/05/2018)
- _____. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.
- DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 2. ed, São Paulo: Contexto, 1997. p. 579-606.

- DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (ogs.). **Teatro e vida pública** – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- DIAMOND, Elin. Teoria Brechtiana/Teoria Feminista. Para uma crítica feminista géstica. Em: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.) **Gênero, cultura social e performance** – antologia crítica. Universidade do Minho (Braga, Portugal). Edições Húmus, 2011.
- _____. **Unmaking mimesis: essays on feminism and theater**. London; New York: Routledge, 1997a. p. 43-54.
- DIAS, L.; AZEVEDO, J. **Santo Dias**: quando o passado se transforma em história. São Paulo: Cortez, 2004.
- ECKARDT, Wolf von; GILMAN, Sander L. **A Berlim de Bertolt Brecht** – um álbum dos anos 20. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1996.
- ENGELS, Friedrich: **Origens da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- FARIA, J. R.; GUINSBURG, J; LIMA, M. A. (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- FAUSTINO, Carmen (orgs.). **Mulheres líquido: os encontros fluentes do sagrado com as memórias do corpo terra**. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2016.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa** - Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 1ª edição. 2017.
- FERNANDES, Florestan. **A Integração do negro na sociedade de classes**: o legado da raça branca, Vol. I. 5ª Ed. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. São Paulo: Global Editora, 2009.
- FERREIRA, Elizabeth Fernandes Xavier. **Mulheres, Militância e Memória**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **Mulheres, Performance e Ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- FRANCHI, Gisele Maria. **Os homens preferem as (piadas de) loiras** - Análise interdiscursiva de piadas de loira e de piadas feministas. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2010.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva. 1990.

- GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. Em: **Rev. bras. Educ. Fís. Esp.**, São Paulo, v.19, n.2, p.143-51, abr./jun. 2005. Artigo disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rbefe/article/viewFile/16590/18303> (Último acesso: 12/03/2018).
- GOHN, Maria da Glória Marcondes. **A força da periferia – a luta das mulheres por creches em São Paulo**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1985.
- GOLDENBERG, Mirian; TOSCANO, Moema. **A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- GOLDMAN, Wendy. **Mulheres, Estado e Revolução – política familiar e vida soviéticas**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- GONZÁLES, Ana Isabel Álvares. **As origens e a comemoração do Dia Internacional das Mulheres**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- HANISCH, Carol. **The persona is political**. In: Shulamith Firestone e Anne Koedt (org.), 1969. Disponível em: www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html (Último acesso: 23/04/2018)
- HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise [et. al] (org.) **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- _____. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social**. vol. 26 nº.1 São Paulo Jan./Jun 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979> (Último acesso: 03/04/2018).
- HOOKS, beel. **Mulheres negras: moldando a teoria feminista**. Ver. Brasileira de Ciência Política, nº16, Brasília, 2015. P. 193-210. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf (Último acesso: 21/04/2018).
- JACOBINA, Eloá; KÜHNER, Maria (org). **Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- JACOMEL, Gabriel Felipe. **Falar de si, falar de nós: performances constituindo feminilidades alternativas nos palcos brasileiros e chilenos durante as ditaduras militares**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. Em: **Novos Estudos Cebrap**, 86: 93-103, São Paulo, 2010.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. Expressão Popular, 2011.

_____. **Autobiografia de uma Mulher Comunista Sexualmente Emancipada.** Sunderman, 2007.

_____. **Revolução no Cotidiano e nos Costumes.** Editora: Iskra/Centelha Cultural, 2018.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?** Editora Brasiliense, 1982.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2008.

_____. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. Em: **Revista Baleia na rede: estudos em arte e sociedade.** Vol.9, n.1, 2012.

_____. (org.). **Rebento:** revista de artes do espetáculo/UNESP. Instituto de Artes – nº5. São Paulo, 2015.

MELO, Luiz Carlos de. **Vozes femininas no Arte Contra a Barbárie (1999-2002) – um estudo de gênero nos movimentos sociais e suas narrativas.** Dissertação de Mestrado, Departamento de Estudos Culturais. Universidade de São Paulo, 2018.

MORAES, Maria Lygia Quartin de. **Marxismo e Feminismo: afinidades e diferenças.** Em: *Crítica Marxista*, Campinas, v.11, 2000. https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=11&numero_revista=11 (Último acesso: 25/09/2017)

NASCIMENTO, Maria Silvia. **Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!** Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, pela Unesp, Instituto de Artes, 2017.

NUNES, Alice Fonseca. “Trajetórias Feministas: Teatro da Oprimida, Machismo e Racismo”. Em: ALMADA, Izaías; ZANETTI, Anderson (orgs.). **Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro.** Mundo Contemporâneo Edições. Rio de Janeiro: Metanóia, 2017.

PATRIOTA, Rosângela. **A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos.** *História.* v.24, n.2, p.79-110, 2005a. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf> (Último acesso: 25/09/2017)

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht aqui hoje. Em: BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1987.

- PERCASSI, Jade. **ARTE, POLÍTICA, EDUCAÇÃO POPULAR: Diálogos necessários para a transformação social.** 2014. 160f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, 2014.
- PEREIRA, A. S., Alfaia, A. J. B., Souza, L. E. C., & Lima, T. J. S. (2014). **Preconceito contra homossexuais no contexto do futebol.** *Psicologia & Sociedade*, 26(3), 737-745.
- PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente – Volume V – o século XX.** Edições Afrontamentos, 1995.
- _____. **Os excluídos da história – operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992. P. 167-231.
- _____. **Minha História das mulheres.** Trad. Angela M. S. Corrêa. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- PINSKY, Carla Bassanezi. **Nova História das Mulheres no Brasil.** Rio de Janeiro: Contexto, 2016.
- PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- POLLOCK, Della. New man to new woman: women in Brecht and expressionismo. In: University of Kansas. **Journal of Dramatic Theory and Criticism.** Vol. IV, No. 1. Fall 1989. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtc/issue/view/132> (Último acesso: 25/09/2017).
- RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzales.** São Paulo: Selo Negro, 2011.
- RODRIGUES, Jhaíra et al. Fala, companheira!. Em: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (ogs.). **Teatro e vida pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo.** São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 28-61.
- ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo.** Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- ROMEO, Simone do Prado. **O Movimento Arte Contra A Barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002).** Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** Ed. Perspectiva. 2006.
- _____. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): a Arte do Teatro.** São Paulo: Pubfolha, 2009.
- ROSSINI, Rosa Ester. **Geografia e Gênero: a mulher como força de trabalho no Campo.** Em: *Informações Econômicas*, SP, v.23 (Supl.1), 1-58, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. **A questão da mulher na perspectiva socialista**. Revista Lutas Sociais, São Paulo, n.27, p.82-100, 2º sem. 2011.

_____. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo. Expressão Popular, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHNEIDER, Graziela S. **A revolução das mulheres – emancipação feminina na Rússia soviética: artigos, atas, panfletos, ensaios**. São Paulo: Boitempo, 2017.

SCOTT, J. W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Revista Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul./dez. 1990.

_____. **O enigma da igualdade**. Estudos Feministas, Florianópolis, 2005, p. 11-30.

SFAT, Dina CABALLERO, Mara. **Dina Sfat: palmas pra que te quero**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nórdica. 1988.

SHANNON, Hengen. **Performing Gender and Comedy Theories, Texts and Contexts**. Laurentian University Sudbury, Ontario, Canada. Studies in Humor and Gender, Volume 4, Gordon and Breach Publishers, 1998.

SILVA, Daniela Ferreira Araújo. **Histórias de vida com transtornos alimentares: gênero, corporalidade e a constituição de si**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011a.

SILVA, 'Salloma' Salomão Jovino da. **EM GOMA dos pés à cabeça, os quintais que sou – Capulanas Cia de Arte Negra**. 1. ed. São Paulo: Capulanas Cia de Arte Negra, 2011b.

SILVA, Sérgio. **Oficina: Do Teatro ao Te-Ato**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SOUZA, Edimilson Evangelista de. **Heleny Guariba: luta e paixão no teatro brasileiro**. Dissertação de Mestrado, Unesp – Instituto de Artes, 2008.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. Brasiliense: 1993.

TILLY, Louise. Gênero, história das mulheres e história social. Em: **Cadernos Pagu**. V.3. Campinas - IFCH – UNICAMP, 1994.

TOLEDO, Cecília (org). **A mulher e a luta pelo socialismo**. São Paulo: Sundermann, 2014.

_____. **As mulheres na dramaturgia de Brecht**. São Paulo, Livraria Teatro Editora, 2015.

TROTTA, Rosyane. **Teatro de Grupo – utopia e realidade**. Livro no prelo, s.d.

_____. **Paradoxo do Teatro de Grupo**. Dissertação de Mestrado (Artes Cênicas), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Brasil.

VARIKAS, Eleni. “O pessoal é político”: desventuras de uma promessa subversiva. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º. 3, 1996, p. 59-80. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-3.pdf (último acesso: 23/04/2018).

VICENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

VILAS BOAS. Alexandre Gomes. **ARTIVISMO: Arte + Política + Ativismo** – Sistemas Híbridos em Ação. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, 2015.

Sites Consultados:

- Blog da Brava Companhia:

- a) <http://blogdabrava.blogspot.com>
- b) http://blogdabrava.blogspot.com/p/bravas-conversas_30.html
- c) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/espetaculos-da-brava-companhia.html>
- d) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/o-errante.html>
- e) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/este-lado-para-cima.html>
- f) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/corinthians-meu-amor-segundo-brava.html>
- g) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/blog-page.html>
- h) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/experimento-cenico-julio-e-aderaldo-um.html>
- i) <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/jc.html>

- Blog do coletivo *Fala guerreira*: <http://blogfalaguerreira.blogspot.com.br>

- Blog do coletivo *Nós, mulheres da periferia*: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br>

- Blog do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI:

<http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>

- Cadernos do Cedem - Centro de Documentação e Memória da UNESP:

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/issue/view/143/showToc>

- Canal no *youtube* do Coletivo Levante Mulher:

<https://www.youtube.com/watch?v=GsgNRKKvJeM>

- Documentário sobre o trabalho cênico *Carne* da Kiwi Companhia de Teatro:

<https://www.youtube.com/watch?v=hQq989zDv1U>

- Geledés Instituto da Mulher Negra:

a) <https://www.geledes.org.br/questao-do-genero-no-candomble/>

- b) <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- c) <http://www.geledes.org.br/conheca-um-pouco-sobre-feminismo-indigena-no-brasil-e-sua-importancia/#gs.XzwmeTA>
- d) <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística:
<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv55732.pdf>
- Jornal O Globo:
<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/secretario-de-doria-ameaca-agente-cultural-em-reuniao-vou-quebrar-sua-cara.ghtml>
- Journal of Dramatic Theory and Criticism:
<https://journals.ku.edu/jdtdc/issue/view/132>
- Jornal El País acerca da “primavera feminista”:
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html
- Jornal Brasil de fato:
- a) <https://www.brasildefato.com.br/node/34372/>
- b) <https://www.brasildefato.com.br/2016/06/21/educadores-entram-em-greve-e-denunciam-sucateamento-de-fabricas-de-cultura-em-sp/>
- Jornal Estado de São Paulo:
<http://infograficos.estadao.com.br/cidades/criminalidade-bairro-a-bairro/>
- Portal São João del Rei Transparente:
<https://saojoaodelreitransparente.com.br/organizations/view/97>
- Redes Sociais do Movimento Toda Poderosa Corinthiana:
- a) https://www.facebook.com/pg/movimentotodapoderosacorinthiana/about/?ref=page_internal
- b) <https://www.todapoderosacorinthiana.com.br>
- Redes Sociais da Companhia Teatral ManiCômicos:
- a) <https://www.youtube.com/watch?v=oyJiveivII4>
- b) <https://www.youtube.com/watch?v=f88fXOwVR7s>
- Redes sociais da Capulanas Cia de Arte Negra:
- a) https://www.facebook.com/pg/capulanasartenegra/about/?ref=page_internal
- b) <http://capulanas.art.br/portfolio/pe-no-chao/>
- c) https://www.youtube.com/watch?time_continue=1339&v=pgYZdsymihU

- Repositório de Teses e Dissertações da Unesp:
 - a) http://www.ludopedio.com.br/v2/content/uploads/274129_Darido.pdf
 - b) <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151957>
 - c) <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/128178>
- Revista Crítica Marxista da Unicamp:
 - https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=11&numero_revista=11
- Revista Tempo da Uff:
 - http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg3-3.pdf
- Revista Educação:
 - <http://www.revistaeducacao.com.br/entenda-a-evolucao-das-ocupacoes-de-escolas-em-sao-paulo/>
- Revista Em Cartaz:
 - <https://issuu.com/emcartaz/docs/emcartazbalanco2016>
- Revista Cadernos de Pagu da Unicamp:
 - <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644535>
- Revista Brasileira de Educação Física e Esporte da Usp:
 - <https://www.revistas.usp.br/rbefe/article/viewFile/16590/18303>
- Revista Tempo Social da Usp:
 - <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>
- SciELO (biblioteca científica eletrônica):
 - a) http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100005&script=sci_abstract&tlng=pt
 - b) <http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a04v24n2.pdf>
 - c) www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf
- Sesc – Serviço Social do Comércio:
 - a) https://www.sescsp.org.br/programacao/82449_ARTE+SUBSTANTIVO+FEMININO
 - b) https://issuu.com/sesccampinas/docs/sesccampinas_caderno_novembro2016
- Site “Primeiro Sinal” – portal de teatro do Galpão Cine Horto:
 - <http://www.primeirosinal.com.br/comunidade/associação-cultural-manicômicos-arte-por-toda-parte>
- Site da Prefeitura de São Paulo:
 - http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/programas_projetos/index.php?p=21681

- *Site* do Fundo Social Elas:

<http://www.fundosocialelas.org/falesemmedo/noticia/mulheres-em-acao-em-sao-paulo/15879/>

- *Site* Socialista Morena – jornalista anticapitalista:

<http://www.socialistamorena.com.br/frida-kahlo-vira-barbie-mas-mattel-esconde-que-ela-era-comunista/>

- *Site* do Sport Clube Corinthians Paulista: <https://www.corinthians.com.br/clube-historia/>

- *Site* da Cooperativa Paulista de Teatro:

<http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/coop-tv/>

- *Site* do Cordão da Mentira:

<https://cordaodamentira.milharal.org/>

- *Site* de Carol Hanisch:

www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html

ANEXO

Programação do 1º Encontro – Feministas de Todo o Mundo Uni-vos!

O que é feminismo? é um movimento social e político que tem como objetivo conquistar o acesso a direitos iguais entre homens e mulheres.

A luta para estas conquistas começa com encontros de nós mulheres, construindo um pensamento crítico e empoderando a nossa luta contra o patriarcado que mata e oprime as mulheres todos os dias.

O 1º Encontro – Feministas de Todo o Mundo Uni-vos, pretende ser um lugar de respiro desse mundo machista, onde a voz feminina possa soar e se multiplicar em ideias e formas de luta, se despindo dos conceitos enraizados por nossos colonizadores.

“Em épocas remotas, as mulheres sentavam na proa das canoas e os homens na popa. As mulheres caçavam e pescavam. Elas saíam das aldeias e voltavam quando podiam ou queriam. Os homens montavam as choças, preparavam a comida, mantinham acessas as fogueiras contra o frio, cuidavam dos filhos e curtiavam as peles de abrigo.

Assim era a vida entre os índios onas e os yaganes, na Terra do Fogo, até que um dia os homens mataram todas as mulheres e puseram as máscaras que as mulheres tinham inventado para aterrorizá-las.

Somente as meninas recém-nascidas se salvaram do extermínio. Enquanto elas cresciam, os assassinos lhes diziam e repetiam que servir aos homens era seu destino. Elas acreditaram. Também acreditaram suas filhas e as filhas de suas filhas.”

Autoridade do Livro Mulheres de Eduardo Galeano

#feministasdetodoomundounivos

PROGRAMAÇÃO COMPLETA DO ENCONTRO

Abertura – 14h – Leitura Dramática – Diabo, Carne e Mundo

O processo histórico de opressão de mulher, a colonização das Américas e a sociedade patriarcal são retratados em “Diabo, Carne e Mundo” texto livremente inspirado na poética de Eduardo Galeano. Trazendo à tona discussões já travadas, ainda não sanadas e por vezes adormecidas do papel da mulher na sociedade.

Com Andressa Ferrarezi, Alessandra Queiroz, Fabi Ribeiro e Ruth Melchior

Intervenção Cênica - Escuta Alexandra

Inspirada no poema Oração do Manguê de Oswald de Andrade com Martha Guijarro, atriz e arte-educadora.

Mesa – 15h – Maternidade Solo

Com MarYnah Terrah é consteladora Sistêmica, Astróloga, AstroConsteladora, Psicodinâmica, Terapeuta, Moon Mother e Pesquisadora de medicinas, saberes, artes e tecnologias de relação tradicionais na empresa Mudança Constelar.

Focalizadora de Danças Circulares, NarrArtista Educadora, Pesquisadora de Culturas Tradicionais e Facilitadora de Processos na empresa Esplêndida Compainha Narrativa.

Estuda Psicanálise e Sexologia em Escola de Psicanálise de São Paulo, estudou na instituição de ensino pós-graduação na Arte de Narrar Histórias e estudou Moon Mother e Círculo de Mulheres na instituição de ensino Womb Blessing.

Mesa – 16h - A Mulher e o Corpo

Com Andressa Ferrarezi é atriz, diretora e dramaturga formada pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul – 1995 a 1997. Foi fundadora da Cia Estável e da Cia Casa da Tia Siré. Atualmente é doula, psicanalista e discente de Obstetrícia na Escola de Artes, Ciências e Humanidades – USP.

Mesa – 17h – A Identidade da Mulher Trabalhadora dentro da Sociedade de Classes

Com Danielle Rosa Nascimento, Psicóloga – CRP 06/129898

Tornou-se mulher; portanto eterno Devir, Feminista, graduou-se Psicóloga Prounista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, pesquisadora, interventora institucional, trabalha sob a perspectiva da Esquizoanálise e têm desenvolvido um projeto com o Esquizodrama, psicoterapeuta clínica, idealizadora do Quintal Terapêutico, trabalhou com mulheres em situação de rua e vulnerabilidade social, fez um trabalho com mulheres transexuais e travestis no Primeiro Centro de Acolhida do Brasil para essa população.

Atualmente atende em consultório e desenvolve conteúdo, oficinas, palestras, workshops e encontros com mulheres.

Encerramento – 18h - Ela Solo Amore (Show)

Num clima de cabaré, Ela Solo Amore conta e canta suas aventuras e desventuras de amor. Num repertório que traz canções autorais, em ritmos bem dançantes, “Ela” envolve o espectador em sua trama, “cantando” suas histórias. Além da temática do amor, traz também canções que falam da libertação da mulher em seu modo de pensar e se relacionar, e ainda ressalta sua luta contra a opressão e violência sofrida pelas mulheres, em canções como "Não Cala" e " Sou dona de mim".

Com Elaine Guimarães, cantora, atriz e produtora. Canta há 6 anos na Banda Glória. Já dividiu o palco e gravações com grandes artistas como Luiz Melodia, Chico Cesar, Zeca Baleiro, Pepeu Gomes, Baby do Brasil, Zezé Motta, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Tulipa Ruiz, entre outros.

APÊNDICE

Abaixo segue uma série de nove entrevistas realizadas com as(os) integrantes da Brava Companhia: Cristiane Lima, Kátia Alves, Rafaela Carneiro, Luciana Gabriel, Ademir de Almeida, Fábio Resende, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso, Maxwell Raimundo, Márcio Rodrigues e também as artistas Patrícia Barros, Georgette Fadel e Ruth Melchior. A primeira entrevista, realizada coletivamente com as quatro integrantes mulheres da Brava Companhia, ocorreu em 2015, ainda para a escrita do projeto de mestrado. Fez-se necessário, para a pesquisa, realizar novamente as entrevistas com as mulheres, só que individualmente, possibilitando mais tempo de fala para cada uma delas. As entrevistas individuais com as mulheres foram realizadas no ano de 2016. Também foi importante ouvir a perspectiva dos integrantes homens da Cia; uma entrevista coletiva foi realizada com eles em 2017. Outras entrevistas foram feitas em forma de questionário por e-mail, não presencial, com Patrícia Barros, ex-integrante da Companhia Folias D'Arte; e Georgette Fadel, integrante da Companhia São Jorge de Variedades, participantes ativas do Movimento Arte Contra a Barbárie, durante o período de 2017 e 2018. A última entrevista, com Ruth Melchior, integrante da Companhia Antropofágica e organizadora do *1º Encontro Feminista do Todo Mundo Uni-vos*, foi realizada a fim de compreender brevemente um movimento feminista recente nos teatros de grupo de São Paulo, coletivos com formação mista de gênero (mulheres e homens). A programação deste evento encontra-se no Anexo. Com exceção das últimas três entrevistas, as outras foram presenciais, gravadas e transcritas. Também foi realizada uma entrevista com Míriam Selma Costa, do Coletivo Levante Mulher, entretanto, não foi possível publicá-la integralmente, pois está em processo de autorização. Abaixo, segue a sequência das entrevistas:

- Entrevista nº 1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel;
- Entrevista nº 2: Rafaela Carneiro;
- Entrevista nº 3: Cristiane Oliveira;
- Entrevista nº 4: Kátia Alves;
- Entrevista nº 5: Luciana Gabriel;
- Entrevista nº 6: Sérgio Carozzi, Joel Carozzi, Henrique Alonso, Márcio Rodrigues, Fábio Resende, Max Raimundo e Ademir de Almeida;
- Entrevista nº 7: Patrícia Barros;
- Entrevista nº 8: Georgette Fadel;
- Entrevista nº 9: Ruth Melchior.

Entrevista nº1: Kátia Alves, Cristiane Lima, Rafaela Carneiro e Luciana Gabriel.

Data: 03 de Setembro de 2015.

Local: Sesc Pinheiros.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; R = Rafaela Carneiro; L = Luciana Gabriel; K = Kátia Alves; C = Cristiane Lima.

V: Eu pensei em cada uma contar um pouco da sua história, o por que escolheu fazer teatro e como chegou na Brava Companhia?

K: Na verdade, eu não escolhi muito fazer teatro. No colegial tinha aula de teatro como aula extracurricular e tinha uns menininhos bonitos lá (*risos*): “O que esses rapazes estão fazendo?” Aí, eu entrei nas oficinas e acabei gostando também. Na verdade, a escola do colegial em que eu estudei, fiz colegial técnico, era muito chato.

V: Você é de São Paulo?

K: Sou de São Paulo, quer dizer, não nasci em São Paulo, sou baiana, filha de nordestinos baianos, vim da Bahia com 2 anos, moramos em Santos, depois a gente mudou para São Paulo. Em São Paulo, a gente morou durante 15 anos no Jardim São Luiz na Avenida Fim de Semana. Sempre fui muito rebelde e com 13 anos meu pai – depois que eu terminei o ensino fundamental no colégio, como sempre fui muito namoradeira, desde os 13 anos eu já namorava (*risos*) – meu pai, estrategicamente falou: “Eu preciso tirar ela desse ambiente, vou mandar estudar numa escola mais longe”, e o meu pai foi pedir ajuda para minha madrinha que morava em Santo Amaro, falou: “Olha, eu estou muito preocupado com a Kátia, ela é muito desajuizada, está dando trabalho, está namorando demais, preciso arrumar um emprego para ela e ela precisa estudar aqui”. Essa foi a real, e aí eu fui estudar no Colégio Radial e minha madrinha pagava mensalidade, que é um colégio particular. Eu não queria fazer nada daquilo que eu fiz, fiz processamento de dados, computação, era uma chatice danada, mas eu terminei. Lógico que eu ficava muito mais, às vezes, na frente do bar do que entrava na escola. Mas foi muito positivo depois, apesar de ter ido por curiosidade: “O que é isso? O que é o teatro?” Estudei no colégio com o Fábio [Resende], o Ademir [de Almeida] e o Márcio [Rodrigues], que são da Brava também.

V: E vocês já faziam teatro lá ou não?

K: Sim. A gente começou a fazer teatro lá. O Márcio eu conheci depois, porque não era do mesmo curso e eles eram de uma turma mais antiga que a minha, os conheci no curso. Demorei

um tempo para ir para lá, então, eles já estavam numa turma, acho que o Fábio já tinha cursado, enfim, eu sei que eles estavam um ano à frente de mim, então, eles eram mais velhos da escola, e aí a gente se conheceu lá. A princípio – como sou bem bloqueada – o professor Celso [Solha] falava: “Kátia, se solta, se joga”, e foi muito interessante, mas mesmo assim foi uma experiência que eu guardo para mim, mas depois que eu terminei o Radial eu falei: “Eu não quero atuar, eu curti, gostei, mas tem outras coisas para fazer no teatro?” O Celso percebeu e ele sempre dava funções de produção para fazer: “Ah, Kátia, precisa comprar tal tecido...” e eu fui curtindo fazer essa coisa da produção, não da atuação. Falei para o Celso que eu curtia mais comprar as coisas, ir lá, ver, fazer vaquinha, ver quanto vai precisar de dinheiro, de passar no comércio... Aí, a gente se formou, saímos da Radial, cada um foi para um lado, e depois de um tempo, o Ademir e o Fábio continuaram, foram assistentes do Celso e eu meio que me desliguei do coletivo do grupo. Em 2003, eles faziam parte de outro grupo, e aí a gente continuou sendo amigos, saindo para as baladas, indo fazer as coisas e o Ademir, que é da Brava também, me chamou para fazer parte de um coletivo que eles estavam fazendo como produtora, na função administrativa; eu topei e desde 2004, eu continuei nessa função e nunca mais atuei. Na verdade, a minha atuação foi só no colégio. Até o Celso falou (teve uma festa no Sacolão das Artes neste final de semana): “E você, não vai voltar para o palco nunca mais? Não quer?”; eu disse que não. Por enquanto eu não sinto essa vontade de atuar. Então, fui por esse caminho da produção, de ficar no teatro de outra maneira que eu estou até hoje na Brava.

Nesse percurso, eu fui gostando de outras coisas, comecei uma faculdade de Administração, eu fiz 6 meses de Administração, e nesse caminho tinham muitas oficinas, mesmo quando era o grupo “morto” (ManiCômicos), tinha muita prática das oficinas de teatro, disso, daquilo, aí eu fui me interessando por essa questão mais educacional do que artística, do palco, de entender um pouco mais como a arte está junto com a educação, e aí eu fui fazer pedagogia, então, hoje eu sou formada em pedagogia. Nesse caminho, fui entrando em umas leituras e pesquisa sobre a infância, fui pesquisando essa questão da educação, mas sempre voltada para a arte. Percebo o quanto não dá para se dissociar a arte da educação, e por que fazem isso? A arte ainda tem pouquíssima importância na educação formal.

Então, é isso, foi esse meu caminho, me formei em pedagogia, prestei concurso, hoje eu sou professora da rede pública, fiquei 3 anos na educação infantil e hoje eu estou no EJA (Educação de Jovens e Adultos). Percebo o quanto esse percurso dentro do teatro é superimportante para eu ampliar o meu olhar enquanto educadora, enquanto professora, enquanto alfabetizadora, então, é muito importante ter vivido esse percurso, mesmo que não atuando, mas próximo, né? Hoje na educação estou num espaço que favorece esse trabalho coletivo, mas nas escolas anteriores

isso não existia, é cada por si, não tem esse ambiente de você planejar junto e trocar, é uma competição, eu não posso mostrar que eu não sei isso porque isso vai me desfavorecer, então, não tem esse ambiente coletivo de se ajudar. Essa vivência de 18 anos em grupo ajuda muito nessa construção de pensar o processo tanto educacional quanto artístico de uma forma coletiva, isso faz toda a diferença.

V: Só uma dúvida, você falou 18 anos... por que a Brava com este nome veio depois, antes o grupo tinha outro nome, né?

K: Isso. Eram os ManiCômicos.

V: Ah, então você fala 18 anos desde...

K: É, contando desde a fundação, 17 anos, na verdade.

V: Esse outro grupo existe ainda?

K: Existe. Foi um momento de racha, o racha foi em 2006, e aí a fundação do ManiCômicos foi em 1998, então tem 17 anos, porque o Fábio é o integrante que está desde a fundação do ManiCômicos, então, na verdade essa história é anterior. Depois, veio o Ademir, a Rafa, eu, então, a gente vivenciou esse primeiro período, essa primeira fase do grupo “morto”, como a gente fala.

V: As outras meninas não? Vocês vieram só na Brava?

K: Isso, depois mesmo. Em 2006, teve o racha e a gente criou a Brava Companhia, que é muito curioso, a gente fala: “O nome é feminino, né (*risos*), a Brava (*risos*)”. Eu já falei demais, fala você.

C: Quando eu era pequenininha (*risos*), tive uma tia que meio que patrocinou a gente assim, pagou escola, pagou algumas viagens porque ela não tinha filhos e tal, tinha uma graninha, e aí quando a gente vinha com boletim azulzinho, ela dava uma premiação para gente fazer algum passeio, entre eles, assistir teatro. Eu sempre me encantei muito, hoje eu tenho mais consciência disso assim, mas tipo eu assistia Vídeo Show²²⁷ e adorava ver a parte que a moça mostra a técnica, o que estava por trás daquilo que a gente assistia, então, eu sempre me encantei muito pela parte do trabalho, do trato de mão de obra mesmo, tinha vontade de estar envolvida nesse processo, aí eu comecei a fazer teatro na escola.

V: Tudo em São Paulo, né?

²²⁷ Programa televisivo da Rede Globo de Televisão que mostra episódios históricos e os bastidores das gravações das novelas e outros programas da própria emissora. Este programa está no ar desde 1983.

C: Tudo em São Paulo. Estudei no Colégio Santo Agostinho lá na Vergueiro, particular. Lá a gente tinha uma casinha anexa da escola que era onde organizávamos o espaço, fazíamos o figurino, fazíamos cenário, líamos texto, era um caos assim, eu sempre estava lá para arrumar, gostava de arrumar. Desse processo de fazer teatro na escola, a gente participava de alguns festivais estudantis, eu ganhei uma premiação que era um curso integral ali mais para a zona sul, perto da Avenida Nações Unidas, chamava Costa Braga. Fiz um curso muito legal, pena que não existe mais; ele foi muito diverso assim, com muitas linguagens e tal. Nesse grupo, estando ali na zona sul, comecei a namorar, a conviver mais naquele espaço, teve um projeto do VAI [Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais], que é uma lei de incentivo lá no CEU, e aí eu fui participar de um grupo lá que chamava Grupo Alma, que se formou...

V: Do Coletivo Alma da Zona Leste?

C: Não. É o Alma que está pairando (*risos*), o Alma metafísico (*risos*). No processo de formação tinha muito esse “trampo” de todo mundo faz tudo, você não estava lá para atuar, você fazia cenário, você fazia limpeza do espaço, você fazia tudo, eu acho que isso é importante. Quando a Kátia fala eu acho “da hora”, como quando a gente se propõe a fazer alguma formação, é importante fazer essa camada, né? E aí nesse grupo, foi “da hora” assim, foi um processo de construir um teatro super pós-moderno pode-se dizer, sem ter consciência disso, mas assim, enquanto mulher, a gente fez uma peça que se chamava *Pandora*, que a gente fazia umas caixas, que era cada um fazia sua buceta que era uma caixa. Então, o meu processo de amadurecimento, dos 18 aos 25 anos, foi nesse espaço, e teve sua importância assim ou não, um dia talvez, se eu fizer terapia (*risos*) eu vou ver que não tinha. Mas foi um processo de formação mesmo, um lugar muito terapêutico, de olhar para dentro e fazer umas coisas mais provocativas, e tudo bem se ninguém entender nada, é isso mesmo que a gente queria, sabe, essas coisas.

Eu conheci o ManiCômicos, e quando eu assisti a peça *A Brava*, fiquei super emocionada, achei bonito para caralho; aí rolou um processo que eles fizeram um núcleo de pesquisa e chamaram algumas pessoas para participar de um processo de pesquisa e montar uma peça, que é de onde saiu o *Este Lado[Para Cima]*. Aí, eu fiquei nesse impasse, entre os dois grupos, entre o Alma era uma coisa totalmente interna, de: “Tudo bem ninguém entender nada, é o meu processo, o eu, eu”, e a Brava, que era: “Mano, tudo o que você fizer tem que ser compreendido e o ‘bagulho’ é político”, falavam de luta de classes, de questões mais políticas, que, apesar de sentir essas questões, porque eu sempre trabalhei em telemarketing, fui peão, me fizeram questionar algumas coisas. Eu não tinha esses questionamentos conceituais não, nem associava com a arte, para mim não tinha esse acesso. Então, a Brava foi um lugar de formação política, e eu fiz uma

escolha: “Ou eu fico aqui olhando meu umbigo e fazendo arte em cima disso ou eu faço outra coisa para fora”. Estou na Brava até agora, é isso (*risos*), o processo é esse assim resumidamente.

L: Na verdade, eu tinha um impulso já adolescente, na verdade, até antes, eu brincava com teatro, ficava ensaiando com meus primos em casa, a gente brincava de fazer peça, dupla sertaneja, grupo de pagode, sempre ensaiando para apresentar, e no final do dia, da festinha ou do almoço, a gente tinha que apresentar para os adultos. Eu ficava dirigindo esses “bagulhos” (*risos*). Lembro que isso aconteceu durante um longo período, essa coisa de brincar e de fazer isso, até que a vida vai engolindo mesmo, aconteceram várias coisas, eu fui assumindo muitas responsabilidades já muito nova e aí essas coisas passaram a ser cada vez mais raras. Num determinado momento, já com uns 12, 13 anos, eu descobri que tinha um curso de teatro no SESI [Serviço Social da Indústria] que era gratuito, eu sempre olhava os cursos que eram de graça porque os outros eram caros, não é igual hoje que em vários espaços tem possibilidade de fazer uma oficina de teatro, não tinha isso, os cursos eram sempre pagos. Lembro que eu fui parar num curso do Zé do Caixão na Santa Cecília, tipo que era de jornal, eu fui parar numas encenanças muito loucas. Isso tentando fazer teatro sem grana, mal tinha dinheiro para a condução. Minha mãe trabalhava fora, então, eu tinha que cuidar da casa e da minha irmã, e aí isso tudo foi jogando um pouco de areia em cima disso, né? Insisti um tempo e aí não deu muito certo, desencanei. Quando comecei a fazer o colegial, a escola que eu estudei era muito legal porque tinha a Semana Cultural, a Semana de Artes, um monte de coisa, então, eu sempre me envolvia muito com essas coisas, era um lugar que eu deixava vazar [essa vontade], mas não tinha grupo de teatro, era grupo de dança, feira de artes, então eu não fiz teatro na escola. Na época do colegial, tiveram visitas monitoradas nas universidades, teve uma na USP [Universidade de São Paulo], na ECA [Escola de Comunicação e Arte da USP]. Eu não sabia que existia faculdade de teatro. A hora que eu entrei na sala de aula, era uma sala preta, diferente, aí eu falei: “Gente, é isso que eu quero fazer” (*risos*), e aí eu comecei a me preparar para isso. Quando eu descobri que tinha faculdade de teatro, eu falei: “Cara, eu nunca vou ter dinheiro para fazer aula de música, aula de circo etc., se eu quiser fazer teatro, eu vou ter que ter que entrar na Universidade”, essa ficha caiu para mim, a única possibilidade de fazer teatro era fazendo isso porque eu não conhecia mais ninguém que pudesse me dar outro horizonte, então, a única possibilidade era essa naquele momento. Eu fiz o colégio já pensando nisso, aí tive uma “treta” na hora que fui prestar vestibular porque ninguém queria que eu prestasse Artes Cênicas, aquela coisa padrão, dificuldade e tal, e eu não passei na prova (*risos*), não passei na prova específica (*risos*).

V: Da USP [Universidade de São Paulo]?

L: Da UNICAMP [Universidade Estadual de Campinas] e da USP, nas duas, não passei na prova específica, mas é que na USP eu nem fui para a segunda fase. Foi um balde de água fria. “E agora?” Aí eu fui fazer [Teatro Escola] Macunaíma, fiz um ano e meio de Macunaíma, cursinho, e trabalhava meio período naquele CAT (Centro de Atendimento ao Trabalhador). Ficava meio período naquela porra daquele trabalho do inferno fazendo seleção! Que coisa horrível, era terrível, era uma contradição imensa. Então, eu fazia cursinho, tinha esse trabalho, fazia teatro de final de semana, uma vez por semana; não tinha muito com quem trocar assim, então, eu vivia tentando ver peça no SESI da Paulista, era onde eu ia assistir peça de teatro, que era de graça, assistia duas vezes cada seção, então, eu assistia duas vezes a seção da tarde, duas vezes a seção da noite e voltava para casa, esse era o meu final de semana. Depois, prestei vestibular e passei, fui para Campinas estudar, fiz quatro anos lá e voltei.

V: Você se formou, então, na UNICAMP?

L: Isso. Eu me formei em quatro anos e voltei, só que com uma expectativa de teatro, um objetivo que era fazer teatro de grupo, nenhum momento eu pensava em fazer teste para elenco, isso nunca passou pela minha cabeça, inclusive, esse foi um objetivo de fazer a Faculdade de Arte Cênicas, eu falei: “Se eu fizer faculdade vou sair com um grupo da faculdade”, então, eu tinha essa expectativa, e de fato a gente saiu com um grupo que ruiu no primeiro ano de formado. Ruíram o grupo na verdade, ele existe até hoje, não posso contar que é a Cia... (*risos*), é que o filho da puta do cara rompeu com o grupo e ficou com quem ele queria, mas enfim, o grupo rompeu e aí eu cheguei em São Paulo na época da Lei de Fomento. Estava pipocando “trampo” dos grupos. Quando eu estava em Campinas, já tinha algum ruído: “Ah, tem a Cooperativa Paulista de Teatro”, porque eu entrei na Faculdade em 2001, a Lei de Fomento é de 2002, então, já começa a chegar esse ruído: “Ah, a Cooperativa Paulista de Teatro, Lei de fomento...” mas, eu ainda não estava entendendo que tinha que associar isso à edital, à grana. Na faculdade de teatro era uma coisa muito imaterial, não te dá essa noção e nem pensamento político do que fazer com esses conteúdos que você aprendeu. Você não pensa teatro para quem, o por quê? É tudo muito confuso, pelo menos, a minha passagem pela universidade foi assim, porque eu não tive nenhum grande mestre que pudesse ter me colocado o pé no chão, sabe? Eu acho que o Fábio teve muita sorte, teve grandes professores perto dele, grandes pessoas que deram esse chão, esse chão eu fui ter depois.

Aí, eu cheguei em São Paulo com essa coisa de teatro de grupo, eu trabalhei com XPTO [Companhia de Artes Performativa], trabalhei com a Cia São Jorge [de Variedades], grupos Fomentados, saíam de um Fomento, entrava em outro. Aí fui para a Brava trabalhar com

Fomento de forma pontual, porque a Kátia ganhou neném e eles precisavam de uma pessoa para fazer produção. Entrei para fazer produção da primeira etapa do primeiro Fomento da Brava, nisso eu já namorava o Fábio há 6 meses, e aí entrei para dar uma força na produção mesmo. Eu nem tinha expectativa de entrar como atriz porque eu estava namorando o Fábio, não sabia direito o que era isso (*risos*), na verdade foram várias coisas juntas, porque quando eu assisti *A Brava* e estava trabalhando com a São Jorge, eu falei: “Que porra é essa, velho?” Eu fui no Sacolão apresentar *O Santo Guerreiro [e o Herói Desajustado]*: “Nossa, que espaço é esse?!” Fui tentar falar com o Ademir e ele não conversa, né? (*risos*) “Ah, vocês que estão aqui no espaço?” Eu não entendia o idioma dele, não consegui estabelecer contato com o Ademir, aí eu fiquei vendo aquela: “Que porra é essa?!” Um galpão, o pessoal servindo pão com mortadela, [suco] Tang, sabe assim, umas coisas tipo, não tinha banheiro, o banheiro estava meio em ruínas, o espaço estava meio que em ruínas, um monte de criança quebrando cenário, nossa, um caos da porra. Aí eu fui ver a peça, eu falei: “Cara, que porra esses caras estão fazendo, meu?” Fiquei impressionada. Eles faziam temporada uma vez por semana. Sabe quando você não entende? Eu não entendia, eu ficava perguntando, tentando entender como eles estavam se organizando, o que eles estavam fazendo. Aí eu comecei a “pirar” o Fábio: “Tem que gravar, tem que produzir, tem que mandar para o Centro Cultural [São Paulo], fazer projeto...”. Comecei a botar uma “pilha”, era muito boa a peça, “A gente grava”. Inclusive, a primeira gravação d’*A Brava* é horrível. Dois companheiros meus e eu fizemos. Nessa época eu já tinha um pouco de experiência com produção. Mas foi esse processo, eu até esqueci o que eu ia falar. Ah, como eu cheguei na Brava... então, foi assim.

V: Você estava na São Jorge, e como você foi para Brava?

L: Ah, tem mais um pedacinho da história. Eu fiquei fazendo produção mesmo, tipo estou lá no administrativo ajudando a Kátia, e fazia a peça com a São Jorge, depois eu fui trabalhar com o Abujamra lá no CAT e estava tipo “pipocando”, fazendo outras coisas. Chegou um determinado momento que as agendas começaram a não bater mais. Tipo, tinha circulação da Brava, aí eu estava em cartaz, porque a produção da Brava é uma produção muito integrada, não tem essa: “Ah, agora eu não vou”. Se você está no trampo, é todo mundo, todos fazem tudo e tal. Chegou um momento que eu saía da Brava e ia fazer “trampo” em outros lugares, atuar e desencanar de fazer essa produção porque já não batia mais na agenda, ou eu entrava de vez no grupo. Aí rolou uma discussão se eu entrava no núcleo de pesquisa que estava começando naquele semestre ou entrava para o processo criativo, aí eles tiveram um debate interno, foi polêmico, eu lembro que não foi tão de boa, mas os detalhes maiores eu não sei, mas rolou uma discussão: “É a namorada do Fábio”...

R: É que era a primeira vez que uma pessoa ia entrar depois do racha. Isso a gente mudou para caramba, éramos um grupo super fechado.

L: E aí foi esse movimento, que estava num momento que ou eu saia mesmo porque já não batia mais ou eu ficava e ficava para atuar também; eu não queria abrir mão de trabalhar como atriz. Porque quando eu voltei de Campinas, eu fui produzir a Cia Teatro Balagan, produzi a [Companhia Teatral] As Graças, eu fiz a produção de um monte de grupo. Aí, parei de produzir para atuar na São Jorge. E comecei a produzir a Brava e percebi que eu já estava deixando de novo de atuar, entendeu? Eu estava fazendo uma montanha russa. A Brava estava na montagem de *O Errante*, entrei um pouco depois, o processo já tinha 1 ano, começou em 2008, eu entrei no final do ano, no meio do processo. Da pesquisa paralela ao *O Errante*, saiu o *Este Lado*, são as duas montagens que saíram de um mesmo lugar, batem na mesma pesquisa. Acho que foi um momento de amadurecimento do grupo, tanto para pensar teatro político quanto essa vontade de começar a formação, de se politizar. O próprio grupo, nesse momento, mergulha mais nisso, acho que vocês podem falar mais, mas eu entendo que antes o grupo não tinha muito claro uma opção política e quando eles racham, eles racham inclusive por isso e vão nessa direção. Quando a gente chega em 2008, o grupo já está com essa direção muito mais clara. Fui entender o teatro político no sentido de fazer, de pensar, de elaborar, formular, dentro do teatro. Fora do teatro eu não conseguia pensar essas coisas porque eu venho de uma criação muito massificada, não tive essa experiência fora e na universidade também não tive, foi no teatro de grupo que eu fiz formação política, fui entender tudo isso.

K: Eu acho que o grupo começa a amadurecer a partir do racha, acho que foi superimportante mesmo, já existia toda uma crítica, toda uma busca de entender a sociedade, mas ainda era muito intuitivo, e a partir do racha, a gente foi buscar as teorias que pudessem nos respaldar e fazer entender várias coisas, mas a gente continua não entendendo um monte, mas estamos buscando.

R: Só para complementar, acho que no Manicômios sempre teve uma preocupação com o que se fazia, mas era mais no sentido da mensagem e do social, tinha uma “pegada” mais social, até assistencialista (pensando hoje em dia) pelas características do trabalho. Mas sempre teve essa coisa: “Ah, vamos fazer na periferia, dar oficina para criança carente da periferia”, acho que depois mudou o entendimento, mas a raiz da Brava também está aí, só mudou como a gente entende isso.

Bem, eu comecei a fazer teatro na Broadway, depois eu larguei porque não fazia sentido (*risos*) Não, eu não sei, não sei de onde vem, mas de algum lugar da infância de sempre querer fazer teatro, quando eu fazia um trabalho da escola, fazia teatro. Me lembro que o único lugar que eu

via fazer teatro, falar de teatro era na Globo, um ator tal falava: “Comecei no teatro”, aí mostrava a imagem dele no teatro, então, tinha propaganda do teatro, talvez eu tenha visto alguma também na escola, eu era muito pequena. Aí, com 14 anos eu comecei a fazer teatro numa ONG que o Fábio era professor, o Fábio da Brava, e aí foi uma reta só (*risos*), acabou a história (*risos*), foi isso. Com 14 anos eu comecei a fazer teatro com ele, aí entrei no ManiCômicos, fui para a Brava, tipo foi uma reta só mesmo assim.

L: Você entrou no ManiCômicos com quantos anos?

R: 17 anos. Eu comecei a fazer com 14, fiz 15. Com 17 anos eu estava dando aula de oficina para crianças carentes que nem eu (*risos*), aí eu me achava adulta e achava que não era carente (*risos*). Lembro que era adolescente, eu não aguentava as reuniões e dormia. Mas foi assim, a minha formação completa de cabo a rabo foi com eles. Hoje em dia, de vez em quando, eu faço alguma coisa fora para arejar, mas foi uma reta só mesmo. Que mais eu posso contar? Eu não fiz faculdade, me perguntei várias vezes se eu queria fazer, aí eu sempre fui querendo fazer por causa do diploma, porque quando faltar emprego, quando acabar o Fomento, explodir a crise geral dos editais, eu vou ter uma segurança. Mas eu sempre falei: “Estou de boa assim”. Minha formação prática, teórica toda foi no grupo. Acabou minha história, é muito curta.

L: Acho legal esse fato de vocês todos serem da Zona Sul, acho legal falar disso...

K: Essa questão social, acho que não veio só dessa coisa do grupo querer fazer o social, mas porque a gente é dessa classe, a gente vem lá do chão de terra, vem lá das favelas, e aí é muito louco, porque – lógico – é tudo muito intuitivo, o momento que você está ali, você não consegue elaborar. Hoje eu vejo, buscando na memória, até o ensino fundamental eu nunca tinha ido a um teatro, e a partir do colegial, com essa história de ter um curso que eu fui saber que tinha um Teatro Paulo Eiró, que é em Santo Amaro, então, é um pouco do que eu falei antes, o quanto a escola também é responsável por várias coisas e pode ser para o bem ou para o mal (*risos*), tem os dois lados, mas todos nós carregamos essa história de ser de famílias de trabalhadores, e que em determinado momento todos precisaram trabalhar muito cedo. Eu comecei a trabalhar com 13 anos pela preocupação do meu pai, o Ademir também, então, a gente carrega essa questão: “Poxa, por que não fazer teatro onde a gente mora, onde a gente vive, para as pessoas que estão aqui?” – tínhamos um pouco essa intuição. É claro que no ManiCômicos tinha a figura do Juliano [Pereira], que também foi professor e foi convidado depois a se juntar ao grupo e que não vinha da zona sul, não era da “quebrada” e que tinha essa visão de aliviar um pouco a consciência de fazer o trabalho social.

R: É engraçado, era muito diferente mesmo – eu não tinha pensado nisso – o Juliano era o integrante que tinha outra condição social...

K: Tanto é que a gente tinha altas “tretas”. Tanto é que rachou e ele foi para São João Del Rei e quis continuar com a questão social, com o trabalho social.

V: Vocês conheceram ele onde mesmo?

K: No Radial. Na verdade, a gente conheceu o Juliano (o Fábio conheceu antes), em uma mostra de teatro amador no Teatro Paulo Eiró. Era uma mostra bem forte, e os grupos do Celso [Solha] do Radial sempre participavam dessa mostra, e o Juliano dava aula naquele colégio, com chama ali da João Dias? No Colégio Friburgo. E os grupos dele também participavam dessa mostra; nós os pobres catarrentos, mas as nossas peças eram as melhores (*risos*), é verdade, lotava e aí ele viu as peças, se aproximou, teve uma vez que o Celso chamou ele para fazer alguma coisa, e aí eu sei que rolou esse intercâmbio e quando se formou o ManiCômicos, o Fábio convidou ele para vir dirigir alguma coisa, foi a partir daí que formou tudo junto.

R: É engraçado, por que no meu imaginário para fazer teatro tinha sempre que ter uma mensagem, que tem até hoje de outra forma, que é diferente. Por exemplo, você falando do Alma: “Refletir os meus problemas...”. Quando eu vi os ManiCômicos pela primeira

vez apresentando, eu falei: “Nossa, eles levam uma mensagem, é isso que eu da minha vida” (*risos*), apesar de não ser religiosa, nunca ter sido. Falamos já quarenta minutos, hein Vanessa?

V: Tudo bem. Bem, já que vocês falaram de vocês, acho legal vocês me conhecerem também. Eu já sou de uma família super católica do interior de São Paulo, eu sou de Bebedouro, perto de Barretos, Ribeirão Preto. Meu pai era caminhoneiro na minha infância, mas eles tinham (ele e minha mãe) umas terrinhas, de família, produziam laranja. Meu pai abandonou tudo para cuidar do sítio, ele foi agricultor por um tempo, pequeno, só que ele quebrou total porque a Cutrale comprou todo mundo lá, porque o governo não deu subsídio e só sobreviveram as grandes indústrias, claro. Foi uma época de grande crise no país e tal. Daí, meu pai ficou devendo pro banco, daquelas dívidas que você não paga nunca; vendemos tudo, fomos morar na casa de parente, de favor. Hoje ele tem um boteco e minha família depois de muitos anos, conseguiu pagar a dívida com o banco. Então, algumas injustiças sociais eu senti na pele.

Já sobre o teatro, como minha família é muito católica, comecei a fazer teatro na igreja. Fazia várias intervenções na igreja, então, por exemplo, uma vez fiz um pescador, estava toda caracterizada, eu ficava desde o começo da missa com aquele personagem, sofria preconceito dos outros, e me revelava no final, na homilia, que eu não era só pescador, eu era atriz fazendo pescadora, e dava alguma mensagem final. Não tinha muita referência de teatro em Bebedouro, não tem nada, nada. Então, só tinha teatro com mensagem, muita mensagem. E aí, desse grupo da igreja, fui a única que quis fazer teatro. Estudar para mim foi uma libertação, porque era uma maneira de eu vazar de casa, porque eu não aguentava mais meus pais. Era bem adolescente, na época. Então, eu prestei Artes Cênicas bem longe, em Ouro Preto - MG, doze horas de viagem da minha casa. Com 17 anos eu fui para Ouro Preto, eu fui bem novinha, depois disso, eu tentei um grupo de teatro lá, a gente fazia teatro de rua, era superlegal, era o Grupo Mambembe, que depois virou Virundangas. A gente se mudou para o Espírito Santo tentar a vida porque São Paulo era muito concorrido, Rio de Janeiro a gente também achava que não rolava. No Espírito Santo quando o grupo fez um ano juntos, percebemos que a gente era apenas amigos, mas não gostávamos de fazer o mesmo tipo de teatro.

C: Vocês moraram lá?

V: Moramos 2 anos lá.

C: O grupo?

V: É, o grupo todo mudou para lá; morávamos juntos. Aí no Espírito Santo a gente rompeu porque cada um queria fazer uma coisa diferente artisticamente, a gente percebeu que a gente era só amigo. Decidi vir para São Paulo não sabendo o que eu queria da vida, fiquei repensando milhares de coisas, isso faz 5 anos só, eu estou 5 anos em São Paulo, aí fiz vários cursos aqui e

aí percebi que os cursos não me adiantavam em nada, porque não era técnica que eu estava procurando, estava procurando uma visão de mundo mesmo, era isso. Aí, conheci a Companhia do Latão, vi aquela peça deles, *Ópera dos Vivos*, e adorei! Eles estavam fazendo aquela ocupação no Teatro de Arena (edital da Funarte), fiz um curso de um ano com eles, e só aí fui entender coisas mais políticas, mas eram coisas de princípios que me chamavam atenção: a coletividade, uma prática teatral mais socialista. Pode parecer um pouco contraditório o que vou falar, mas me lembrava aquela coisa de querer bem o coletivo que tinha na igreja, pelo menos uma característica, e não da instituição, porque hoje eu não sou católica, mas ao mesmo tempo me lembra aquela infância de que buscava-se o bem, queria o bem, dividia as coisas, tinha uma coisa de coletivo, eu vivi essa parte mais coletiva na igreja e no meu grupo de teatro da igreja. É isso basicamente.

L: Quantos anos você tem?

V: Tenho 30.

L: Aí tem 5 anos que você está em São Paulo?

V: Sim. Em São Paulo trabalho no PIÁ, que também abriu bastante minha visão de mundo, na prática de militância.

L: Você se formou com quantos anos?

V: Eu me formei com 21 anos. Com 22 que eu fiz Bacharelado e com 24 anos eu saí lá e fui para Vitória – ES.

L: O vocês faziam para sobreviver no Espírito Santo? Tinha edital?

V: Dos poucos editais que tinham a gente ganhava todos, tudo era nosso (*risos*), a gente era a referência, lá tem poucos grupos.

L: Tem pouca coisa mesmo. A gente conhece dois grupos de lá.

V: Vocês conheceram quais?

C: Companhia Folgazões [Artes Cênicas] e Grupo Vira Lata [de Teatro].

V: Sim, conheço eles.

L: A gente foi para lá, eu achei muito legal.

V: Tenho muita amizade com o pessoal do Repertório Artes Cênicas. Mas eu achava lá violento para caramba, e tem também muita desigualdade, de um lado mansões com praias particulares e do outro tudo muito abandonado. Os amigos que estão lá, de alguma forma, viraram referência artística, mas eu não queria isso, queria aprender mais, tinha 24 anos! Mas é óbvio que eu quero reconhecimento do trabalho que eu faço, e nesse sentido, quando eu cheguei em São Paulo foi bem cruel, porque não consideravam nada do que eu tinha feito antes; se eu não conhecesse pessoas daqui eu não era nada, sabe? Eu falei: “Eu já fiz muito teatro de rua, fiz temporada no

Jequitinhonha, participei de festivais, apresentava todo sábado...” era igual a zero, sabe? Aí eu fiz uma matéria como aluna especial na UNESP, porque pensei: “Ah, deixa eu pelo menos tentar pela universidade enquanto nenhum grupo me quer, sabe?” E aí nisso eu conheci o Anderson Zanetti, a gente começou a namorar e fundamos o Grupo Teatral MATA!. Nossa, como é duro nos manter! Somos em quatro pessoas. Já entrou gente, saiu gente. Nem todo mundo quer fazer teatro de grupo, não compreendem ou não acham a coletividade algo muito importante.

Mas deixa eu ver o que mais ia perguntar. Tem o espetáculo *A Brava*, que tem essa mulher central, mas a mulher já foi tema de outros processos criativos na Brava Companhia? E como que foi esse debate dentro do grupo?

K: Para a peça *A Brava*?

V: É.

K: Ah tá.

V: Ou se tem outros experimentos sobre mulheres que eu não conheço...

R: Sim, sim, entendi a pergunta, não, não, não tem (*risos*). No processo de *A Brava*, a gente tinha rachado o grupo com o ManiCômicos. O ManiCômicos sempre foi um perrengue de grana, mas com *A Brava*, o grupo caiu num zero absoluto, porque rachou e a gente ficou sem trabalho, começando do zero, nascendo de novo. De qualquer forma, o grupo falou: “Vamos montar uma peça que seja um renascimento para a gente”. Tínhamos esse pensamento de ser uma peça de afirmação, porque a gente se fodeu muito nessa época, foi a época do perrengue total, tinha tudo para o grupo acabar. Nessa época, tínhamos uma leitura política ainda rasa, eu acho, hoje tem uma leitura um pouco mais sedimentada. Mas era assim: “O mundo não quer que você faça algo que te realize, que te faça feliz e que você possa se expressar, e a gente quer fazer isso, então, estamos em luta, tipo a gente está numa guerra” – nos colocávamos assim. A gente queria falar disso na peça porque não é uma coisa só nossa, é uma coisa social também, é uma coisa para além da gente, maior; ainda nem usávamos o termo luta de classe. A gente ficou, sei lá, um ano fazendo improvisações meio aleatórias, sem saber direito, só queríamos que a protagonista fosse mulher, porque a gente tinha acabado de fazer uma peça em que o protagonista era homem.

L: Qual foi a anterior de *A Brava*?

R: Era o *Kaosu - O Maior Espetáculo da Terra!*. Era meio que uma adaptação de Dom Quixote.

K: Teve até uma discussão que a gente tratava de maneira muito preconceituosa a mulher nessa peça. A questão das personagens que você fazia, né, Rafa?

R: É. Teve essa crítica. A Samanta [de Alcântara] e eu que éramos as únicas mulheres, a gente fazia coro e de umas formas bem toscas, mas porque eu acho que o grupo era bem mais machista mesmo. Enfim, quando rompeu a gente queria uma história, mas sem ter o protagonista homem, vamos fazer protagonista mulher, foi uma discussão bem no germe. Fomos improvisando, improvisando, uma hora, não sei se alguém trouxe *As Brumas de Avalon*, ou o quê, e o Ademir teve a ideia da Joana d'Arc, porque queríamos uma figura que tivesse rompido coisas, como a gente se via também rompendo.

C: O nome do grupo já tinha essa época?

R: Não. A gente começou a fazer a peça da Joana d'Arc e aí eu que acabei pegando a parte de estudo mais de biografia, me interessei mais e ia trazendo as devolutivas e tal. Agora que eu estou pensando, sempre esqueço isso, acho que primeiro foi o nome do grupo (*risos*).

K: Você não vai falar como chegou no nome do grupo? É divertida essa história.

R: É divertido, vou falar. Então, tinham essas duas bases, de estar indo contra uma maré social e de escolher que fosse uma mulher, não um homem para não repetir isso que a gente já tinha criticado, que estava rolando uma reflexão sobre isso, aí a gente estava com uma perspectiva de estreitar e tinha que escolher um nome, aí foram reuniões, reuniões, reuniões...

V: Por causa do nome? (*risos*)

R: É, aquela lista enorme, um milhão de nomes bizarros! Tinha essa coisa do renascimento para a gente, então tinha um nome.

K: Os Prósperos.

Todas: (*risos*)

R: A gente estava querendo dar um jeito na nossa situação pelo nome, algo bem positivo, aí surgiu A Próspera Companhia.

K: Tem uma Próspera Companhia?

R: Depois a gente ficou sabendo de alguma coisa assim, acho que já existia.

K: Sugeriram Os moranguinhos, só nome bizarro.

R: (*risos*) Aí, teve uma hora que a Kátia trouxe o nome Brava: “Tem que ser forte, corajosa, significado de bravura”. Tanto Brava porque a gente estava puto da vida, e Brava de corajosa. Aí ficou entre Brava e Próspera.

L: Nossa, quase hein!

Todas: (*risos*)

R: Até hoje a gente agradece...

K: ... por eu ter sido brava e falado: “Não, tem que ser Brava Companhia” (*risos*). Próspera era a proposta do Márcio. “Não, a gente tem que ser Próspera”.

[...]

R: Ele propôs a Próspera e a Kátia propôs Brava, ainda bem que ganhou Brava. Mas continuando a pesquisa d'A *Brava*, eu estava lendo uma biografia feita pela Collete Beaune, francesa, que falava de uma lista que tinha sido feita, agora não vou lembrar exatamente, mas acho que na Idade Média, que falava dos nove bravos: homens que romperam com alguma coisa, que foram heróis, pessoas para serem seguidas. E depois foi feita uma lista com as nove bravas: mulheres guerreiras, bravas e que não eram para serem seguidas. Entende? Os caras guerreiros para serem seguidos e as mulheres guerreiras não: "Não faça isso se você é mulher", se você é homem: "Faça isso". Ela como autora tinha licença poética de falar: "Olha, se eu fosse incluir um nome na lista eu colocaria a Joana d'Arc como a décima brava", mas no sentido inverso, contraditório, ela não quer negar isso, mas ela fala como uma mulher a ser seguida. Aí a gente tipo brilhou! Então, ficou *A Brava* da Brava Companhia.

L: Casou.

R: É, aí na biografia ela trata a Joana como brava. (*pausa*) Gente, é isso, foi Deus que fez (*risos*).

V: Era para ser assim (*risos*)

K: Deus existe (*risos*). Sei lá.

C: Sei lá.

Todas: (*risos*)

R: Mas é louco isso mesmo, que o surgimento do grupo tem a ver com esse tema (*risos*) Por mais que a gente não fez mais nenhuma peça exatamente sobre o tema, e a gente tem começado a se movimentar como mulher para pensar mais isso dentro do grupo só no final do ano passado – estamos começando a conversar mais –, mas é uma coisa que, no mínimo, ganhou uma abertura no grupo para se conversar. No outro grupo, essa era uma discussão que não existia; até tem histórias de que no ManiCômicos as mulheres que saíram, falaram: "Esse grupo é machista e eu vou embora".

K: A gente conseguiu quebrar um pouco a energia, mas ainda existe...

R: É, sim, claro, ainda é uma luta.

V: É, a gente vive num mundo machista. É complicado, às vezes, a gente acaba naturalizando, né? Nós também reproduzimos machismos.

C: É, a gente se pega vivendo essas coisas: quem está na cozinha? Quem está limpando o banheiro? Somos nós.

L: É um processo, né? Todo processo é constante, então, a gente está revisitando isso, as relações...

C: Eu não sei, eu estou pensando nas outras peças que tem a mulher, não com essa intenção, mas, por exemplo, o *Este Lado Para Cima*, definimos que quem tem que subir no final, na banca e tal, antes era a Débora que não está mais no grupo, mas tem que ser a Lu.

R: A gente tirou essa linha que tem que ser uma mulher, desde sempre.

C: Na *Quadratura do Círculo*, que é um dos experimentos que é inspirado no texto do [Reinaldo] Maia e tal, tem a figura de uma mulher e como é a religião do capitalismo, todo mundo tem que ser capitalista, então, o Márcio que dirigiu, ele deu um pouco essa linha: “Meu, essa mulher tem que ser esse machismo ao contrário” esse lugar que também é esgarçado; teve um pensamento sobre isso, não passa. No *JC* é só a Rafa de mulher também que faz a peça..

R: Mas teve “treta” no processo. Teve. Na discussão apareceu várias vezes essa questão. Mas continua, eu acabei te interrompendo.

C: Não, eu estou pensando aqui um pouco mais, *O Errante* não sei como foi a...

L: Horrroso em vários momentos. Várias “tretas”, né? As “tretas” passam por várias camadas: tempo de grupo, relacionamento que interfere, na época a Rafa casada com o Márcio, eu casada com o Fábio, o Max casado com a minha irmã, um inferno velho, todas as coisas ruíam na sala de ensaio, era muita coisa junta para administrar, a Livia estava para ganhar neném, o Max virando pai, eu quase enlouqueci nesse processo, eu casada com o Fábio.

R: O Fábio no desespero deve romper de autoritarismo, que depois a gente teve que chamar e falar: “Meu, não faz assim”.

L: Foi um monte de coisa e ao mesmo tempo, a primeira experiência do grupo comigo chegando, sei lá, acho que foram vários ruídos que tiveram nessa época.

K: Nisso, eu pedi uma licença porque eu estava tão estressada: “Gente, estou no processo, mas eu estou indo viajar, estou indo para Bahia, tchau” (*risos*). Peguei o Artur e fui embora.

C: Qual processo?

K: N’*O Errante*. O Fábio não fala mais, mas ele já jogou na minha cara: “Pô, na hora que a gente estava precisando, você foi embora”, mas eu falei: “Eu precisava enquanto mãe ficar com meu filho, eu não aguentava mais vocês, nem o meu marido”, mas é isso, aí ele falou: “Vai, você precisa ir”.

C: Olhando por esse ponto de vista é até um “bagulho” que tem a ver com a Débora [Torres] e que não é profundamente discutido por nós. A Débora foi uma integrante que participou do grupo, entrou junto comigo na mesma época, e a saída do grupo tem tudo a ver com essa questão, ela tinha duas filhas, ela tinha que cuidar delas, os pais não moravam juntos, ela tinha que dar conta do “bagulho” sozinha.

L: Eu com o Benjamim recém-nascido, a Débora grávida.

C: E com duas meninas. Tem uma questão ali de racha, o motivo dela ter saído entre outras coisas, mas está muito ligado com essa questão da mulher, da maternidade, das coisas que têm que dar conta e que o grupo naquele momento não teve maturidade.

L: Das escolhas coletivas. Até que ponto é o coletivo, até que ponto é lado pessoal?

V: Então, é uma questão, porque o individual às vezes fica em segundo plano quando você está no grupo, mas é complicado algumas coisas para a mulher. Uma coisa que eu tenho lido de feminismo é que muitas pessoas o veem como exaltação de individualismo; tem uma parte dos marxistas que falam assim: “Não, mas primeiro vem o coletivo”. Mas eu me questiono: “As duas coisas não podem ir ao mesmo tempo?” A mulher não é tão “frágil” como na época da Simone de Beauvoir, mas continua sofrendo opressão de gênero.

L: Mas, por exemplo, eu só consegui fazer a minha gestação do jeito que foi, e o período de amamentação, por que o grupo de teatro me acolheu, acolheu a maternidade. Quando eles falaram da Débora, eu acho que, talvez, o Fábio começou a trazer mais diretamente para o grupo essa diferença; já a Débora não trazia o problema para a gente pensar junto, ela trazia o problema e já estava fechada para a conversa. Isso aconteceu num processo muito longo até antes dela engravidar, porque ela já tinha falado: “Eu quero engravidar”, eu falei: “Espera um pouquinho porque a gente se reveza, eu te seguro daqui a pouco, você segura as pontas para mim agora”. O Benjamim, meu filho, tinha acabado de nascer, e se depois de uns seis meses ela engravidasse eu já conseguia voltar, era tipo um pouco isso assim; e ela mesmo assim engravidou. E também começou a ligar o “Foda-se” para um monte de coisa. Inclusive a nossa “treta” que culminou na saída dela, foi uma “treta” de leoa para leoa, e tinha filho no meio, sim. Aí, fodeu, o sangue ferveu, é foda, e cada um defendendo a sua cria.

K: Mas eu acho que nessa questão da Débora, enfim, foi um lance que é importante a gente falar sobre ele porque ainda existem ruídos, existe talvez até um peso: “Puxa, será que poderíamos ter lidado de outra forma nessa situação?”; mas eu penso também que existe um momento de você olhar e falar: “Agora eu não estou a fim de fazer isso aqui”, que era um pouco o que a Débora queria falar e não tinha coragem de assumir e a conversa foi: “Nesse momento você precisa cuidar das suas filhas e pronto”. Talvez a gente pudesse ter lidado com isso de outra maneira, se ela também quisesse, porque não dá para a gente querer resolver a vida da pessoa, essa é minha fala: “Não joga para a gente resolver a sua vida, resolve você, mas esse momento você não está retribuindo para isso”.

L: Eu acho que em nenhum outro lugar eu teria condições de fazer o que eu fiz, de passar por uma gestação recebendo salário, trabalhando uma carga horária diferente da dos meus companheiros, com o aval de todos, e assumindo funções mais caseiras, que eu pudesse fazer

em outro tempo, coisa de coletivo. Isso eu acho que foi um salto mesmo. Se a sociedade desse esse salto, tudo ia ser muito diferente. A gente consegue fazer isso porque é uma organização diferente. Quando o grupo acolhe a gestação e a vinda do Benjamin – porque é diferente quando o Max teve um filho, quando o Sergião teve um filho – eu falo: “Eu estou sendo mãe”, se você não tem essa acolhida, eu paro de fazer teatro e volto só daqui a 3 anos. Não tem o que fazer, a criança é muito dependente e a nossa sociedade, de fato, não aguenta. É muita generosidade! Foi tipo um socialismo antes da revolução isso o que aconteceu.

Mesmo a Débora, quando sai a gente não desampara. Que outro lugar ela sairia de um processo e continuaria recebendo sem estar [presente]? A gente considerando que ela estava grávida, mesmo ela estando afastada, tínhamos uma verba pública para isso, ela recebeu até o final. Não tem essa coisa de boicote, sabe? Essa maleabilidade um grupo de teatro consegue, porque ele banca essa acolhida. Ou se a pessoa ficou doente, sabe? Pensar em coletivos com essa organização, você pensa: “Que alívio!” Eu vejo programas como o PIÁ [Programa de Iniciação Artística] e o [Programa] Vocacional²²⁸, quando a mulher vai ganhar nenê: “Fora”. Tem câncer? “Fora”. Não tem espaço. São projetos públicos, com verba pública que poderiam pensar diferente.

V: E nesses programas que tem princípios ótimos no trabalho com a criança, mas para o próprio trabalhador são outros quinhentos, né? Os princípios humanos se esvaem.

Eu só queria fazer algumas perguntas gerais, aí vocês respondem da maneira que quiserem: como o grupo se organiza? Se tem tarefas desempenhada mais pelas mulheres? Se se identificam mais com algumas funções?

K: Não tem declarado ali, mas sempre sobra.

V: Como vocês organizam como grupo? Eu vi que todos participam de várias funções, tanto no processo artístico – por exemplo, não tem sempre o mesmo diretor/a – quanto como administrativamente. Também queria saber se vocês se identificam com algum movimento feminista ou se isso não é muito familiar? Tem muitas feministas que não se intitulam feministas mesmo, isso rola. E também, se vocês percebem que tem diferença em propostas artísticas quando feitas por mulheres ou por homens. Sei lá, fiquei curiosa, não sei se está claro assim.

²²⁸ PIÁ e Vocacional são Programas de Formação da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo que desenvolvem ações culturais em equipamentos públicos, e promovem encontros artísticos de artistas (diversas linguagens artísticas) com crianças, jovens e adultos. Para maiores informações: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/programas_projetos/index.php?p=21681

L: As propostas artísticas?

V: Pode ser como atriz também, não precisa ser só como diretora.

K: Na questão da organização, falando um pouco da questão de produção, a gente divide bem as funções, eu acabo centralizando um pouco mais a questão administrativa e de recursos, de dinheiro, organizando um pouco mais isso, mas a questão da produção executiva, estamos num processo de pensar, porque é meio bagunçado às vezes, várias pessoas fazem, mas um que não fez, fala: “Ah, eu que era para fazer?”. Então, rola às vezes um desencontro, mas no geral a gente sempre se organizou assim e vem dando certo, mas tem momentos que isso acaba incomodando um pouco: “Ah, vamos estabelecer mais de quem é a função”, não temos isso muito definido. Começamos uma conversa esse ano um pouco sobre disso, mas não tocamos [adiante]. É mais assim: “O que tem para fazer? Quem pode?”, e aí vai delegando funções a partir das atividades, das ações, do que precisa ser feito e o que cada um quer fazer.

R: A gente tem uma tentativa de experimentar uma organização horizontal, mas com revezamento de funções, exceto a Kátia que claramente não atua no artístico, os outros dez integrantes se revezam na direção, atuação, de acordo com a vontade e a necessidade também do momento, é mais ou menos isso. A única mulher que dirigiu por enquanto fui eu, assim como tem homens que também não dirigiram; e tem mais homens do que mulheres no grupo (*risos*). Explicitamente tem um caos nessa horizontalidade, talvez a função da Kátia seja a mais definida, porque a nossa tem essa coisa do artístico se revezar com tudo. Por exemplo, a Cris e eu, a gente atua mas faz figurino, atua mas faz produção, eu dirijo, atuo e faço figurino, cenário, vai revezando. Tem o cuidado com o espaço [Sacolão] também, esse é responsabilidade dos onze [integrantes], da Kátia também.

C: Representação política também. Falando isso, em alguns espaços tanto dentro do Sacolão, dos espaços ocupados, talvez entre nós, a Kátia seja a que mais assume essa função, que é tanto em relação ao espaço que a gente ocupa quanto, por exemplo, o Fábio está mais ligado aos movimentos de teatro, tem algumas coisas relacionadas à potência do que as pessoas já fazem e dá certo, porque às vezes a gente tenta dar uma mexida e dá certo, às vezes, não dá.

V: Mas depende da pessoa?

C: Não, tipo o Fábio e o Ademir, eles escrevem projetos e “manjam” muito disso, então, quando a gente vai escrever o Fomento até agora, ficou na mão deles. A Kátia tem escrito uns “bagulhos”, a Lu também arriscou. Acho que estamos fazendo esse movimento de dividir isso, mas chega na hora da “resposta”, até agora a gente não colocou o “bagulho” no risco assim: “Ah não, eu vou fazer”, apesar de eu ter pensado isso para fazer o Fomento, jamais eu faria sozinha porque a gente sabe que eu não tenho capacidade para fazer um “bagulho” que vai

passar assim, teria que correr o risco do “bagulho” não acontecer, talvez seja importante, mas para determinadas coisas a gente vai aos poucos, eu não vou sair por aí vendendo uma peça, porque senão vou dar de graça (*risos*), então, tem algumas coisas nesse sentido. Ficam umas pendências, o figurino, essa parte não sei se tem a ver com gostar, talvez por uma questão histórica, tipo a parte de roupa, de figurino...

R: Mulheres em geral pegam essa parte.

C: Na maioria são mulheres. A gente tem uma marcenaria [no Sacolão], a Rafa já foi lá, furou o chão, já o Fábio mexeu numa ferramenta ou outra, mas quem cuida são os meninos. Tem alguma coisa, tem um processo que está por trás disso, mas nesse sentido a gente não sofre por que...

R: ...não é proibido, ninguém é proibido de fazer uma coisa ou outra. Já tiveram discussões de questões de gênero na nossa organização interna, da gente falar: “Oh gente, vamos reparar que só as mulheres estão limpando o banheiro, só as mulheres estão lavando a louça, só as mulheres estão preocupadas em arrumar em geral”.

C: O Márcio já falou: “Limpar o banheiro, só homem vai fazer isso agora”.

R: Inverter total.

C: Tipo, criar uma regra para cortar...

K: Aí eu preciso usar o banheiro (*risos*) E, aí, limparam bem? Aí, fica sujo...

R: E a gente está mais disposta às doenças.

K: Dura um mês, um mês e meio.

C: E isso já foi por água abaixo.

R: Tem lugares que a gente não consegue fechar às vezes, só acumulando mais discussão, e também falar em reunião: “Oi gente, alô, bom dia, estamos percebendo como os caras sempre interrompem as mulheres, e as mulheres sempre ouvem mais que falam? Que de uma hora de reunião, 55 minutos é voz de homem? E como às vezes uma mulher começa a falar e de repente os outros ficam mais distraídos do que quando é um homem?”

C: A gente mesmo reproduz isso. Por exemplo, quando uma mulher vai falar: “Rapidinho, vou fumar um cigarro”.

R: Agora é hora do cigarro, agora é hora de ir ao banheiro, essas coisas são inconscientes, mas ficam. A gente nunca aprofundou o debate assim, mas a gente provoca reflexão em vários momentos...

C: Ou se a gente quer ser ouvida, tem que ter uma postura de “macho” para falar, “botar o pau na mesa”, porque tem isso.

K: E se for falar devagar e com calma...

C: Não que isso seja feminino.

L: Isso é interessante de observar, porque tem coisas que passam pelo gênero, mas tem coisas que passam pelo jeito de ser mesmo. Quem tem mais facilidade de se impor, falar durante mais tempo e quem precisa de um pouco mais de tempo para elaborar, vai demorar mais. É que têm coisas que conseguimos identificar mais claramente. Acho que a gente passou nesse período (pegando a Brava a partir de 2008) que entram pessoas novas, é um processo de amadurecer essa relação, os antigos e os novos, aí a gente supera essa fase. Depois vai para outra fase que é, passado essa primeira superação, o grupo consegue passar por ela e formular, “Ai que besteira aquilo, perdemos o maior tempo, discutimos, maior desgaste, mas tivemos que passar por isso”. Aí vira a página, e o grupo começa a observar gênero, “Vamos olhar agora como um todo: quem não tem muita firmeza para falar, quem não exercitou isso em assembleia?”; com certeza as mulheres vão demorar mais ainda, mas também tem os meninos que tem dificuldades...

C: ... de se colocar.

L: Sim, e aí também dá um passo para trás quem tem mais facilidade, o Fábio, por exemplo, participou de assembleia para caralho, fala para caralho e é foda assim, ele tem que dar um passo para trás para dar espaço. Mas eu acho que todas essas tentativas estão acontecendo, acho que a gente consegue estar em movimento constante, percebo isso pulsando e tentando ser formulado, mesmo com as escorregadas feias que nós damos. É tentar superar um monte de coisas.

R: A gente tem conseguido, tem começado, está no meio de um passo que é isso, de tirar só do [lado] moral e falar: “Putá, a gente está tentando fazer uma experiência de autonomia aqui, uma experiência socialista numa microsociedade de teatro”. Aí, tirar só do ambiente moral, qual é a referência, não é só: “Ai, você é um filho da puta”. Não, tem que olhar politicamente e socialmente o homem e a mulher na sociedade, o que você aprendeu, o que eu aprendi. Acho que dá mais cama assim para se propor fazer a discussão, eu tenho essa impressão, eu acho que é um começo de um processo.

K: Se tem uma relação, como a Cris falou, de olhar não só o que a pessoa é assim, mas o que ela tem habilidade de fazer também e o que ela pode fazer. Claro que tem momentos que não é só o que eu curto, mas o que é necessário para contribuir com o grupo. Como nós somos vários, muitos, é importante também olhar, estrategicamente falando, o que vai ser melhor e o que vai levar menos tempo para ser feito na questão prática da coisa. Se o fulano for escrever um Fomento, será que isso estrategicamente vai ser bom para a gente?

L: Tem que garantir a sobrevivência também.

R: Se o ciclano for serrar uma madeira, fodeu (*risos*)

K: Mas tem umas coisas que também eu estou exercitando em casa e parar de falar: “Puxa, ele não faz como eu, hoje eu faço melhor”, mas deixa fazer assim e está bom, é bom ele exercitar e fazer, por exemplo, a gente está ligado que se for para fazer uma faxina, vamos combinar, a gente é mais detalhista...

R: A gente foi mais treinada também.

K: É, foi mais treinada para isso, a gente sempre fez, mas tem que exercitar isso, lavou o banheiro, mas não lavou direito, beleza, mas lava; leva os panos de prato para lavar e volta, parece que não foi lavado, mais leva.

C: Mas isso não é questão de gênero (*risos*), eu não tenho essa facilidade.

K: É, mas você percebe que, às vezes, a gente também tem culpa nisso, falamos: “O homem não sabe fazer”, mas também ele não exercita. Tem o histórico, de onde ele veio, se ele aprendeu, foi motivado a fazer? A gente tem que deixar eles fazerem também.

C: Inclusive essa, se eu falasse: “Eu tenho que furar uma madeira”, porque eu vou falar para o Márcio fazer isso.

K: Mas eu já falei: “Dá para você me ensinar? Como que eu tenho que fazer?” Porque muitas vezes é esse tempo também de: “Pô, eu quero aprender a fazer isso aqui”.

L: E tem isso também, a sobrevivência, a materialidade, o tempo.

R: Sabe uma coisa, a última pergunta que você falou, se tem diferença nas propostas, acho que é bem complexo assim, teria que pensar muito para responder. Mas, sem dúvida, sempre quem levanta os problemas de cena em relação ao gênero e até à homofobia são as mulheres, e que existe uma parte dos homens que não tem ouvido. A gente tem discussão sobre a questão do humor em relação a isso: “O humor é gesto. Não tem piada pela piada ou se tem ela é pensada estrategicamente”. Lembro que no *JC* a gente debateu muito porque tinha uma fala da Madalena que falei: “Gente, isso é muito machista, isso não pode acontecer”, que era na cena final lá do *JC*, nem lembro a frase exatamente. E o fulano falava: “Não, mas a sociedade é machista”, e eu: “Justamente!”. Lembro que foi uma “treta” que a gente não solucionou, não chegou num acordo, até porque na pressa, no final do processo, é muito mais corrido.

Então, eu sinto que nesse processo eu coloquei muitos questionamentos porque eu era a única mulher, a Kátia também estava, só que ela estava de fora ajudando. Tem uma parte dos homens do grupo tem essa disposição de debate e a outra não tem, embora diga que tenha. E essa parte até acha que está debatendo e não está, alguma coisa não é ultrapassada.

K: Talvez tem a ver com a educação também.

R: A gente sempre cai nesse discurso, discutir um grupo oprimido é pós-moderno, tem que focar só na classe, se é esquerda tem que focar na questão de classe e a gente tem, como grupo,

que se preocupar com isso: onde está a dinâmica dessas relações? Nos grupos oprimidos tem a questão étnica, a questão de gênero. Onde está a dinâmica da luta de classes, da sociedade de exploração com a opressão? Acho que a gente está num primeiro momento de falar: “Putz gente, isso é um nó, precisamos estudar”.

V: Parece que uma coisa vai diluir a outra, né?

R: É eu acho isso equivocado. Tem que ser junto, eu não sei também se vocês pensam isso, falem aí.

L: Eu não tenho me debruçado muito em pesquisas sobre as mulheres ou feministas, eu não tenho me envolvido nisso, a gente conversou um pouco entre nós, ficou com vontade de fazer um fórum para estudar, para trabalhar e a gente não conseguiu ainda, mas esses estudos que estamos fazendo percebo que tem um monte de coisa para entender ainda, sabe? A luta dos negros, a luta das mulheres, a luta dos *trans*... são várias forças e aí a gente tem conseguido olhar para isso e falar: “A gente tem que estudar mesmo essas coisas”. Mas sempre pensando que é um salto, não pensando em dividir mais, pensando em um norte para se juntar para dar um salto de qualidade na luta. Mas eu, na bagagem que eu tenho hoje, gostaria que essas pequenas forças fossem uma grande força que canalizasse numa força revolucionária, não todas, mas eu entendo que esses processos são necessários para estudar, para se entender, para pequenos entendimentos, pequenas forças. Mas espero que nesses lugares também estejam pensando que é um salto, um passo para outra coisa, não o fim.

R: É, quando a gente pensa essas coisas, sempre está associada à luta revolucionária, a luta da crítica contra o capitalismo, a gente faz essa leitura de que quando isso é feito separado dessa luta que você cai num lugar que não serve, é vazio; embora seja complexo na verdade, não é tão simples assim.

L: Eu nunca participei de um movimento feminista, nunca fui... nunca estive nesses espaços.

R: Ninguém aqui é ligado a um movimento específico feminista da Brava, nenhuma de nós.

C: A gente teve, não sei se é um movimento, mas a Fernanda [Azevedo] da Cia Kiwi [de Teatro] junto com a Maysa [Lepique] e a Mônica [Rodrigues], dentro do processo *Carne*, elas foram lá e juntaram a mulherada, até chamarem o que é uma referência para gente no Sacolão que são as Donas Marias, que são mulheres, hoje senhoras, mas que lutaram pelo bairro, tiveram uma perspectiva socialista de luta mesmo, lutaram por aquele espaço, então, a gente sempre tem uma coisa de: “Vamos falar com as Donas Marias!”.

V: É o que vocês citam no Caderno de Erros 3? Da carta ao presidente, que eu achei demais aquilo, eu falei: “Olha, que interessante!”

C: É.

V: Hoje elas existem como uma organização também?

R: São conselheiras. Elas têm ligação com a associação de bairro, elas são as conselheiras.

K: Elas estão militantes na saúde.

C: Sempre foram, mas estão mais nisso agora. Aí a Kiwi foi fazer essa oficina de três dias e chamou essas senhoras, e, para mim, acho que foi o primeiro contato, talvez, do que se configura um movimento feminista. A própria peça *Carne* mesmo. E aí é assustador, você vê os dados de violência, é um assunto que você não pode desconsiderar, não pode.

Quando eu estava falando do começo que a gente se reuniu no começo do ano para trocar ideia entre nós, a gente estava mesmo com esse “cagaço”, tipo: “A gente estava fazendo esse movimento para se separar? A gente estava fazendo isso porque a gente sente essa necessidade de juntar as mulheres, porque lá a gente não consegue dialogar? O que é?” Não foi um “bagulho” prioritário que isso tinha que acontecer, que tem que fazer essa separação e tal, tanto é que não demos conta, até porque estamos nos encontrando pela terceira vez aqui para falar disso que é maior importante. Mas eu acho que, sei lá, eu não tenho muito contato com universidade e tal, mas tem os companheiros da USP (Universidade de São Paulo) que contam umas aberrações do movimento das mulheres, dos escrachos, desse lugar ou dos próprios movimentos sociais, o MPL (Movimento Passo Livre) passou por uma situação agora assim, que é uma discussão que não pode ser apagada de maneira nenhuma, tem que ser publicizada, mas ela não pode ser só, o tempo inteiro, um mote a ponto de você ter uma postura fascista, eu sinto que não é esse lugar que eu quero estar.

R: Eu acho que a gente está procurando esse lugar de identificação com uma luta feminista, acho que é um pouco nesse sentido.

C: Eu acho que tem acontecido agrupamentos de mulheres no teatro, tanto é que a gente conversou com a Irací [Tomiatto] do Engenho Teatral, que é uma pessoa muito firmeza, mas a gente sempre tem a referência do [Luiz Carlos] Moreira: “Ah o Moreira, eu vou falar com o Moreira, o Moreira falou não sei o quê, na casa do Moreira” e a Irací é uma figura fundamental. Aí eu peguei ela para trocar ideia, porque eu queria falar com a Irací, não com o Moreira, mesmo com ele estando lá, e perguntei para ela desse processo que as mulheres tem se juntado em grupos de teatro, em grupos de estudo, isso sempre foi assim? Ela falou: “Não, é um negócio novo o que está acontecendo”. Então, tem alguma movimentação material aí para que esse aglutinamento aconteça.

K: Até você falou isso do Moreira, eu pensei, “Olha só, realmente a gente sempre se refere ao Engenho do Moreira”, e agora eu lembrei de outro caso, a Suzi [Soares], que também se refere como a mulher do Binho, a mulher do Binho [do Sarau do Binho do Campo Limpo]...

R: Isso é o tempo inteiro, né?

C: O tempo inteiro, a gente também carrega isso, por isso que não faz sentido: “Homem, filho da puta, não sei o quê”, o “bagulho” também está com a gente. A Rafa e eu e mais duas mulheres, temos nos encontrado para fazer uma cena (ia ser um processo na Brava, mas não rolou), mas não com o intuito de ficar levantando uma bandeira, não que não seja importante, mas o foco não é esse. É um processo de “Mano, olha que legal está esse processo de criação, só nós!” Porque a Rafa teve uma referência muito forte e a Liz [Nátali] também de uma direção masculina, de uma figura masculina de grupo muito impositora, e que não ter uma figura masculina é “da hora”, a gente se ouve, a gente consegue criar o “bagulho”. E talvez tem a ver com esse negócio de falar das diferenças de criações artísticas, a gente se juntando ali, nós vamos fazer algo que vai ter um processo diferente, vai partir de algum lugar diferente, porque eu acho que esse lugar é importante experimentar.

R: A gente traz da nossa formação o homem mais ativo e a mulher mais passiva, e aí isso no processo de criação, acho que automaticamente tende a isso, a gente como mulher se deixando levar e o homem a querer o tempo inteiro se provar, se impor, competir.

V: Eu tenho até um grupo de amigos que eles têm uma ação “Homem libertem-se”, é pró-feminista, homens que podem usar saia, não precisam ser viris, porque também desconstruir o homem e suas obrigações pode ser interessante.

C: A gente quer um homem forte, viril, só que a gente também está exercendo o machismo.

V: Fico pensando que talvez separar para olhar os gêneros pode ser um exercício interessante, não que isso não seja tudo misturado, é uma relação, mas por uma questão de pesquisa mesmo, de ver para entender como se dão as coisas. Mas eu sei que existem homens superlegais, tem várias figuras demais, mas é uma maneira de ver como historicamente a mulher não foi vista ou pouco vista, é mais nesse sentido assim.

K: Dentro de todos nós temos também energias femininas, masculinas... Considero que eu tenho muita energia masculina, apesar de ser mulher. Mas acho que é o que você falou, tentar dar luz para essa questão da repressão. Há essa segmentação: “Você tem que ser assim”, mesmo a criança, quando é menino: “Oh, você tem que ser macho”.

C: “Mostra teu pintão!” Quero ver se falam: “Mostra teu buetão!”

K: E isso é muito louco porque a criança vai crescendo um pouco com isso.

L: Um pouco não, totalmente.

K: Um pouco não, totalmente e o quanto a gente precisa, enquanto mãe, também estar muito atenta para isso, de ir quebrando porque como eu falei, a escola é um lugar nocivo, você trabalha

em casa e a escola desconstrói tudo o que você faz; eu estou vivendo esse momento isso com o Arthur.

L: É muito difícil ser mãe de menino.

K: “Filho, isso aqui você pode fazer”, “Mãe, por que esse monte de bonecas aqui nos meus brinquedos? Eu não quero isso. Esse livro aqui tem muito rosa”. “Filho é cor, não tem problema nenhum ser rosa”.

L: Benjamin já falou outro dia: “Ah, mulher não dirige, mulher não sabe andar de bicicleta, não sabe jogar futebol”, ele vai reproduzindo as conversas dos molequinhos de escola, aí você desconstrói, fala que não é assim, não sei o que, mas é muita informação na contramão.

R: O tempo inteiro, né?

L: É muito difícil, ele: “Eu posso por saia, eu posso passar batom”? São vários nós, é um atrás do outro.

C: É uma militância, né?

L: É um estado de atenção porque a gente afirma mesmo, quando eu lavo o banheiro da minha casa e o não falo um “Ah”, eu estou mostrando para ele que eu faço a faxina, é muito louco, é no dia a dia, as coisas mais pequenas.

R: Nos pequenos gestos.

K: Mas a divisão das tarefas domésticas contribui muito para isso. O Artur traz muito isso: “Quem vai fazer a comida hoje, a mamãe ou o papai?”. Os dois fazem, então, isso é muito bom, ele vai carregar que homem pode cozinhar, limpar a casa, então, isso é bem importante.

R: Mas nós comentamos antes de começar a reunião que este debate, na verdade, dá um gás para gente. Porque se você for ver, na cidade de São Paulo, pelo menos, os coletivos que fazem teatro de grupo estão conseguindo, relativamente, fazer uma experiência de autonomia até por causa do respaldo econômico, do Fomento e tal e falar: “Como um grupo que se propõe a fazer crítica ao capitalismo, que tem uma relativa autonomia nesse momento está experimentando essas relações?” E para gente também se olhar e falar: “Como estamos experimentando?”, talvez a gente pode até falar: “Mal para caralho” (*risos*), mas tivemos avanços, né? E agora?
(*pausa*)

V: Acho que é isso. Se vocês quiserem falar mais alguma coisa.

L: É uma sensação de que você tem um chaozão ainda, muita coisa para superar, o bicho vai pegar, né?

C: Ah, eu ia falar uma coisa. A gente tem as publicações dos Cadernos de Erros, aí a gente foi dividir as tarefas, os Cadernos de Erros já estão muito na mão dos meninos, mas agora ficou absolutamente com o Fábio, o Ademir e o Max. Que “dá hora” que eles estão nessa disposição,

que curtem o “bagulho”, essa relação do registro e tal, mas esse é um lugar que me dói. Eu falo o caralho, que bosta, porque tem tudo a ver, a nossa possibilidade de estar se colocando, fazer uma publicação da Brava, quem está fazendo a narrativa é 99% masculino, apesar da gente estar na criação das peças, de estar em todo processo, mas na fala não. Se daqui cem anos forem ler sobre teatro de grupo, sei lá, ou a década do século XXI, não vai ter a nessa nossa publicação. Acho foda! A gente vai ter que anexar o seu trabalho de mestrado, colocar como referência (*risos*).

V: (*risos*)

C: E não é porque as mulheres não estavam, mas eu acho que tem a ver com esse lugar da reunião, a maneira que a gente faz reunião lá, ter que disputar, “colocar o pau na mesa”, elaborar para caralho as ideias para conseguir apresentar porque senão você vai ficar tremendo e ninguém vai ouvir e a ideia vai passar. Essa forma que eu acho que tem a ver com processo acadêmico, que tem a ver com um lugar patriarcal da sociedade, da concepção do conhecimento, eu não sei, talvez não seja só gênero, mas isso acontece por quê? Porque são os homens que estão ali à frente disso, tem a ver com a materialidade das mulheres. Onde elas estavam? Fazendo o quê? Mas eu acho que inclusive isso, essa forma, pegar um caderno e você escrever um artigo, não sei o que, o que entra. Como a gente está escolhendo se comunicar? Tem um processo que é de ser mais científico, ser um registro histórico, tem a sua seriedade, mas que mais que a gente pode usar de comunicação?

R: É igual direção de peça, isso falando não só na Brava, é massivo isso. O número é esmagador, incomparável. Cita diretores? Agora cita diretoras nesse momento em São Paulo, por exemplo? Não que todas têm que dirigir, mas acho que é olhar para isso e falar: “Isso está assim, tem uma raiz histórica, tudo tem uma historinha por trás”, do registro, da direção...

K: Lá no CIEJA [Centro Integrado de Jovens e Adultos] a gente fez um encontro indígena e aí surgiu exatamente essa discussão, quando a gente se deparou com a programação, eu falei: “Caramba, cadê as lideranças mulheres para falarem também?” Não tinha.

R: Não tinha mesmo.

K: Eu até convoquei duas, mas não puderam e acabou mesmo se formando só com liderança masculina mesmo.

C: Lá em Mato Grosso, elas têm a Tiguassú²²⁹, que é a assembleia das mulheres; é uma cultura machista, tipo homem não cozinha, não sei o quê, mas elas cavaram esse lugar. Mas publicamente é um lugar ainda de construção.

K: Eu achei muito legal que uma das mesas que tinha só lideranças masculinas de diferentes etnias, um indígena do Xingu falou sobre isso, eu achei superbacana. Também os tupinambás falaram: “A gente tem muita mulher guerreira e as mulheres precisam estar representadas”. Aí, teve a fala da Maria que eu falei: “Nossa, a gente precisa trazer ela para falar, mas só ELA falar, viu!”. Foi muito bacana, ela veio junto com a comitiva tupinambá e foi um presente ela estar conosco.

V: A construção da imagem das mulheres em outras culturas é muito interessante, da bruxa à deusa, mas é uma coisa que eu preciso entender mais.

K: É, e aí teve esse indígena do Xingu que mostrou uma dança deles, e o movimento em si já era machista, a gente até discutiu sobre isso, a mulher toda contida, retraída e o homem todo expansivo.

L: Essa diferença nas culturas é bem difícil, tem cultura muito patriarcal.

K: E algumas etnias autorizam que tenham mulheres cacife, outras não, a mulher não pode, só o homem.

²²⁹ Não foi encontrada referência acerca desta assembleia. Sobre o feminismo indígena: <http://www.geledes.org.br/conheca-um-pouco-sobre-feminismo-indigena-no-brasil-e-sua-importancia/#gs.XzwmeTA>

Entrevista nº 2: Rafaela Carneiro.

Data: 30 de setembro de 2016.

Local: casa da Rafaela Carneiro.

Abreviações: V = Vanessa Biffon; R = Rafaela Carneiro.

V: Nome?

R: Rafaela Carneiro.

V: Idade?

R: 31.

V: Cor?

R: Eu acho que sou parda.

V: Religião?

R: Ave Maria! Ave Maria já revela, né?

V: (*Risos*).

R: Não tenho religião específica não.

V: Gênero?

R: Feminino.

V: Classe social?

R: Classe trabalhadora (*risos*).

V: Orientação política?

R: Eu me considero de esquerda.

V: Quais funções você desempenha na Brava Companhia?

R: No espetáculo *A Brava*, eu vou falar só da fase nova da Brava, não vou falar das antigas porque nem lembro direito das peças (*risos*), eu vou falar de lá para cá, de 2006 para cá.

V: Que é quando o grupo começou a chamar a Brava Companhia.

R: Isso. *A Brava*, eu faço a Joana d'Arc, sou a única mulher do elenco, eu também cocriei figurino. A versão mais recente do figurino eu fiz inteiro. Na época, eu fui assistente das parceiras, que foram duas mulheres também. Elas não eram da Brava, eram amigas muito próximas e que trocavam com a gente, artistas também. É a Carla Maria Passos e a Lígia Passos, que são irmãs. Na época, a gente trocava muito, elas fizeram oficina com a gente, era uma parceria bem próxima, aí, elas fizeram o figurino, e eu ajudei em geral, fui assistente, e agora nas versões mais recentes, depois disso, nas reformas dos figurinos, elas já não estavam mais

próximas. Aí, eu refiz em parceria com o Márcio [Rodrigues], mas eu levando mais, e o cenário ele que leva mais e eu que ajudo. O cenário e o figurino são de nós dois, e de ideia tem bastante coisa do Fábio [Resende] no cenário, de concepção, mas de execução tem a gente. Acho que é isso, pontualmente, d'*A Brava*. Depois no *Este Lado Para Cima*, faço atuação também...

V: Depois vem o *Este Lado Para Cima*? Não é *O Errante*?

R: É *O Errante*, porque o *Este Lado Para Cima* foi meio junto, aí eu confundo. O *Este Lado Para Cima* é uma peça mais presente, mas *O Errante* vem primeiro. A primeira versão de *O Errante*, eu atuei – isso são funções oficiais, porque o processo de criação é meio caótico, todo mundo acaba se envolvendo muito em tudo. Para uma compreensão final, a gente às vezes separa em funções, mas, por exemplo, tem trilha, tem vídeo, isso tudo é muito coletivo, às vezes, é uma participação pequena, mas também participei, por exemplo, de *O Errante*. Mas criação é coletiva, então, só para dizer: a dramaturgia, a direção, tem pessoas que encabeçam, mas ela é bem coletiva. Em *O Errante* foi bem coletiva a dramaturgia, por exemplo, improvisação, então, eu também me considero ali, nessa concepção geral do espetáculo. Na ficha técnica a gente põe que a concepção do espetáculo é da Brava Companhia. Sempre está pressuposta essa participação na concepção da peça. Talvez uma exceção ou outra eu lembre no caminho para te falar, mas enfim, [em *O Errante* fiz] mais especificamente, atuação, figurino e cenário, também em parceria com o Márcio. Em *Este Lado Para Cima*, atuação, figurino, objetos de cena, não tem o cenário exatamente, tanto concepção quanto execução, tudo junto. Às vezes, uma coisa específica a gente pede para alguém de fora, mas normalmente é a gente mesmo que faz. Depois, *Corinthians, meu amor*, eu fiz a direção e faço um pouco mais de produção por não estar em cena, produção da apresentação...

V: Mas o cenário e o figurino, você acabou fazendo?

R: Não, não me envolvi diretamente, mais como diretora mesmo, dando uma olhada na concepção geral. A produção também é uma característica minha, volta e meia quando eu vejo estou um pouco metida nas produções, mas é meio caótico, é uma função que nem apareço oficialmente.

V: A Kátia [Alves] assume, mas você sempre está junto? Porque a Kátia seria a produtora oficial.

R: É, ela é a produtora. É que todo mundo está meio junto, uns mais, outros menos, tem pessoas que tem um pouco mais de gosto e característica para fazer, tipo, a Lú [Luciana Gabriel] é uma pessoa que ajuda bastante, eu ajudo, o Henrique [Alonso] ajuda, mas, a gente, às vezes, divide tarefas pontuais de produção, tipo, vai ter uma circulação tal em bairros, eu já fiz isso, aí eu articulei, fiz os contatos, fechei data – numa circulação d'*A*

Brava que eu fiz isso. Faço produção executiva também, compra de material, *office boy* em geral na cooperativa (*risos*). Porque não é todo mundo que faz. Eu mexo com cronograma também, gosto. É pouco, mas é uma coisa que sempre está por perto. Depois, *Júlio e Aderaldo*, que é o exercício baseado no texto do [Reinaldo] Maia, eu atuo e sou assistente de direção do Sergião [Sérgio Carozzi]. O *Júlio e Aderaldo* e a *Quadratura do Círculo* foram uma oportunidade para quem nunca dirigiu no grupo, dirigir, então, foi um exercício de jogar na mão do Sergião, do Márcio, que nunca tinham dirigido no grupo, aí, eu fiquei como assistente do Sergião porque o papel que eu faço em cena é mais possível olhar de fora. Você viu?

V: Esse eu não vi, mas tem o vídeo?

R: Tem. Dá uma olhada, é interessante. É que essa peça eu não “faço nada” a peça inteira, praticamente. Fico sentada vendo TV. Foi uma ideia que a gente teve n’*O Errante*, a gente falou: “Nossa, a gente tinha que colocar uma pessoa que ficasse a peça inteira vendo TV”, aí, no *Júlio e Aderaldo* rolou.

V: Que legal.

R: O meu papel era ficar sentada vendo TV. No *Júlio e Aderaldo*, eu fiz cenário também, junto com o Sérgio, não sei se saiu oficialmente, nem lembro, porque era um exercício, então, foi uma coisa que a gente fez pouco, nem rodou tanto. Nem lembro como foi na época, mas eu acho que está em cenário também meu nome, e figurino cada ator produziu o seu e a direção deu uma olhada. Na *Quadratura do Círculo* não tenho nenhuma participação direta, porque foi feito ao mesmo tempo do *Júlio e Aderaldo*, era proposta mesmo dividir em dois núcleos. No *JC*, eu só atuo. Só que é isso que eu te falando: a concepção é muito coletiva. Então, me sinto na dramaturgia de todas as peças como atriz, a gente também discute as concepções dramáticas juntos.

Ah, mas deixa eu te contar uma coisa, eu não sei se você sabe, a gente está montando ... o *JC* você viu?

V: Vi.

R: Não sei se você lembra do Pimpão, era um personagem do *JC*, que era um boneco ventríloquo. O Ademir [de Almeida] fez um texto que desdobrou numa peça curta e a gente está montando agora. A peça tem três figuras: o Pimpão, o manipulador do boneco e um músico; e o Ademir fez essa dramaturgia já pensando em três homens atuando. Nós, mulheres, já estávamos querendo formar um núcleo das mulheres da *Brava*, mas não sabíamos muito bem o que, na prática, a gente ia fazer. Com o *Show do Pimpão* agora surgiu essa oportunidade, a gente colocou a proposta no grupo de fazer uma experiência mais focada, em nos pesquisar na relação com a comicidade.

V: Mas então, eram os três homens e agora serão três mulheres?

R: Na verdade é assim, para ser mais prático, porque o texto está lá bonitinho, claro que no decorrer muda, mas é a primeira vez que a gente trabalha assim, que alguém do grupo escreve um texto e traz como proposta. Foi uma coisa do Ademir, uma vontade dele. Ele foi fazendo no tempo dele, quando viu, trouxe e falou: “Olha, gente, vamos montar?”, aí, estamos pondo na prática, vai mudar algumas coisas, mas já está bem definido. A gente fez um núcleo dois, na verdade, o núcleo oficial que vai estreiar é com os homens, os três meninos, porque também tem prazo, faz parte do [atual] projeto [do Fomento], e a gente não quer ter pressa.

V: Sim, vocês querem pesquisar mais tranquilamente.

R: É. Porque são três personagens que tem um humor muito sórdido, é mais bufão. E aí, a gente estava falando: “Como seriam mulheres?”. Como seriam essas mulheres que estão ali e tiram uma onda? Aí, a gente falou: “Vamos fazer nós três”. Propomos para o grupo e estamos nessa. Está sendo muito legal, e é legal que a gente achou onde, na prática, da gente se encontrar mesmo. A gente tinha conseguido fazer alguns encontros, mas estava meio no ar. Claro que tem questões que a gente queria discutir política, até sacar e construir alguma coisa, mas está sendo um processo legal.

V: Que ótimo!

R: É. A gente estava falando: “Ah! Será que a Vanessa já sabe? Vamos contar para ela?” (*risos*).

V: Eu não estava sabendo, porque depois que eu fiz oficina de vocês [em março de 2016], e também sem ter mais a sede no Sacolão, não os vi mais. Vocês estão apresentando bastante fora de São Paulo, né? Em festivais, em eventos.

R: Sim, e ensaiando também, não no Sacolão. Os pais do Ademir, por coincidência, porque a gente estava decidindo sair lá do Sacolão, estavam mudando de São Paulo e colocando a casa deles para alugar. Aí, a gente falou: “Vamos para lá, como uma sede provisória”. Não sabemos ainda. E aí, por sorte, rolou o Fomento muito na sequência. Então, a gente pretende ficar lá, pelo menos, até o final do ano que vem.

V: Perto do Sacolão?

R: É mais perto do Jardim Ângela, mas é meio perto do Sacolão. É outra veia da zona sul aquela região, mais perto do Jardim Ângela. É uma casa grande que os pais do Ademir construíram, o pai dele é mestre de obras, então ele foi construindo a casa, é bem ampla, mas não tem um lugar para ensaiar. A gente pegou o quintal e colocou um telhado, mas ainda é bem precário – cimentão, bate vento pra caramba, chove (*risos*) –, mas estamos nos virando. Foi um momento importante de recuar, de dar uma acalmada, porque o Sacolão gerava muita demanda. A gente percebeu que a gente estava fazendo muito e refletindo pouco, e precisava equilibrar isso.

Tinham também as contradições que eram do espaço, afinidades políticas diversas entre as pessoas que geriam o Sacolão e tal, enfim, rolou um cansaço... A gente falou: “Vamos ficar entre nós, pensar o nosso teatro de novo, devagar, com calma, com todas as implicações que ele já tem”. Porque lá era um espaço público, tinha programação constante, tem toda uma responsabilidade a mais, era o dobro de trabalho e de preocupação. Agora estamos lá nessa casinha, um pouco mais seguros por causa do Fomento, porque a gente nunca pensou nisso – pagar aluguel – e provavelmente vamos querer sair disso o quanto antes. Estamos ensaiando lá; é meio precário, não é tão bom quanto o Sacolão, mas dá para se virar.

Mas é isso, a gente circulou um pouco esse semestre e está fazendo o processo do *Show do Pimpão* ao mesmo tempo e fazendo vários debates internos. Pensar nosso trabalho, nossas funções, a relação com o movimento social, várias coisas, e a gente está nisso, está ensaiando só as mulheres. Depois a gente vai começar a compartilhar com os meninos. É que em um primeiro momento, a gente começou a improvisar todo mundo junto para colher material para a cena que vai ser estreada, independente se eu vou atuar na cena ou não. Só que agora começou a dar um limite, porque a gente vai ter que mudar mais o texto, começou a ficar muito diferente dos meninos, então é outra coisa, explorar uma cena para alimentar a cena deles e explorar a cena pesquisando o que são mulheres bufonas na rua.

V: Falando nisso, a comicidade é um recurso muito forte nos espetáculos de vocês. Li que o Ésio Magalhães já deu uma formação para Companhia. Quer saber o que vocês costumam ter como referência no humor?

R: Isso é meio caótico! (*risos*) A gente tem alguns combinados, por exemplo, a orientação política do grupo é clara e a vontade de fazer teatro popular. Embora eu acho, por exemplo, tem peças que escapam um pouco mais disso, o *JC* escapou um pouco mais, como linguagem, diferente de fazer *A Brava*, ir para a rua fazer *A Brava*. Mas em geral é isso, um teatro para o trabalhador, isso é uma linha, e a gente acha que a comicidade tem uma potência grande. E dentro disso tem muita coisa, na origem do grupo teve muita *Commedia dell'Arte*, treino forte, tinha peça de *Commedia dell'Arte*, foi uma coisa que a gente treinou muito. Aí, alguns integrantes tinham experiência com linguagem de palhaço, ninguém era palhaço, ninguém tinha isso como uma ferramenta principal, mas compartilhava uma coisa ou outra e acabava trazendo para a linguagem do grupo, aí a gente acabou trazendo o Ésio para pegar a linguagem mais de palhaço e de jogo. Nós, agora, estamos mais interessados na bufonaria, mas de certa maneira sempre teve esse interesse, porque, por exemplo, o *Este Lado* tiveram algumas passagens de bufonaria com os Poderes, etc. É meio caótico. Um traz uma experiência e a gente experimenta. Oficialmente, foi só *Commedia dell'Arte*, bastante treino e o treino de palhaçada,

e agora a bufonaria. Acho que a gente até vai pegar de novo aquele livro do [Mikhail M.] Bakhtin, *A Cultura Popular da Idade Média e Renascimento*, fala bastante do realismo grotesco. As meninas e eu já estamos lendo juntas, algumas pessoas do grupo já leram, mas acho que daqui a pouco a gente vai oficializar. A Cris [Cristiane Lima] e eu, fizemos uma oficina com a Juliana Jardim, nossa parceira, e eu dividi alguns procedimentos com o grupo, que era mais ligado à linguagem grotesca, à bufonaria, eu meio que reproduzi alguns exercícios como aquecimento no começo do processo do *Show do Pimpão*. Mas é muito caótico, a gente trabalha com criação de dramaturgia e de linguagem, então, eu crio uma cena de ver Charlie Chaplin, de ler um livro, de ver uma peça, de ver na rua, é muito assim.

V: Então, fala um pouco do processo de criação de vocês. Alguma metodologia se repete? Como acontece?

R: A gente vai criando o processo no fazer dele, a gente tem planejamentos mínimos, às vezes. Uma coisa que aconteceu até o *JC* foi “cozinhar” a peça, na ideia, na vontade, por muitos anos. Por exemplo, *O Errante*, a gente tinha montado uma peça quando eu fiz curso com a Brava, que nem era Brava Companhia ainda, chamava outro nome, a gente montou uma peça inspirada em um livro do Fernando Sabino, *O Grande Mentecapto*, que é esse errante que sai vagando em Minas Gerais. E aí, alguém solta: “Ah, e se a gente remontasse, mas de outra forma?”, e essa ideia fica lá, vagando (*risos*) no plano das ideias. Aí a gente fez *A Brava*, porque na época que estreou *A Brava*, o grupo queria fazer uma peça onde a protagonista fosse mulher, porque a gente tinha passado pelo último processo antes de virar Brava Companhia, onde os homens - era um diretor que nem é mais do grupo, enfim, depois a gente rompeu - os homens tinham ficado em um primeiro plano na peça, e eu e a Samantha [de Alcântara], que era do grupo na época, as duas únicas mulheres, a gente fazia tudo em coro, as coisas mais “árvores” possíveis da peça, ficou muito claro isso. Nós tínhamos entrado no grupo há pouco tempo, mas, também, tinham meninos que tinham entrado no grupo há pouco tempo e ao mesmo tempo estavam sendo respaldados em cena, aí, não sei, precisaria perguntar para o diretor como ele via aquilo, que nem é mais nosso amigo e se afastou muito, mas o resultado final foi que a gente entrava em cena e pensava: “O que eu estou fazendo aqui?” Foi muito louco, e foi um momento mesmo de muita tensão no grupo, um processo atropelado, quando eu vi já estava ali e ninguém gostava da peça, e acabou culminando no término. Quando saímos desse processo e começamos a montar *A Brava*, a gente falou: “Vamos fazer uma figura que transcenda a sociedade em que vive!”. A gente nem tinha essa clareza que éramos de esquerda. Queríamos fazer uma figura histórica que transcendesse, ficamos improvisando, inventando mil coisas, aí, de repente, o Ademir trouxe a Joana d’Arc. Então, a gente foi nela e queríamos que fosse mulher essa figura,

que não fosse homem, para não reproduzir o que socialmente já é dado, que é o homem que sempre está a frente, o homem no espaço público.

V: A peça é de 2006?

R: É, 2006, estreia em 2007.

V: E naquela época não tinha muito debate acerca das questões sobre a mulher...

R: É, massificou mais agora. Mas eu acho que é isso, uma percepção da nossa experiência, uma coisa quase intuitiva até, eu não era feminista, era a única mulher do grupo, a Kátia também estava, mas mais afastada do processo de criação, mais na produção. Uma coisa meio intuitiva, a gente ter vindo daquela experiência ruim e de falar: “Não vamos reproduzir, vai ser um homem lá, de novo à frente, se colocando”, e a história da Joana d’Arc é mais espantosa por ela ser mulher. É uma figura muito ímpar na história. Muito fodona, e com contradições também, mas da época dela.

V: Mas vocês dão uma atualizada na peça, né? Eu vi lá no largo São Bento.

R: Que legal! Nossa, foi muito tenso aquele dia, porque estava filmando e a gente estava pagando e era uma chance só, nada podia dar errado. Ali é nossa paisagem preferida, a gente gosta muito.

V: É lindo mesmo! Mas nunca expulsaram vocês de lá?

R: Às vezes rola uma tensãozinha... Mas onde a gente estava?

V: Perguntei sobre questões contemporâneas que vocês colocam na peça. R: Ah, sim.

V: Tem um personagem que é o [Geraldo] Alckmin, né? R: É, o Duque Jonnie W’Alckmin Black Label.

V: Isso (*risos*).

R: Ele é inglês, é inimigo da Joana d’Arc. Então, a gente o colocou como Alckmin, e o grupo, claro, tem uma empatia com a Joana d’Arc. A contradição maior é a seguinte, que de qualquer forma, ela é uma figura heroica, existe uma questão problemática aí, por ser uma figura heroica e porque na época da Joana, é o começo da demarcação da fronteira das nações na Europa, então, é a Inglaterra e França brigando por fronteira e a Joana é nacionalista. Olha que loucura, então, ela fala muito isso: “O meu rei”, ela usa muito a palavra “povo”, tinha muito na peça, a gente está tentando tirar, porque ela é nacionalista, só que é o nacionalismo à época dela. Hoje, a gente tem uma crítica ao nacionalismo, tenta não falar “povo”. Essas seriam algumas contradições, mas a gente acha que o principal é essa figura que teve um pensamento para além, de transformação, uma mulher que se colocou na esfera pública, se colocou à frente de uma guerra, foi muito corajosa, foi muito ímpar mesmo na Idade Média, saiu daquele papel de

mulher, de estar em casa, de ser obrigada a viver aquele destino e fez uma coisa que fazia sentido para ela.

V: Já tem 10 anos a peça e é uma das que vocês mais apresentam. Teve muita modificação de 10 anos para cá?

R: Não muita coisa, são detalhes, mas que fazem a diferença. Coisas que vão ficando mais claras para a gente, por exemplo, uma coisa que foi muito marcante foi apresentar para o MST [Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra], foi uma experiência em 2008 e 2009, no começo. A gente fez em uma marcha do MST e em um momento de parada apresentamos a peça inteira. Na peça, a gente usava muito a palavra “invasores” para se referir aos ingleses, porque a Inglaterra estava invadindo a França naquele momento e a França estava lutando para preservar as suas fronteiras, só que quando a gente se viu com uma galera do MST e falou “invasores”, pensamos: “Fodeu!” Porque eles são tachados de invasores. Daí, a gente começou a falar mais “os ingleses” do que os “invasores”. Tiveram outras mudanças também, textos que a gente transitava por um campo muito mais abstrato, a Joana falava: “A gente tem que sonhar, a gente tem que ter fé”. Ela tinha um discurso de puxar as pessoas, por isso que ela conquistou muita gente, ela tinha muita crença, ela tinha fé em Deus, era muito religiosa. Começamos a equalizar de outras formas, por exemplo: “A gente tem que sonhar e lutar, tem que sonhar, ir lá e fazer alguma coisa”. Começou a deixar mais materialista, eu acho, porque ela era extremamente católica. Ao mesmo tempo, ela tinha resquícios de tradições pagãs. Era do tempo dela, ela estava nessa transição, então, desse lugar a gente foi tirando um pouco e trazendo uma Joana que dizia mais pra gente, que era mais materialista. Mas você perguntou uma coisa antes...

V: Hum, deixa eu ver... ah, sobre a metodologia de criação.

R: Isso. Como a gente convive muito e tem muita vivência junto, uma coisa que se repetiu bastante foi isso, por exemplo, na época em que a gente estava fazendo *O Errante*, nós vimos um filme que chamava *Jesus de Montreal* e falamos: “Um dia a gente precisa montar uma peça baseado nesse filme, que demais!” Isso se passaram quase 10 anos para a gente fazer o *JC*, que é baseado na primeira inspiração a esse filme. Então, tem um processo de lançar ideias. Também tinha uma viagem assim, que um dia a gente ia fazer uma peça tipo uma festa de “encher laje” na “perifa”, junto com churrasco: “Putz é muito legal...”. Essa ideia ficou, ficou, até quando o César Vieira [do TUOV] ofereceu *Corinthians, meu amor*, e eu era uma das maiores entusiastas dessa peça: “Meu, é agora, então é isso, é o *Corinthians*, é o encher laje”, a gente chamava de “encher laje” a peça e como eu era muito entusiasta e estava muito comigo essa vontade, eles falaram: “Ah, então a Rafa vai dirigir”. Então, tem um processo de ideias que fica meio solto e depois se amarra conforme a ocasião, ou talvez tenham aquelas ideias que não se amarrem nunca,

é um processo meio orgânico. No *JC*, a gente gostava do filme. Consenso? Consenso. Legal. O que a gente vê ali, aí, é conversa, primeiramente conversa, porque vai tentar colar vontades, ou as que não conseguir colar na ideia, deixa para colar na prática, tipo assim: “Eu queria fazer uma peça a partir desse filme”, o outro fala: “Estou com uma vontade de fazer uma peça frontal, porque a gente nunca fez e eu tenho vontade de fazer experimentações de luz e de quebrar também (isso foi uma discussão do *JC*) de quebrar a ideia de que por estar na rua, ela já é revolucionária, e que outros espaços a gente pode ocupar de teatro mais frontal, que a gente nunca fez”. E vai colando as ideias, aí o outro fala: “Eu queria trabalhar a música assim, assado”, aí vai colando, tem que fazer sentido como concepção e gesto político, uma peça como gesto tem que se amarrar, mas em um primeiro momento a gente abre [um leque de] possibilidades.

V: Então, vocês ficam debatendo um tempo a peça.

R: É. Não é um debate no sentido de tentar resolver, é mais de levantar. Porque isso é uma coisa também que a gente acumulou, um pouco de método talvez, tipo, tentar resolver as coisas na ideia tem limite, um fala: “Ah, eu acho que tem que pular na cena”. O outro: “Eu acho que tem que abaixar.” A gente vai ficar discutindo, defendendo, argumentando? “Vai lá pula e abaixa, em cinco minutos a gente vai ver o que é melhor, está ligado?”. Então, a gente acumula desejos e vai para a prática, aí a prática vai mostrar o que é; por exemplo, *Show do Pimpão*, até agora a gente não sabe se é rua ou se é espaço fechado. Não conseguimos um consenso no debate, não precisou também ficar disputando isso. Falou assim: “Ah, eu acho que é mais para a rua por causa disso”, “Eu acho que é mais para espaço fechado”. “Quer saber, vamos fazer, aí, a gente vê o que dar”.

V: Mas já nesse momento vocês decidem quem vai dirigir a peça?

R: Sim, já tem as funções. No começo do *Show do Pimpão* não, por exemplo, agora, foi uma coisa mais..., porque às vezes é meio informal, a gente vai conversando no bar, vai tendo vontade junto, mas normalmente no começo do processo a gente decide as funções ou pelo menos aponta e define qual é o assunto principal. Normalmente também decidimos se é rua ou se é espaço fechado, porque tem muito a ver com o público, então não é uma coisa aleatória, só de forma, não é uma questão de forma, é uma questão de onde a gente quer ir. Se a gente quer ir num movimento, se a gente quer ir à rua, se a gente quer ocupar um teatro, onde que a gente está vendo capacidade política, onde está fazendo sentido, então, tem um primeiro levantamento, e às vezes nesse levantamento tem: “Ah, então todos vão ler tais livros, vamos ver tal filme”; cada um vê ou vê junto, tem um levantamento de fontes e de linguagem também, como agora no *Show do Pimpão*, claramente se aproxima mais da linguagem do bufão, então, já tem um universo que está ali.

V: Mas, por exemplo, um organiza o ensaio ou não? Aí, no ensaio, um faz preparação corporal...

R: É tão variado que é difícil de responder, era mais fácil falar de cada processo, falar das experiências acumuladas, do que um padrão. Por exemplo, *A Brava* é o Fábio que dirigiu e fechou a dramaturgia, só que todos escreviam as cenas, todos escreveram as músicas, mas ele dava preparação corporal também. Ele era o preparador técnico, diretor e o que fez a dramaturgia final, em paralelo a gente já ia fazendo figurino, cenário, mas o tempo inteiro, em diálogo com todos. Então, tem um pequeno caos aí. No *Este Lado Para Cima*, o Ademir é diretor e dramaturgo, o Fábio fez direção também, todo mundo escreveu junto, quase todos os atores fizeram objetos de cena e figurino, então, foi mais orgânico, sabe? A concepção vai sendo tirada junto com a dramaturgia, por exemplo, agora, no processo do *Show do Pimpão*, a gente não tinha muita clareza das funções, foi o processo que a gente veio mais aberto para isso. O Ademir era louco para atuar, só que ninguém queria dirigir, ninguém estava na pegada, e ele escreveu o texto, ele estava com toda uma concepção na cabeça, e a gente também, acho que tem um amadurecimento do grupo, que é possível disso estar acontecendo, que é ter mais confiança na proposta do outro, sabe? De disputar menos, porque a gente já fez um monte de peça, então uma hora um fala: “Ah, quero fazer a peça x e os outros podem embarcar”, e na outra, um outro fala: “Meu, quero fazer tal experiência” e os outros já tem uma vivência mesmo, aí, essa peça, por exemplo, é muito um pontapé do Ademir, o *Show do Pimpão*, uma vontade dele, e acabou sobrando para ele dirigir porque ninguém queria. Eu fiz uma primeira preparação técnica, dentro desses exercícios que são mais ou menos de bufão (*risos*).

V: Um *workshop* interno...

R: Teve uma semana que eu dei treinamento, queria compartilhar porque tinha tudo a ver com o *Show do Pimpão*, aí, dei essa semana de compartilhamento de exercício, eu conduzia as práticas. Na outra semana, o Ademir já pegou, porque a gente começou a entrar na peça de fato. Mas aquilo alimentou, e ele fez também os exercícios, ele não ficou como diretor. Eu estava conduzindo, estava todo mundo fazendo, depois, já passou a condução para a mão dele, então, tem uma abertura, que se alguém chegar amanhã no meio do processo e falar: “Ah, me ocorreu um exercício, posso conduzir?” Pode. Eu acho que a gente teve um acúmulo nesse amadurecimento de desierarquizar da função de direção, acho que tem um avanço, do começo para cá. Acho que no começo a gente reproduzia muito mais a forma hierárquica da direção que é a mais dada [reproduzida] no teatro. Tiveram embates duros nesse sentido, e que naquele momento tinha até também relação de gênero no meio, por exemplo, do diretor homem gritar com uma atriz que está fazendo a cena, perder a paciência, e aí, a gente tem que sentar como

grupo e falar: “Então, será que a gente não consegue fazer de outra forma, pensar de outra forma? Isso não condiz com que a gente está buscando...”, aí vai reformulando, e às vezes, tem briga mesmo, tem atrito.

V: E como foi para você dirigir? Porque é uma função ainda muito exercida por homens. R: Então, teve atrito. Foi a primeira no grupo. Ainda sou a única que dirigiu e codirigiu no grupo. Em geral, teve uma aceitação da minha voz, teve uma grande insegurança minha, porque foram anos para agora eu começar a afirmar uma segurança, foi difícil inclusive para mim. E isso é uma discussão que a gente estava falando: “Putz, às vezes, a gente se junta em grupos de mulheres, e os homens acham sempre que a gente está se juntando para atacá-los”. E eu acho que uma das maiores capacidades é a gente se fortalecer também, porque há muito medo de falar, de se colocar, foi uma luta para mim. Dirigir o *Corinthians*, era comigo mesma também, dificuldade de me colocar, às vezes de opinar: “Você gostou disso?” Resposta: “Poxa, nem sei se eu gostei ou não gostei”. Às vezes é tanto filtro que eu me sentia travada no começo, e em geral, teve uma aceitação boa, mas tiveram atritos com homens. Para alguns atores era visível que era difícil me ver como diretora, porque era sempre o Fábio a referência, ele, homem e eu, mulher; eu era mais jovem que muitos dali; também era casada com um dos atores. Foi foda, foi pesado, era treta, e tem vários momentos de pequenos atritos nesse sentido, e também foi um processo para eu afirmar a minha voz e ter mais segurança mesmo, hoje eu me sinto bem mais segura, mas só na prática mesmo, e vai sofrendo (*risos*), e ter respaldo do grupo também. É uma questão para o grupo agora mais clara a questão de gênero, a gente foi tendo tantos atritos sobre isso, que agora a gente sabe que é uma questão, a gente falou: “A questão de gênero é uma questão no grupo para a gente lidar, olhar, atentar e experimentar formas”, então, essa coisa do *Show do Pimpão*, por exemplo, é uma forma de lidar com ela. Quem lava a louça é uma forma de lidar com ela, quem limpa o banheiro é uma forma de lidar com ela. Isso fica passando, né?

V: O que você acha se um dia eu fosse lá conversar com eles, entrevista-los. R: Faz isso! (*risos*)

V: Porque eu fiquei pensando: “Eu não vou falar com eles”? R: Eu acho que seria legal.

V: Mas eu não vou fazer individualmente...

R: Uhum, coletivamente. Por exemplo, o que a gente tem de acumulo de conversa é que a gente tem uma crítica à questão da luta étnica e de gênero, é uma questão que está muito latente. A gente tem uma crítica de que, para o capital essas questões podem passar mais [tranquilamente], tipo, querem discutir gênero, discutir sexualidade? Beleza, vamos contratar a mulher, vamos fazer o perfume e colocar o comercial de casal gay. Vamos fazer uma propaganda feminista, fazer novas bonecas *Barbies* [Fashionistas]... A gente tem uma crítica, porque o capitalismo

apropriada e incorpora isso muito mais facilmente do que a discussão de classe, então, tem uma disputa interna no grupo também, uma disputa e uma discussão mesmo, de amadurecer isso. Porque está na nossa pele, está na nossa vivência, e nós como mulheres estamos colocando aqui: “Oi companheiros” e entre nós também: “Olha companheiras, nossa, como a gente fala pouco nas reuniões, né? É verdade, vamos nos esforçar para falar mais?”. Por que o cara interrompe a minha fala?”. Várias coisas: “Por que o fulano teve dificuldade quando a Rafaela estava dirigindo e não tem quando o ciclano está dirigindo?”. Então, a gente tem essa crítica que pode levar para um lugar de uma discussão pós-moderna, que o capitalismo está dado, não tem jeito, vamos aperfeiçoar e deixar ele mais humanizado, mais bonitinho, então, vamos abarcar mais as diversidades. Não! Temos essa crítica, mas tem também os homens que temem mais a discussão de gênero no grupo do que outros, nesse sentido, da gente politicamente se perder ou se desvincular a nossa primeira opção, que seria a opção da classe. É um terreno que a gente está tateando e descobrindo, mas eu sei que, por exemplo, isso é na prática e isso é dito também, tem homens que falam: “Nossa, que legal! Vocês três vão fazer a Mimi, estou super curioso!”. A gente fala: “Pessoal, a gente não vai ensaiar lá perto de vocês hoje, porque é muito barulho, vamos ensaiar aqui”, e tem cara que fala: “Claro!”, e a gente sabe que têm outros que já estão com ciúmes: “Fulano está com ciúmes, fulano falou que acha ruim”. Então, a gente acha que tem – mas agora estou falando de especulação e experiência de outras vivências também – que tem um medo dos homens, mais inconsciente até, de perder a posição deles. Tem também esse medo político, que é uma discussão que a gente está acumulando, estamos vivendo ela, mas o fato é que não dá para levar mais, a gente de um tempo para cá está se posicionando como feminista e vendo isso como uma questão no grupo, e como grupo falando que temos que lidar com essa questão, não dá para fugir. Estamos nessa, mas seria legal você conversar, hein? (*risos*)

V: Nem sei o que eu iria perguntar? (*risos*).

R: Eu acho que podia perguntar: Como vocês veem a questão de gênero no grupo? (*risos*). Simples assim, e eu acho que vai ter bastante divergência entre eles, seria interessante.

V: Será que eles topariam?

R: Eu acho que sim, pelo menos alguns. Difícil juntar todo mundo, talvez, na prática. V: Sei lá, em algum ensaio eu apareço por lá rapidinho.

R: Um horário que já está lá todo mundo lá. Pega uma horinha final ali. Nossa, eu apoio, boa ideia. Por exemplo, aquela oficina no SESC deu ruído, a gente teve que discutir sobre ela. Ah, isso também é uma função que eu faço bastante no grupo, acho que sou a mulher que mais desenvolve, que é dar oficina, dar aula de teatro. Então, têm cursos que a gente planeja e tem cursos, que às vezes, são demandas externas, tipo o SESC. Mas, normalmente, os cursos, por

confiar no acúmulo coletivo, a gente tem uma autonomia para planejar, às vezes, a gente faz coisas mais juntos, mais coletivas, às vezes, mais individuais mesmo, o indivíduo com o acúmulo do coletivo.

V: Mas sempre pela Brava Companhia?

R: Sim, e a oficina a gente tem uma autonomia. Aquela programação²³⁰ era dedicada às mulheres. E a gente colocou na chamada: “Teatro da Brava Companhia com o tema *Mulher na Sociedade*”, essa é a oficina, mas gerou ruído, por conta dessa discussão da nossa posição marxista mesmo.

V: E ainda mais porque foi exclusiva para mulheres, né?

R: É. Então, isso gerou muito ruído, no sentido de que a nossa principal discussão seria a classe e de que a gente poderia estar esbarrando num lugar pós-moderno, de ficar criando essa separação, que na verdade existe, então, foi um acúmulo interessante, por exemplo, eu falo: “Não, a gente não está querendo separação nenhuma, a separação existe”. Rola uma desconfiança mesmo, um medo de sair do lugar da classe. Pra gente, a opção pela classe já é uma coisa dada, sabe? Talvez, seja uma falta de confiança mesmo, porque a gente está tomando outra voz no grupo, que era bem menos forte. Acho que tem coisas inconscientes também, de questões mais psicológicas e que tem a ver com a sociedade mesmo, tem um medo dos homens.

V: E os homens costumavam ser mais os “porta-vozes” da Brava, né?

R: É. Por exemplo, em fala pública, normalmente são homens do grupo que vão. V: Mas vocês combinam de acordo com o perfil?

R: É por gosto e necessidade. Por exemplo, o Fábio gosta muito de falar em público, o Ademir gosta muito de falar em público, os outros homens já não têm muito essa pegada. Não é um trabalho do grupo procurar debates, mas nos convidam para falas, debates, aí, normalmente, aqueles indivíduos que tem desejo se colocam: “Ok, beleza”. Então, por isso que eu estava falando que o exercício é nosso também, entendeu? Colocar a nossa voz, tipo, na Brava não tem nenhum impedimento de uma mulher falar, pelo contrário, hoje em dia, se eu falo: “Então, eu vou lá falar”, a maioria dos homens apoia: “Pô, que legal, porque aí vai uma mulher falar, né?” Tem um respaldo. A questão é que a gente precisa aprender a se colocar nesse risco, mas se fizer sentido também, sem forçar nada para criar uma imagem de um grupo tal. Esse respaldo

²³⁰ O projeto ARTE - Substantivo Feminino, contou com uma programação repleta de espetáculos, shows, intervenção, debates e oficinas acerca das questões da mulher na sociedade e nas artes no SESC Belenzinho, de janeiro a abril de 2016. Mais informações:

https://www.sescsp.org.br/programacao/82449_ARTE+SUBSTANTIVO+FEMININO

tem total, provavelmente, eu vou fazer uma fala lá na UNESP (Universidade Estadual Paulista), vai ter um encontro em novembro, aí eu também falei: “Quer saber, vou eu!”. E você começa a reparar em outras situações que acontecem isso, por exemplo, eu estava em família essa semana, quando eu vi, estavam três homens falando, falando, e as mulheres quietinhas. E para gente parece que é tão natural, nem percebe. Em reuniões na Brava, é uma coisa muito clara para gente agora, sabe? Como as mulheres falam menos e a gente está tentando falar mais. Sabe o que parece também? Não é só questão de ocupar o tempo de fala, é uma questão que a gente já não presta tanta atenção na fala de uma mulher como presta na fala de um homem, e eu compartilhei isso com a galera, nesse processo que eu venho tentando falar mais, me colocar mais, aí eu falei: “Gente sei lá, parece que quando eu falo vocês estão pensando em outras coisas, e parece que quando um homem fala rola um foco”, como por exemplo, eu digo: “Ah, eu acho que o garfo tem que ficar em cima do pratinho branco na cena”, ninguém dá muita atenção. Daqui um mês um homem fala: “E se o garfo ficar no pratinho branco?” e todos: “Nossa, é verdade!”. Isso já aconteceu várias vezes no grupo comigo, de botar pensamento ou ideia ou fala, e passar, e depois, ser dito por outra pessoa, e aí, eu fico pensando que é por isso. Mas eu acho que tem uma questão cultural mesmo aí de como a gente ouve o homem e como a gente ouve a mulher (das mulheres também se ouvirem), e normalmente, dá mais respaldo à fala do homem.

Mas a gente estava falando dos processos ainda, né? É isso que eu falei, é muito livre também e a gente está amadurecendo num lugar mais claro de experimentação, de mudar no meio do caminho.

V: Mas vocês fazem várias funções diferentes, isso eu acho bem interessante, porque às vezes por gostar mais de uma função, as pessoas costumam ficar mais nela; por exemplo, todo processo eu cuido da concepção da luz, e com vocês me parece que a maioria passa por diferentes funções.

R: É. Tem coisas que se repetem, mas eu acho que tem bastante variação dentro disso. E tem uma abertura para experimentar e para mudar no meio do caminho se não for isso. V: Costumam durar mais ou menos quanto tempo os processos?

R: Por exemplo, O *JC* ficou praticamente 7 anos para ser feito. Contando o processo de “cozimento” da peça...

V: Mas e quando vocês falam: “Agora vamos montar o espetáculo”. Imagino que tem também prazos se a peça estiver dentro de um projeto fomentado, mas como é isso no grupo?

R: É, a gente tem que dialogar com as demandas, mas normalmente assim, os textos do [Reinaldo] Maia, que eram textos prontos, que a gente só queria mudar o mínimo, como exercício mesmo, acho que foi de 3 a 6 meses. O *Show do Pimpão*, que vai ser a próxima, vai

ser algo por aí também, acho que de 3 a 6 meses. O *JC*, desde que começou esse primeiro debate oficial e as improvisações, acho que foram uns 2 anos.

V: Mas quantas vezes por semana vocês ensaiam?

R: Quatro ou cinco [dias na semana]. Tem momentos que intensificam, tem momentos que dão uma afrouxada, sei lá, no meio aparece uma circulação para fazer, aí a gente vai fazer e depois...

V: Dá um tempinho e volta.

R: Isso. Aí a fase final [da montagem] é sempre aquela loucura, ensaia a semana toda, todas os dias da semana. Então, como é um processo autônomo, em diálogo com burocracias de editais, tem muita abertura para experimentar. Em tudo, isso está em tudo, é mais fácil eu falar de cada processo, de coisas pontuais, do que falar de um padrão.

V: Fala do processo da Joana d'Arc, então, que tem uma protagonista mulher.

R: A gente queria fazer uma peça na rua, estávamos numa fase onde o grupo rachou e a gente estava tentando continuar a fazer teatro e tinha uma pressão social muito grande para não fazer. Por exemplo, precisava de dinheiro e a família pressionava, várias pressões, tanto que nessa época teve gente que saiu do processo.

V: Mas nessa época só tinha você de mulher das que estão agora? A Kátia estava? R: E a Kátia estava na produção.

V: Sempre na produção? Então, a Kátia e você?

R: É. Só que ela tinha arrumado outro emprego, então, no processo de criação ela ficou bem distante. Ela estava trabalhando numa loja de calçados e ficava mais ajudando de longe.

V: Então, praticamente você foi a única mulher da montagem, atriz, mas... R: De todo o processo, de todas as funções.

V: E aí as outras mulheres vieram só para fazer o figurino, mas elas eram convidadas, eram parceiras, não eram do grupo?

R: É. As figurinistas, sim, elas eram amigas, parceiras, não eram do grupo.

V: Só você mesma de mulher²³¹.

R: E é curioso, porque a história da Joana d'Arc é essa, é a história de uma mulher no meio de homens, o tempo inteiro, ela é julgada só por homens, ela convivia só com homens, ela tinha que lidar com o rei, com o capitão. Tem uma mulher que ela encontra no caminho, que é uma

²³¹ Rafaela Carneiro completou uma informação após a transcrição da entrevista, enviada por e-mail: “Esqueci de mencionar a Adriana Fortes, que passou rapidamente pelo processo. Ela ofereceu alguns treinamentos corporais e comentou a peça a partir de ensaios e apresentações.”

duquesa que ela se hospeda em uma noite. Em toda a crônica da Joana d'Arc, essa é a história, uma mulher no meio de homens, e foi uma coincidência interessante. Mas era isso, a gente tinha rachado o grupo, sentindo individualmente essa pressão para deixar de fazer teatro e a gente estava afirmando que isso era importante para gente, mas que estávamos nadando contra a corrente. Então, decidimos fazer uma personagem assim. Para gente era meio terapêutico também, mas no âmbito político, uma afirmação política: “Vamos resistir a esse sistema e vamos dar um jeito de fazer o nosso teatro”. Dentro disso, achamos essa figura que a gente se identificou, que nadou contra a maré. Aí foi todo mundo ver filme, ler livro, ler as peças que já tinham sido escritas.

V: E teve alguma que marcou bastante, que influenciou a montagem?

R: A do Bernard Shaw, [*Santa Joana*] foi uma peça bem importante, que até a gente roubou uma cena praticamente inteira dela e textos picados também. Mas é caótico, então, a gente montou os episódios da vida da Joana...

V: Tem uns filmes, né?

R: Tem vários filmes bons. A gente fez esse “corre” de se informar geral sobre o assunto, acabei lendo uma biografia que era mais densa, já li e reli várias vezes, que é ótima, muito boa, e essa aqui só eu li, e ela pautou bastante coisa na dramaturgia no final afinal das contas, porque eu lia e trazia as informações para a galera.

V: (*lendo*) Collete Beauni, *Joana d'Arc – uma biografia*.

R: E aí fui atrás também de uns documentos. Essa biografia é foda, eu acabo de ler começo a ler de novo. Essa biografia trouxe bastante informação que nos filmes não apareciam, porque ela vai passo a passo, né? E o processo foi improvisação, improvisação... brincadeira, palhaçada, tentar achar humor dentro desse tema sério, né?

V: E vocês estavam sem edital, sem nada?

R: Sem nada. Nessa época era cada um trabalhando em outras coisas. V: Eu vi que vocês ganharam o Prêmio Shell com essa peça?

R: Não, foi indicação de direção. Isso também foi um grande debate no grupo, se a gente ia lá [na cerimônia] ou não. Eu era super contra. Acabei indo, fiquei 5 minutos e saí correndo e falei: “Gente, que coisa mais medonha esse universo de teatro que não é o nosso, sabe? Por outro lado, se rolasse o prêmio, íamos ganhar uma graninha, e a gente estava “tudo fodido”. Mas a montagem d'*A Brava* foi sem nada, sem grana, era cada um fazendo seus corres individuais, e a gente ensaiava no tempo que sobrava, mas ensaiava bastante, éramos mais jovens também, então aguentava mais (*risos*). Ensaiava todas as noites, eu acho, de segunda a sexta, e a dramaturgia foi se desenhando mais na prática, aí começa a escrever a cena, volta e faz a cena

mais fechadinha, esse vai e vem, aí a gente começou a fazer algumas cenas na rua. Produzir cenário, figurino, então tinha essa ideia de transgressão, sabe? O gesto da peça é a transgressão. Tinha essa ideia também de que a gente estava totalmente capenga. A maioria estava desempregado, na verdade fazíamos bicos. A gente fez o cenário de ferro velho, ao mesmo tempo colocou o símbolo do fogo como um elemento de transformação. O ferro velho é bruto, mas se usa o fogo, você pode transforma-lo em outra coisa. Eram esses símbolos que contam a história da Joana d'Arc e em paralelo ali, vai contando um pouco da nossa também, meio escondidinho. Foi isso. Teve muita colagem, tem uma cena que é do Bernard Shaw, acho que a maioria das músicas a gente escreveu.

V: Vocês têm registros do processo? No *Caderno de erros* 1 ou 2, tem o processo d'*O Errante*, mas na de *A Brava*. Você tem algum material, diário de bordo, croquis...?

R: Eu tenho materiais muito meus, mas eu acho que dá para compartilhar. A gente formalizou pouco esse espetáculo porque os Cadernos de Erros vêm registrar os processos contemplados pelos Fomentos, a ideia era devolver para a sociedade, publicizar o máximo possível o processo, além da peça. Então, como *A Brava* foi feito sem edital, aí a gente acabou colocando o texto no último caderno, mas não colocou nada do processo.

O que mudou um pouco nos processos depois que a gente começou a trabalhar mais com editais, com alguma verba, foi trazer pessoas para darem treinamentos, isso era uma coisa que a gente fazia muito na camaradagem, era muito pontual. Trazer o Ésio, trazia o [Carlos] Simioni para dar treinamento, trazia o Luciano [Antônio Carvalho] para dar treinamento de música, ficou mais possível com editais.

V: Todos os artistas que vocês convidaram para dar essas formações estão descritos no Caderno de Erros, né?

R: Sim.

V: E tem os convidados para os debates...

R: Sim. Os debates são muito bons, eu gosto muito de rever.

V: O legal é que os debates estão todos registrados (texto e/ou vídeo).

R: Isso é uma coisa que, não sei se a gente aprendeu com o [Alexandre] Mate, mas ele reforçava muito isso, da gente registrar os processos, ele falava muito disso, da gente escrever nossa história também, se esforçar por fazer registros históricos das coisas, né? V: Desde quando vocês conhecem o Mate? Como se conheceram?

R: Nossa! Boa pergunta. Deixa-me lembrar. A gente tinha uma proximidade com o Maia, do Folias d'Arte. Na verdade, quando o grupo não era Brava, a gente tinha um discurso muito ligado à periferia, a gente via uma diferença que era: "Meu, os grupos de teatro estão todos lá

no centro, numa bolha, na Praça Roosevelt”, ou sei lá, sabe, era até um preconceito nosso de não conhecer os outros grupos: “E a gente está aqui na periferia, na margem”, então, tinha uma afirmação desse lugar periférico, que para gente era combativo, que a gente via diálogo com o [Grupo] Pombas Urbanas, por exemplo. Via alguma afinidade com a [Cia] Paidéia [de Teatro] lá de Santo Amaro, então, tinha uma afirmação dessa coisa da periferia, éramos meio fechado nisso. Foi uma tensão que também estava dentro do rompimento, dialogar mais com as coisas de fora, porque, nesse grupo mais antigo, tinha uma figura que era esse diretor que fez a gente de árvore (*risos*), que era autoritário, que tinha muito isso de ficar fechado, mas é porque ele era o diretor das peças, o cara que dava o treinamento técnico, então, acho que tinha um lugar confortável que não queria mexer naquilo, ele era referência para gente, era bem mais velho. Depois desse rompimento, a gente começou a se abrir, aí o Fábio tinha tido uma experiência com o Maia e convidou o Maia para fazer algumas falas, começamos a ser diferente como grupo.

V: E o Maia que conhecia o Mate? Ele que tinha esse contato?

R: Então, eu estou tentando lembrar. Acho que foi na época que a gente dialogou mais com o Movimento de Teatro de Rua, participou das mostras, porque na sequência vem o diálogo com o [Luiz Carlos] Moreira, com o Engenho Teatral, que já tinha lá atrás, quando eles estavam no Campo Limpo (eu assisti ao Engenho quando eu tinha 14 anos de idade, sei as peças de cor deles, muito legal), mas depois a gente começa a dialogar com outros grupos e a se identificar mais, com Dolores [Boca Aberta Mecatrônica de Artes], com a Companhia Estável, com o Engenho [Teatral], aí é isso, meio que começa a participar mais de uma vida pública na cidade.

V: Esses grupos começaram também a se reunir com mais frequência.

R: É. Porque também tem a ver com a criação da Lei de Fomento, criar esse tempo de vida para fazer isso, então, eu não lembro direito onde a gente conheceu o Mate, mas foi em alguma dessas coisas aí, festival, mostras, a gente começou a frequentar mais os espaços políticos, os movimentos, o Arte Contra a Barbárie a gente já tinha dado uma aproximada, mas nessa fase anterior do grupo, o movimento de teatro de rua que a gente ficou mais próximo, hoje em dia a Rede Brasileira do Teatro de Rua [RBTR], o Movimento Vinte e Sete de Março na época da ocupação da FUNARTE [Fundação Nacional de Artes], foram aberturas para gente que criou muitas parcerias. A gente chegou a participar de um curso de extensão com o Mate na UNESP (Universidade Estadual Paulista), e também chamou ele algumas vezes para ver peças e fazer críticas. V: Encontros práticos?

R: Não, era teórico, de teatro popular e tal, ficaram várias referências para nós de estudos bem interessantes, e tinha bastante gente de grupos parceiros, então, era bem gostoso. Nisso o Mate

acabava indo ver as nossas peças espontaneamente, aí sempre rolava uma conversa. Mas tem vários parceiros desses mais velhos: Iná [Camargo Costa], Moreira, Mate.

V: Rafa, deixa eu ver o que eu ainda não perguntei. Que atividades que a Brava Companhia realiza ou realizou? Tem as *Bravas Conversas*, as oficinas de teatro, os cursos livres, o Caderno de Erros, além de debates que vocês participam...

R: E o ciclo de estudos práticos. V: Que não é o curso livre?

R: Não, é outra coisa. O curso livre é mais extenso e normalmente tem uma montagem no final, mas é um formato bem aberto também, cada versão é uma história, mas é mais ou menos isso.

V: Duração de um ano?

R: Um ano, um ano e meio ou dois. Já chegou até dois, eu acho. O ciclo de estudos foi uma forma que a gente experimentou no processo do *JC* e um pouco antes, que era uma semana de estudo focado num tema, nesse caso, mais ligado ao *JC*, onde as pessoas exploraram com a gente cenas, estudamos teoricamente, depois levamos para a prática tentando compartilhar processos. Foram criadas cenas, que estão na peça do *JC* do ciclo de estudos. Tiveram três, eu acho.

V: Mas aí esses são menores. R: É. Uma semana, toda noite.

V: Tinha também o projeto de trazer as escolas para o Sacolão e apresentar para elas. Tinha nome essa atividade?

R: Ah, sim. Não lembro se tinha um nome oficial. Tem também a *Brava Convida*, que era trazer outros grupos para apresentar no Sacolão. Mas todas essas ações, agora elas estão em pausa por conta do espaço, tinha muito a ver com a sede, com o projeto que a gente tinha para lá.

V: Sim, mas no curso livre, teve o Núcleo Vermelho e outros que se formaram, né? Você tem noção de quantos grupos se formaram depois desses cursos livres?

R: É que às vezes formam-se contatos que depois viram grupos. Já se formaram mais grupos, mas que se formou e ainda existe é o Núcleo Vermelho, só. A gente não dá tanto curso, tem ano que a gente não dá curso livre. Tem ano que dá, mas às vezes ficamos dois anos sem dar o curso livre. Tem que ter alguém também muito afim de encabeçar, sabe? V: Teve um curso livre que as meninas coordenaram, não foi?

R: É verdade, a Cris e a Lu fizeram juntas, era um curso para adolescentes e que por sinal ficaram só mulheres no final. Teve uma peça onde rolou discussão de gêneros. Foi bem legal. Acho que a Débora [Torres] também estava nessa época.

V: Quais trabalhos você realiza fora da Brava Companhia?

R: Uma época eu fiz alguns figurinos, fiz cenários. Nesse movimento de trocar mais com os grupos, surgem possibilidades de parceria. Também em um movimento meu de me colocar

mais, de falar mais e estar mais publicamente colocada, surgiram parcerias, então, eu fiz alguns figurinos, fiz cenários, poucos assim, sei lá, dois, três, quatro talvez, e depois que eu dirigi o *Corinthians* entrou uma fase de fazer parceria de direção. Que aí foram duas peças com o [Coletivo] Território B e agora dirigi uma peça com a Próxima Companhia.

V: Mas com Território B é sua a direção, não foi codireção, né?

R: É que a primeira peça deles, *Banalidade*, eles já tinham montado, mas não tinha direção, tinha quatro horas de peça, um monte de material, eles chegaram a apresentar, só que aí o Márcio e eu dirigimos juntos. Depois que a gente se separou, eu fiquei como diretora. A gente fez um tempo juntos, depois eu fiquei sozinha, e na outra fui só eu.

V: Qual outra?

R: *Vozes para desmoronar paisagens*. Esse processo eu dirigi. Normalmente quando eu dirijo, eu trabalho também com a preparação técnica, uma parte pelo menos, que é uma área que me interessa e que eu acho muito colada à direção.

V: Essa preparação técnica é corporal?

R: É, corporal, vocal, jogo, trazer exercícios de linguagens que tem a ver com o processo, uma área que eu gosto. Depois, eu dirigi uma peça com A Próxima Companhia [*Os três porcos*] que é uma peça também que eles já tinham uma versão, já tinha um material, aí me chamaram, eu fiz uma direção e a gente reelaborou a peça, e está rodando, está fazendo uma circulação no CEUs [Centros Educacionais Unificados] agora, nesse semestre [de 2016]. São três meninos em cena. É uma peça de rua. Eu estou dando uma força num outro processo agora, que é um solo de uns atores da Próxima Companhia também, uma coisa mais técnica ligada à atuação, não é direção da peça, que ele mesmo quer dirigir e atuar, eu estou dando mais um auxílio. Uma experiência que foi muito bacana esse ano foi com um grupo Mãe da Rua, que é um coletivo que ensaia lá no CDC [Clube da Comunidade] Vento Leste, espaço que o Dolores também atua e o [Grupo Teatral] Parlendas. Esse coletivo é só de mulheres e elas queriam fazer uma peça feminista, então, foi um grande momento para mim, dentro das vontades do ano passado para esse. A gente fez um primeiro momento de estudo do feminismo, os principais temas do feminismo, então, é muita coisa, né? A ideia era montar uma peça de rua em linguagem popular feminista. Eu fiquei muito feliz de fazer esse trabalho, aí estreou no primeiro semestre, fez poucas apresentações, estavam com o PROAC [Programa de Ação Cultural], acho que foram 8 apresentações. Foi uma experiência boa. Aí, eu fiz direção, fiz um pouco de preparação técnica também, mas era um grupo que se encontrava pouco, uma vez por semana, no máximo duas, então, é mais limitado o tempo. Que mais?

V: E aula, você já deu?

R: No momento eu não estou dando, já dei aula fora, às vezes uma oficina ou outra, mais como um trabalho à parte mesmo, numa ONG.

V: Não como uma arte educadora?

R: Dei aula de teatro no [Programa] Vocacional durante um ano. Ah, tem o Madeirite Rosa, a gente já falou dele?

V: Não.

R: (*Risos*). Eu e a Cris conhecemos a Liz [Nátali] e a Fernanda [Donnabella] das parcerias de teatro, eu tinha feito um figurino numa peça que elas atuavam. Em 2013, fizemos uns esquetes para a luta dos transportes, umas agitações [*agitprop*], e depois a gente se encontrou num momento mais firmado lá numa ocupação do Grajaú que chama Jardim da União e começamos a fazer experiências teatrais e musicais. Daí, surgiu a vontade de montar uma peça. Começamos a pesquisar essa peça, de repente, o movimento meio que deu uma explodida, o movimento saiu da ocupação, o movimento acabou, só que a gente continuou e seguimos apresentando essa peça no fim do ano passado nas ocupações dos secundaristas. São quatro mulheres e a vontade era pesquisar, fazer teatro popular e ir para lugares de luta. Esse trabalho é bem na militância mesmo.

V: Tem vídeo?

R: Tem, posso te passar. A gente não tem solto, mas tem um *link* lá que dá para ver. E aí também pesquisando, você já viu a Trupe da Lona Preta, que são os meninos da Brava também?

V: Sim.

R: A gente é muito inspirada neles, porque eles iam nas ocupações, fazia muito sentido as peças deles nas ocupações, e é um grupo só de homens. Eles eram do MST e faziam palhaçada nas assembleias, meio essa pegada. O Lona Preta tem a sua vida própria e agora o Madeirite também tem. Na época era um trabalho separado porque fazia sentido, tinha a ver com o contexto da ocupação e, por coincidência, estava a Cris e eu da Brava mais envolvidas, então, acabou desenvolvendo esse grupo com essas quatro mulheres. A ideia é pesquisar um teatro de luta, bem ligada à palhaçada como a Lona Preta faz, mas com mulheres. Tem uma peça que está rodando aí que chama *A Luta*.

Mas é isso, tenho desenvolvido fora da Brava mais a função de direção. É uma questão mesmo, ser uma mulher na direção, tem menos mulheres, né? Já teve uma amiga que deu uma super gafe outro dia. Parceira de teatro também, parceira nossa aqui, foi ver *Corinthians*: “Nossa, adorei, que legal, né? Poxa, que bacana!”. Ela falou uma coisa assim: “Nossa, a direção do Fábio é muito boa e você fez o que mesmo?”, falou para mim (*risos*), tipo assim: “Você faz o que na peça? Eu vi que você não está em cena dessa vez”. Para ela já era registrado que o Fábio dirigia

e eu normalmente atuava. Eu falei: “Então, eu que dirigi” (*risos*) e ela: “Ai, desculpa” e eu: “Tudo bem”. Foi interessante esse dia. V: Uma vez vocês me falaram que teve um encontro de mulheres lá no Sacolão, aí eu queria saber como foi, e também se já participaram de algum encontro com mulheres ou de movimento feminista. Tem também a oficina que vocês deram só para mulheres, como foi isso?

R: Acho que esse encontro de mulheres lá no Sacolão foi proposto até pela Companhia Kiwi, pela Fernanda Azevedo. Parece que foi dentro do processo do *Carne*, que eles foram lá, quando estava estreando o *Carne*.

V: Mas com vocês ou aberto para todas?

R: Aberto, então, tinha a gente, tinham mulheres da comunidade, tinha a Fernanda, a Mônica [Rodrigues], eu não tenho certeza, eu acho que foi aí que teve uma coisa mais pontual, porque é uma coisa recente. Eu frequentei ultimamente mais coisas assim, alguns espaços de mulheres estudando temáticas feministas, uma coisa do ano passado para cá. A Cris e a Lu foram ao encontro da Rede Brasileiro de Teatro de Rua, a última que teve esse ano, e elas compartilharam com a gente, parece que teve bastante conversa sobre isso, pegou assim em vários debates, e foi uma experiência muito boa para elas e para o movimento também, para a Rede, foi uma coisa que saltou. Aí teve a experiência da oficina que a gente propôs, foi a primeira vez, por enquanto a única. Que foi um momento que estávamos só nós e agora o processo do *Show do Pimpão*.

V: Não tem um encontro das mulheres de esquerda?

R: Ah, tem sim, foi quando teve aquele estupro da menina por 33 homens, que fizeram o vídeo, mas eu não estava. Eu estava estreando a peça com as meninas do Mãe da Rua, aí eu não fui, não tinha possibilidade de me envolver, mas elas foram, e aí, se formou um grupo, na verdade, agora eu estou confusa, porque acho que esse grupo se formou antes no Cordão da Mentira que homenageou as mães de maio, então, se formou um grupo só de mulheres que fizeram a intervenção.

V: Depois eu pergunto também para a Cris.

R: Isso, porque ela estava bem envolvida no Cordão. Mas essas mulheres de grupos de esquerda já estavam ligadas e fizeram essa intervenção da linha de frente do Cordão da Mentira. Aí se criou uma parceria ali. A Cris pode falar dessa experiência, ela compartilhou bastante coisa aí e ela achou bem positivo.

V: Mas são encontros mais esporádicos, né?

R: É, tiveram esses encontros mais fixos por causa do Cordão, depois por causa do vídeo, mas elas têm um grupo virtual (nesse grupo virtual eu estou) onde tem se combinado algumas ações,

alguns encontros, até quando está rolando esses atos como o “Fora Temer”, elas combinam de ir juntas. Tem uma ligação agora, ou mesmo fazer uma intervenção artística, uma que é cantora e está fazendo um show e aí: “Vamos fazer uma intervenção feminista no show?”, “Vamos”. Aí se juntam, elaboram e fazem, sabe? Está rolando um contato aí, tem-se feito ações pequenas assim ou grandes (*risos*).

V: Deixa eu ver se faltou alguma pergunta do meu roteiro... Como é ser mulher nascida na periferia ou isso não faz sentido?

R: Faz sentido, a gente fala de periferia, mas a gente fala mais de classe na Brava, né? A gente tenta ir mais por esse conceito do que pelo conceito de periferia.

V: Então, seria a mulher trabalhadora e não mulher da periferia.

R: É, seria isso, eu acho. Repete a pergunta para mim, por favor, para onde eu ver de onde pego, porque veio tanta coisa na minha cabeça.

V: Como é ser mulher da periferia? Mesmo que você não esteja mais morando na periferia.

R: Nesse instante estou morando no centro. Mas aí que está, qual o conceito de periferia, né? Porque é como se geograficamente os trabalhadores, os excluídos do sistema, só estivessem na periferia, mas eu morava no Bexiga, que é uma periferia no centro, é só cortiço a rua que eu morava, então você fala: “Ali é uma periferia!”; na localização não, mas é um lugar de trabalhadores, então, eu gosto de pensar mais como trabalhadora, porque por mais que nesse instante eu esteja morando aqui, e é possível que o mês que vem eu não possa pagar o aluguel e não esteja mais, tem esse entendimento desse lugar de classe, que é a dureza de vida que é para homens e mulheres que vivem um dia após o outro, um mês após o outro, que são explorados, que não tem outra forma de sobreviver que não seja através do trabalho e essa correria que está dada para a classe.

V: Há, então, uma proximidade entre homens e mulheres?

R: A diferença nossa, é que tem violências que nos pegam que não pegam os homens, como por exemplo, a violência sexual, que eu já sofri. Já sofri tentativa de estupro na rua, andando na periferia sozinha, com 19 anos, sofri exposição à violência sexual, sofri outros tipos de violência sexual que, enfim, não vale a pena entrar em detalhes, mas, eu acredito que tem a ver com esse lugar. Mas é muito louco, porque a mulher da classe média e da classe alta também sofrem, e às vezes, tem até menos possibilidade de reagir, porque tem outras coisas em jogo, né? Têm questões de *status*, questões de tradição familiar que eu não tenho, por exemplo, mas, é essa vida, exposta à violências. Eu morei em favelas muito cruéis, vivi situações muito precárias, de necessidades básicas não atendidas...

V: Mas para a mulher é um pouco diferente do que para o homem?

R: Eu acho que tem esse agravante que a gente sofre, além da violência de classe. A gente está exposta a um tipo de violência a mais, no caso tem a ver com o gênero mesmo, e vai direto para a sexualidade. Quando você vive situações de vulnerabilidade – a esmagadora maioria das pessoas que sofrem abuso sexual são as mulheres – então você está exposta a alguma coisa a mais do que um homem. O que eu penso é que a opressão de classe se soma à exploração de gênero, então a gente tem esse agravante, como um negro também tem um agravante com relação à etnia, além de ser trabalhador, ele ainda sofre racismo, ganha menos do que um trabalhador branco, então, acho que tem um agravante por ser mulher, tive embates familiares para a família aceitar a profissão, a escolha, e olha que a minha família ainda é bem tranquila (*risos*), mas é um embate, a família teme pela nossa segurança, tem preconceito contra o teatro, contra a mulher fazedora de teatro. Eu estava vendo um vídeo que Iná fala que no começo quando a profissão de ator e atriz não era reconhecida no Brasil, as mulheres tinham o mesmo tratamento legal das prostitutas, estava vendo isso hoje. (*pausa*)

Acho que é isso. Respondi?

V: Sim. Agora a última pergunta: qual o lugar da mulher no teatro de esquerda?

R: Acho que é um lugar em movimento. Estamos ainda – por estar dialogando dentro do meu grupo com outros grupos também de mulheres – num momento de fortalecimento, que era aquilo que eu estava falando, de que não é só questão de enfrentar os homens do grupo, os homens fazedores de teatro, isso também, precisa enfrentar mesmo, por exemplo, se vier com machismo, autoritarismo tem que chegar e quebrar mesmo, brigar, enfrentar, mas também, acho que a gente tem muita introjeção na nossa criação, educação, a maioria eu acho, eu sinto muito isso, as mulheres que eu converso também, que é uma questão nossa, de exercitar, se colocar, enfrentar. Tem também homens que são parceiros. Então, é uma questão da gente buscar ocupar nossos espaços, ainda é muito raro ver as mulheres dirigindo dentro dos grupos, normalmente, são os homens que dirigem, que conduzem, acho que ainda é um desafio a gente, à medida que sentir esse impulso, essa vontade, ter coragem de se colocar e buscar parcerias também, buscar diálogos com outras mulheres. As meninas do Dolores estão fazendo uma experiência também, elas fizeram uma experiência interessante de se juntar num grupo de mulheres e se fortalecer e colocar questões para o grupo e fazerem coisas só entre elas.

V: Está acontecendo isso em vários grupos, né?

R: É. Eu acho que é um momento de fortalecimento e de briga ao mesmo tempo, de experiência, de se colocar nesse lugar, de estar mais colocadas publicamente, tomar esse espaço da discussão pública, acho que a gente já faz isso como atrizes que já estão fazendo esse teatro, já estamos, só que às vezes, eu acho que internamente nos grupos dá para isso ser mais tomado ainda, será?

Não sei, não tenho certeza, estou pensando. Mas também é isso, é um papel que acho que a gente também pode trazer, além da questão da classe, trazer essa questão que é pertinente para gente, uma questão de gênero ligada à questão de classe, falar desse lugar nosso, e quanto mais a gente tomar parte na criação, se colocar na criação, mais isso vai aparecer, tomar esse espaço, que não é negar a classe. Tem pessoas de esquerda, até mulheres historicamente que falam: “Não, a gente não pode discutir o feminismo porque isso vai abafar a discussão da classe”. Discordo, acho que a gente precisa discutir classe e gênero juntos. Vamos fazer essa experiência. Acho que essa experiência está sendo feita, né? Grupos classistas discutindo gênero.

V: Porque quando se fala de feminismo, não existe um, existem vários pensamentos de feminismo, são vários movimentos. O que é fazer um teatro feminista? O que é fazer um teatro de mulher? Que mulher?

R: Sim, a gente até fala isso: “Aqui a gente ainda tem um lugar privilegiado”, a gente sofre machismo, mas quem lida numa ocupação, por exemplo, é pior; vimos o caso do marido cortar os dedos da mulher porque descobriu que ela tinha cem reais guardados e que ele não sabia daquilo, a coisa é muito mais crua na periferia e em outras áreas que não é área artística, intelectual, cultural, né? Aqui, a gente já acha que sofre violência, imagina em outros lugares. Tem uma militância aí, que lida com situações bem mais cruas do que as nossas, mas temos que fazer nosso espaço, um alimenta o outro. Então, eu acho que é um momento que tem alguma coisa começando entre a gente, que a gente vai saber daqui a pouco, que tem respaldo histórico, mas que são fluxos que agora a gente está retomando. V: O exemplo das secundaristas, muitas mulheres à frente, foi muito forte também, né? R: Muito louco, você fala assim: “Gente, como eu queria ter essa idade!”

V: E eu vi um vídeo que elas ficavam na parte da frente nas manifestações.

R: É, o MST já usava essa tática, que foi uma tática que a gente usou na FUNARTE também, as mulheres vão à frente.

V: Vocês são próximos ao MST?

R: Não, nós não somos muito próximos não. É uma relação pontual para a gente tentar aprofundar; tiveram momentos, conversa que vai e vem, porque o MST é muito grande, é uma organização complexa, então, às vezes um indivíduo que é do MST chama a gente para fazer uma coisa ali, a gente vai. O MST, uma época tentou uma relação mais clara e foi difícil organizar justamente por causa disso, tem muita corrente lá dentro, então também tem muita disputa, muito embate.

V: É. Mais tem outro movimento que vocês participam e são “filiados” ou não?

R: Individualmente tem pessoas filiadas, é mais como indivíduo, não como grupo, isso é uma discussão nossa atualmente, como que a gente se posiciona, porque a gente também começa a atender demanda de muitos movimentos, e a gente, às vezes, nem sempre tem tempo de compreender ou aprofundar ali, enfim, e não tem muita clareza do que está acontecendo. A gente foi mais próximo, tinha uma simpatia pelo movimento da Rede Extremo Sul.

V: O que é?

R: Era esse pessoal que militava no Grajaú, principalmente nas ocupações do Jardim da União, e em outras ocupações também, foi onde a gente se encontrou, a gente trocou bastante com esse movimento, mas ele não existe mais. Trocou com o Passe Livre, trocou com o MST, MTST [Movimento dos Trabalhadores Sem Teto] a gente já tentou fazer alguma coisa juntos, mas rolou meio capenga, não retomou, mas é uma discussão para gente agora nesse momento, que a gente está de reflexão. A questão é essa, se a gente se firma e faz um processo mais vertical em apenas um movimento ou se a gente vai onde nos convidam. Hoje em dia é assim, cada caso é um caso. Com o Madeirite a gente foi bastante nas ocupações dos secundaristas. Mas na Brava a gente não tem uma relação fixa, tem indivíduos que são de movimentos, mais ligados em partidos, o Márcio agora está ligado ao PSTU [Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado], mas é uma discussão. [...]

Mas sobre gênero, queria falar que quando lá na Brava deu esse ruído porque a oficina era só para mulheres, conversamos bastante, ficou um acúmulo, a gente falou: “É uma questão para o grupo, vamos lidando”, mas eu pensei muito, eu falei: “Meu, nós como classe não chamamos o patrão para conversar, não é? Como classe oprimida através da exploração, da opressão, a gente não chama o patrão para conversar, a gente resolve entre a gente. Nós, mulheres aqui desse grupo nos sentimos oprimidas nas nossas experiências em vários momentos, e são opressões que, muitas vezes, a gente já introjetou e a gente precisa superar, então, dá licença homens, a gente vai conversar entre a gente, não vamos chamar vocês!” Porque tem muito melindre dos homens, tem muito medo ainda, rola uma tensão. Agora isso na Brava já está mais conversável do que no começo, a gente falou: “Não, a gente quer fazer uma coisa só as mulheres”, os homens: “Oooh!”, sabe assim? A gente: “Se a gente se sente oprimida por vocês, a gente precisa conversar separados para refletir isso e pensar ações, pensar estratégias e compartilhar com vocês também, vocês são nossos companheiros”, para a gente está dado que eles são companheiros, que eles respaldam essa luta também, mas são homens. E não sofrem o que as mulheres sofrem.

V: Exato. E por muito tempo você era a única mulher no grupo. Mas tinha a Kátia, depois entrou a Débora – a única que saiu do grupo, e depois entrou a Lu e depois veio a Cris. R: Isso, a Lu

entrou porque ela tinha feito Unicamp (Universidade de Campinas), tinha acabado de voltar para São Paulo e estava fazendo coro na peça da [Cia] São Jorge [de Variedades], essa Cia era mais parceira nossa e nós a chamamos para fazer uma apresentação no Sacolão, logo na abertura do Sacolão, quando a gente ocupou. Aí a Lu conheceu o Sacolão, conheceu a gente, começou a namorar o Fábio e foi conhecendo a gente, aí a gente a chamou para trabalhar. Aí depois entrou a Cris, foi através de um curso livre que a gente fez, que a gente chamou o pessoal do Lona Preta, mais outras pessoas que a gente já conhecia de outras experiências e chamou a Cris também, que já conhecia de outro grupo, lá da cidade Dutra, eu acho, que era o Grupo Alma, aí foi convidada a participar desse núcleo de pesquisa e montagem, e depois esse núcleo foi convidado a vir para a Brava, que eram cinco pessoas, a Débora também fazia parte.

V: A Débora está em algum outro grupo?

R: Acho que ela parou de fazer teatro, ela não fazia mais, na verdade, ela voltou a fazer com a gente. Ela tinha participado de alguns cursos nossos, tinha feito formação técnica. [...] Porque, por exemplo, depois foi a Lu que teve filho e ficou um tempão afastada e isso

foi uma experiência positiva, de continuar recebendo, sabe? A gente trabalhando para respaldar ela que estava naquele momento de maternidade, acho que ela ficou mais de um ano afastada do grupo, mas ainda como uma trabalhadora do grupo. A gente trabalhava e supria o salário dela também, dividia por igual, uma experiência socialista para gente, pequena, mas interessante. [...] Mas enfim, acho que tem pequenas experiências socialistas aí.

V: É isso. Obrigada!

Entrevista nº 3: Cristiane Lima.

Data: 04 de outubro de 2016.

Local: casa da Cristiane Lima.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; C = Cristiane Lima.

V: Nome?

C: Cristiane Lima.

V: Idade?

C: 30.

V: Cor?

C: Branca.

V: Gênero?

C: Feminino.

V: Religião?

C: Todas e nenhuma (*risos*).

V: Classe social?

C: Média baixa.

V: Orientação política?

C: Esquerda.

V: Você participa de algum movimento político, social?

C: Nesse momento eu tenho tido, desde a ocupação das escolas, proximidade com movimentos secundaristas, mais no sentido dos autonomistas – como alguns se chamam ou a gente que olha de fora, mas que não está envolvido diretamente com partidos – isso atualmente. Participei da luta do transporte que a gente tentou fazer umas ações, e aí eu me desliguei. Também estive junto da Rede Extremo Sul que era um movimento de bairro que começou com lutas por saúde, por saneamento, tudo o que tinha de demanda, e aí a gente ficou nos momentos finais numa ocupação lá no Grajaú, que estouraram em 2013. A Rede acabou, mas a ocupação que surgiu naquele momento, que foi construída com as bases do movimento continua, aí quem está lá agora é o pessoal do Luta Popular. Que tem linhas parecidas, mas eles têm mais associação com partidos, com o PSTU [Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado], não diretamente, mas tem uma afinidade.

V: Então, dessas ocupações no Grajaú tem pessoas que estão nos dois movimentos, Luta Popular e/ou no partido?

C: É isso. Teve gente de lá que era “firmeza” e continua sendo e que já está no partido, num processo mais institucional – estou falando isso olhando de longe porque não tive coragem de voltar lá ainda. Foi tipo um término de relacionamento. É pesado.

V: Entendi. Outra pergunta: quais funções você desempenha na Brava? Em que ano você entrou? Você começou em que peça? De todas as peças até hoje, quais funções você desempenhou?

C: Eu sou meio ruim de data (*risos*), mas acho que foi em 2008 que estava só a primeira formação da Brava, que era a Rafa [Rafaela Carneiro], o Ademir [de Almeida], o Fábio [Resende], o Márcio [Rodrigues] e a Kátia [Alves], eles faziam cursos abertos, livres, mas nesse ano eles resolveram fazer um curso de formação, pesquisa e montagem, que a intenção era chamar pessoas com quem eles queriam trabalhar e dividir o tema da pesquisa com a gente, e aí, acho que eram umas dez, quinze pessoas, foi entrando algumas pessoas depois, e aí a gente junto com *O Errante* que eles estavam montando, que a pesquisa era sobre as imagens que nos cegam e as imagens que nos cercam, a gente construiu a primeira versão do *Este Lado Para Cima*.

V: Aí você já estava no *Este Lado*?

C: Isso.

V: N’*O Errante* não?

C: *O Errante* não, *O Errante* era construção da Brava e o *Este Lado* era construção do núcleo de pesquisa e montagem. Teve uma primeira versão, uma primeira construção. Saiu um monte de gente, acho que ficamos em cinco e aí, eles construíram *O Errante*, a gente fez o *Este Lado*, tinha muita potência e a gente pensava em fazer uma peça que não tivesse um cunho, necessariamente, comercial, que não fosse comercial, que fosse feito em espaços que ninguém compraria (*risos*), de “colar” em greve, em luta e tal. Aí teve um momento, acho que a Brava conseguiu um segundo Fomento deles, e eles propuseram da gente se juntar para poder ampliar o coro do *Este Lado* e repensar algumas coisas, e isso foi em 2010, eu acho, que foi quando o grupo se juntou, eu posso ver as datas mais certinhas...

V: Mas foi uma transição de núcleo de pesquisa para entrar na Brava?

C: Isso, através dessa peça. Aí no núcleo, a gente construiu a dramaturgia juntos e fez figurino, fez cenário, que não tem muito cenário, mas foi um pensamento muito junto, e como eu costuro, fiz artes plásticas, nem pratico tanto, mas gosto da linguagem plástica, a minha tendência está sempre nesse lugar, de fazer consertos pequenos até pensar figurino, o *Este Lado* a gente fez

tudo muito junto, inclusive a segunda versão. Nesse momento, a gente entrou na Brava e eles tinham pegado o Fomento para montar uma coisa relacionada...

V: A Lu [Luciana Gabriel] entrou também com você?

C: A Lu estava fazendo *O Errante*, então, ela entrou no mesmo ano, só que ela entrou direto na Brava. Ela entrou para fazer a produção e aí, começaram a montar a agenda de *O Errante*, acabou entrando no processo todo com eles. Então, ela se anexou ao grupo de outra maneira. Aí, depois, eles tinham um projeto que era fazer uma pesquisa sobre religião, capitalismo e indústria cultural, só que nessa mesma época veio o texto do César Vieira, *Corinthians, meu amor*, que eu acho que eles tinham oferecido para a Companhia São Jorge [de Variedades] primeiro, aí eu não sei se eles recusaram, o que aconteceu, ele passou para nós. A gente pegou o texto, no ano que a gente pegou era o centenário do time do Corinthians, mas a gente foi construindo a peça e consegui fazer no ano seguinte, que é a peça que a Rafa dirigiu. Nesse processo da montagem do *Corinthians*, se eu não me engano, na época, a gente ainda recebia diferente, porque na Brava a gente está discutindo isso agora como seria outra maneira, mas, desde o princípio a gente divide tudo igual, mas nesse período havia uma ajuda de custo do projeto do Fomento, e se vendia peças a gente dividia igual, mas durante o processo de montagem do *Corinthians*, eu acho, que teve uma super diferença de valores que a gente recebia, então, a gente trabalhava igual, lógico que eles tinham outros tempos que eles faziam, já tinha uma relação com o Sacolão [das Artes] muito mais intensa.

V: Vocês ainda eram do núcleo que ainda chegaria a ser do núcleo fixo da Brava.

R: É. Foi essa transição, isso. A gente era da Brava fazendo o *Este Lado*, aí a gente começou a construir o *Corinthians*, foram “altos paus”, quando tem uma coisa constituída, vários perrengues que eles passaram, a gente entrou num momento de ascensão, que era já com essa base do Fomento. Eu trabalhava aqui na Aclimação, no Colégio Santo Agostinho, ganhava tipo R\$3.000,00, porque eu tinha um acúmulo de funções, e aí eu larguei tudo para ganhar R\$400,00 lá da Brava, e fui morar do lado do Sacolão, porque surgiu um circuito de viagens que a gente fez pelo SESC [Serviço Social do Comércio], então precisei faltar um tempo aqui. Daí, vi que o “bagulho” ia ser possível e fui para lá, isso foi no finalzinho de 2010. No *Corinthians* eu não peguei a função do figurino, peguei mais o processo de atuação mesmo, e tinha o Sacolão que era um espaço monstruoso, então o trampo básico de todo mundo era fazer limpeza, fazer recepção, se relacionar com as crianças.

V: Várias atividades?

C: É. Tinha a Brava convidada, a Brava recebe, a Brava não sei o quê, entre as outras atividades do Sacolão. As pessoas perguntam: “Ah, você trabalha com o quê?”, eu falo: “Ah, eu trabalho

com teatro”, elas falam: “Você é atriz?”, eu falo: “Não, trabalho com teatro”, porque, dentro de um espaço cultural tem milhares de coisas para fazer.

Outra parte que eu lembro, que a gente estava num processo de divisão de tarefas também dentro do grupo, a Kátia, como ela faz a parte de produção, que a gente está tentando entender o que é, se é administrativo, se é tesouraria, se fosse pegar o nome da coisa mesmo, ela tinha também um acúmulo ali de tarefas, eles tinham, né? Eram cinco fazendo o processo. A gente começou a distribuir o que cada um faria, então, eu lembro que eu fiquei numa parte de arquivo, clipagem, comecei a organizar um pouco essa parte mais de imagem e do histórico da Brava.

V: Que além da divisão de funções artísticas, também tinha administrativa.

C: Tinha. E acompanhar a peça, por exemplo, *A Brava* ia viajar, eu lembro que eu acompanhei algumas viagens, aí precisava alguém de fora para fazer a produção, aí eu cheguei a pegar essa função algumas vezes.

Mas do *Corinthians* foi isso, foi mais o processo de pesquisa e montagem da peça, foi muito intenso de trabalho, trabalho, trabalho, do Joel com o cérebro saindo pela orelha (*risos*): “Vamos trabalhar!”, tinha uma pegada muito louca assim na Brava.

V: Disciplinados.

C: Muito “Caxias”, e eu muito nessa onda também, me cobrando, até porque eu tinha acabado de sair de um trabalho registrado, então, fazer teatro era: “Gente, eu não estou fazendo nada! Eu não estou trabalhando!” (*risos*), então, tinha um tipo de cobrança interna minha também de que eu tinha que trabalhar, tinha que suar, tinha que estudar, tinha que fazer as coisas. Depois do *Corinthians*, a gente foi para o processo do *JC*.

V: O processo de montagem do *Corinthians* durou quanto tempo?

C: Acho que foram 2 anos. Porque a gente pegou um texto e transformou ele totalmente, foi durante o período do projeto do Fomento. Lembro que a Rafa tinha feito curso do LUME [Teatro], de mimesis, ela se propôs fazer um “bagulho” diferente, que eles já viajavam antes da gente sobre esse “teatro de laje”, de churrasco, uma coisa que eles já elaboravam e ela trouxe isso como uma vontade e experimentou mesmo. Sinto que tem uma base muito forte por ter sido um trampo muito intenso, é muito fácil resgatar o *Corinthians* porque ele está muito forte no corpo, ela fez um “trampo” nesse sentido. Ah, e também tinha o curso livre da Brava nesse período em que a gente estava montando o *Corinthians*, ficou a Lu, a Débora [Torres] e eu, que foi uma primeira experiência – até estava falando isso com a Rafa – que foi uma primeira experiência que a gente teve eu acho, de ser as mulheres fazendo um “rolê” junto. Esse curso começou com mais gente, tinham meninos também, mas como eu acho que a Lu que começou

a coordenar, talvez pelo perfil dela e das meninas que estavam lá, os meninos foram se afastando, ficou um que zarpou também e aí ficou só a mulherada.

V: Ah, então foi naturalmente acontecendo...?

C: É. Foi meio orgânico.

V: Os homens da Brava não deram curso junto com vocês?

C: Acho que nesse sentido tem um tipo de hierarquia de experiência. Então, tinha esse curso que era para adolescentes e tinha um outro curso livre que era para o pessoal mais velho, que era à noite, para o pessoal que trabalhava, e aí começou, era a Rafa, o Márcio e o Max [Raimundo], aí eu não sei o que rolou que o Márcio e a Rafa saíram e ficou só o Max. Mas tinha um tipo de hierarquia porque a Débora e eu, a gente tinha acabado de entrar no grupo, não tinha muita experiência, a Lu também acho que não tinha muita, então: “Ah! Fica com os adolescentes para darem conta”, acho que tinha um lugar desse, mas eu estava mexendo nos materiais do curso eu vi quanta coisa bacana que tinha, quanta discussão foda, a gente se reunia antes, preparava muito, conversava muito, tem muito registro legal. E aí, fizemos umas três versões dessa peça das meninas, porque foram saindo as meninas também.

V: Como chamava a peça?

C: Era e Não Era Uma Vez. Eu estava lendo na época (na verdade, desde os meus 19 anos) aquele livro que chama *As mulheres que correm com os lobos* [da Clarissa Pinkola Estés]. Tem um conto lá que eu indiquei para a Lu, ela estava lendo, aí a Dé também pegou para ler, a Rafa, aí eu dei para a Kátia (*risos*), a gente disseminou o livro no grupo; tinha o conto *Os sapatinhos vermelhos*, que é uma menina que achou um sapatinho e dançava enlouquecidamente com o sapato, aí não queria mais dançar e o sapato não saía do pé dela e tal, a gente fez algumas analogias porque as meninas queriam falar sobre a liberdade, que foi um tema que surgiu. Eu entrei um pouco depois do processo.

V: Em que ano foi?

C: Acho que foi em 2010. Entrei para fazer o figurino, mas a gente experimentava os jogos, a Lu engravidou naquela época, então ficou a Dé e eu um pouco mais. Foi um processo muito legal, acho que vale a pena a gente resgatá-lo um pouco mais, porque foi muito bacana. Então, tinha o curso livre nessa época do *Corinthians*, aí depois a gente foi montar o *JC*, só que não tinha nada, eles tinham em mente o *Jesus de Montreal*, um filme que eles tinham assistido lá atrás, acho que também em função do Fábio, que teve uma formação religiosa, ele queria muito trabalhar isso.

V: Que engraçado, quando eu vi o espetáculo, achava que tinha uma ligação com aquela igreja evangélica em frente ao Sacolão.

C: Nossa, na época para mim a pesquisa tinha que ter ir nesse sentido, porque é o comércio dos caras, a garagem da casa da galera: ou tem bar ou tem igreja ou tem cabeleireiro. Tem uma perto de casa que era isso, não rendeu dinheiro o bar, aí abriu a igreja, aí a igreja não estava rendendo, aí abriu uma lanchonete. O pergaminho ora era uma oração, ora era um cardápio (*risos*) e a cada semana uma igreja nova, mas tem a ver com isso, né?

V: Tem.

C: Com certeza, só que aí a gente foi no processo a gente foi achando que com a questão da fé seria muito difícil dialogar nesse lugar, é muito delicado. A gente não deu conta aí levou a pesquisa mais para o lugar da indústria cultural, foi para outro lugar, não enfrentamos o negócio nesse sentido. Tentamos, mas é muito complicado.

Então, na época da montagem do *JC*, o Fábio dividiu o grupo em dois núcleos para experimentar duas peças do Reinaldo Maia, que foi a *Quadratura do Círculo* e o *Júlio e Aderaldo*, e eu fiz a *Quadratura* e é muito interessante, porque a gente é sempre acostumado a trabalhar em muita gente.

V: Dentro do projeto do *JC*?

C: Dentro do projeto do *JC*. Não sei também se ele estava em uns processos que ele precisava ficar um pouco mais distante e deixou a gente trabalhando, não lembro muito pragmaticamente, porque também a gente não tinha nada da peça, não sabia o que ia fazer, então, começamos a experimentar proximidades do tema, a *Quadratura* é a religião do capitalismo, então, é uma pregação na rua sobre o capital, e aí tem os vídeos no *youtube*. O Márcio dirigindo, o Ademir, o Joel [Carozzi] e eu atuando, e aí foi um processo muito louco, eu gostei muito porque a gente conseguiu trabalhar em menos pessoas, sabe? É sempre acostumado a trabalhar em coro, então, tem esse espaço que você vai com a experiência que você tem e vamos nos virando, e lá teve uma possibilidade de construção um pouco mais específica, foi muito bacana para mim. O Márcio nunca tinha dirigido antes, eu acho, não estava acostumado a dirigir, então, ele pensava toda a parte do cenário (*risos*), tinha outro pensamento assim.

V: Ah, ele faz bastante cenário no grupo?

C: O Márcio é mão de obra forte, e aí eu era a única mulher no núcleo como a Rafa era a única no *Júlio e Aderaldo*, porque a Lu tinha engravidado e tirou uma licença para cuidar do Benjamin. Nessa peça a gente usou o texto do Maia, fizemos encenação junto ali e eu fiz o figurino da peça e o cenário, a gente pensou junto também, mas figurino e maquiagem foram as funções mais específicas, além da atuação. Depois que estreou a peça, a gente começou a entrar mais no processo de montagem do *JC*. Nesse momento eu estava muito envolvida com a militância lá Rede Extremo Sul e estava questionando muito se eu queria fazer teatro, porque para mim

estava fazendo muito sentido a luta, a organização do grupo possibilitou que eu dedicasse um tempo para aquele espaço, mas se eu fosse montar uma peça naquele momento eu queria falar de outras coisas. Lembro que o Sergião [Carozzi] trazia muita questão da propriedade privada como vontades, a gente começou a construir como vontades individuais e foi selecionando. Junto com esse processo que estava muito intenso na ocupação, meu questionamento sobre fazer teatro e a minha vontade de trabalhar o tema de outra maneira, aí eu resolvi me distanciar do processo de montagem como atriz, nesse espaço da criação. Como o Fábio queria registrar tudo, parecia um *big brother*²³² (*risos*), tudo deixava a câmera ligada porque ele tinha intenção de construir um vídeo, um registro, e aí eu fiquei nessa função de pensar um pouco isso e ficar mais de fora registrando. Lembro que na montagem do *JC* (meu pai teve síndrome do pânico durante 10 anos, agora ele está bem, mas toma remédio) eu tive uma crise, e pensei: “Fudeu! Estou com síndrome do pânico também”. Eu estava naquele processo que eu não queria estar, tive um momento tenso assim.

V: Antes de sair da atuação?

C: Antes de sair. Quando a gente ainda estava construindo a peça, um dia, numa conversa: “Meu Deus, eu vou morrer, vou morrer!” Aí saí de lá, ficou tudo bem, liguei para o meu pai e falei: “Pai, aconteceu isso”. Aí ele falou: “Isso, sai, bebe água, não entra na paranoia.” E aí passou, saí do processo, mas eu estava muito lá quando começou a consolidar a peça, aí a gente tinha um ateliezinho ali do lado do espaço cênico, então era peça construindo aqui e eu fazendo figurino ao mesmo tempo lá. Essa peça eu peguei o figurino sozinha, tipo, a gente pensando juntos, mas eu trazia as propostas, foi um trampo mais fragmentado, pensando juntos, mas tinha um protagonismo no figurino. Foi um processo muito interessante, de trampo também, suor, batalha, mas essa coisa acontecendo, que tinha muito a ver com a temática da peça, né? Fala do trabalho artístico, da precarização das contradições, então as cenas surgiram desse... eu lembro que tinha a cena da santa ceia, que eles estão no ensaio fotográfico falando o texto paralisado, aí quando esses estavam ensaiando esse texto, eu estava experimentando uns trapos neles, e aí o Ademir falou: “Olha que interessante! A cena podia ser assim”, então, estava sendo construído muito junto.

²³² *Big Brother* é um *Reality Show*, onde um grupo de pessoas fica confinado em uma casa sem qualquer contato com o mundo exterior. Tudo o que as pessoas fazem na casa é exibido em um programa de televisão. As(os) participantes têm como objetivo permanecer na casa até o último dia, quando a audiência escolherá, por meio de voto (internet ou telefone), quem será a(o) vencedora do grande prêmio final. O programa é de origem holandesa (John de Mol) e seus direitos autorais foram comprados no Brasil pelas Organizações Globo Participações S.A.

Depois do *JC...*, o *JC* foi ano retrasado, né? Em 2014. Depois do *JC*, a gente pegou para remontar *O Errante*, fazer a segunda versão de *O Errante*, que era aquela peça que estava lá atrás...

V: E a que tem o vídeo no blog é a versão atual?

C: É a versão atual. Mas tem a antiga no *youtube* que foi filmada lá no Engenho Teatral. A Rafa não quis fazer *O Errante*, não sei muito bem os motivos específicos, aí eu falei: “Ah, então quero substituir!” Porque foi uma peça que eu assisti muito, curti, e substituir é mais fácil do que você criar o negócio do começo (*risos*).

V: Depende de quanto tempo você tem para substituir (*risos*).

C: É. Eu lembro que a gente remontou em dois, três meses assim, repensou o cenário, repensou os figurinos. Nessa peça eu fiz a substituição da Rafa, ajudei a pensar o figurino, como a gente estava muito no corre de levantar a peça, a Rafa pegou um trampo de fora da Magê [Blanques] para costurar, e aí eu fazia coisas mais específicas também lá no espaço, então, do figurino, acho que meu nome até está lá na ficha técnica, mas foi um trampo mais de manutenção e de pensar junto a algumas coisas, mas que era um figurino que já estava pensado. A Magê é do [Coletivo] Território B, ela é figurinista. Ela nem assistiu a peça do figurino que ela fez, ela nem faz ideia para o que ela estava produzindo (*risos*). Mas foi bom nesse momento ter tido uma mão de obra terceirizada, sabe? Porque foi um processo meio dolorido de bater o cartão, de ter que fazer o negócio. O lugar do prazer ficou meio esquisito, passeava por alguns espaços, mas foi uma relação de trabalho muito ruim a remontagem de *O Errante*, eu acho. Foi a primeira peça em que eu faço atuação com o Fábio, nunca tinha feito, ele sempre estava na figura direção ou no caso do *Corinthians*, de dramaturgo, sempre com olhar de fora, então, foi uma experiência legal porque eu não tinha tido essa relação com ele ainda dentro do grupo.

Agora a gente está em um novo processo aí de mulheres.

V: Já estou sabendo! (*risos*)

C: Que veio uma provocação de ter lido o texto. Primeiro que as pessoas que se propuseram a fazer o *Show do Pimpão* foram os meninos, e aí lendo o texto veio muito essa questão: “Nossa, mas isso não cabe na boca de uma mulher”, porque a gente, por conta das lutas das Fábricas de Cultura, eu achei que tinha tudo a ver fazer o *Show do Pimpão* lá, a gente falou: “Vamos tentar reproduzir para irem mais pessoas”, para não ficar sempre só aquele grupo fazendo, porque eram várias fábricas que poderiam ser ocupadas. Foi muito legal quando rolou, a Lu e eu propomos fazer uma versão da Pimpona ou substituir ali o que fosse necessário, mas lendo o texto que o Ademir trouxe, ficou essa provocação de que não cabia na voz de uma mulher algumas piadas, algumas relações, e de fato, você olha e fala que foi feito para homens, e aí a gente se sentiu provocada de falar: “Então, o que cabe para as mulheres?” Porque o jogo é muito legal.

V: Tem elementos de bufonaria que a Rafa falou, do grotesco.

C: Tem sim, a gente está nessa busca, inclusive. Mas não sei, de relação mesmo, tipo constrói esse moleque da periferia que quer ser do crime e que, hegemonicamente está mais na figura do homem mesmo, não que não tem mulher, tem uma mulherada no crime muito da pesada ou que fala palavrão, tem tudo, mas, tem algumas questões que de fato a gente está olhando para o texto e repensando se a gente fosse fazer as coisas ficariam mais *fake*, estamos pesquisando o que é. A gente até estava conversando: “Ah, mas e agora? Vão ser duas peças que a gente vai ter para rodar?”, e a Lu: “É! Vamos estrear!”, eu falei: “Oh, Lu, vamos segurar e elaborar mais o que está sendo essa experiência”, até falei de você e dessas conversas que a gente está fazendo e até de ter o olhar de fora de repente, a gente está produzindo isso, poder apresentar ou poder pensar juntas, ou ter um retorno disso que você está ouvindo de cada uma e das conversas que a gente faz, porque tem sido um processo novo mesmo, de relação de ciúmes, de: “Opa, mas porque vocês vão fazer um processo separado?”, mas o fato da provocação e de ser um lugar de pesquisa é mais aceito, mil coisas assim.

Outro estranhamento que surgiu foi quando rolou a oficina no SESC, você participou, né?

V: Sim. Tinha uma temática toda voltada para a mulher.

C: Isso. Chamaram *A Brava* para apresentar lá porque a protagonista era uma mulher, queria que uma mulher desse a oficina, e aí a Rafa se interessou, e na época achou interessante fazer um recorte que fosse só com mulheres, uma oficina de mulher só com mulheres, e ela tirou isso da cabeça dela e de tudo o que ela estava vivenciando e pesquisando, mas tipo, não foi uma coisa que foi para o grupo, que o grupo foi consultado. Ficou um lugar meio esquisito, mas ela falou: “Errei por não ter dividido isso antes, mas acho importante esse espaço só das mulheres.” Eu também sempre tive uma: “Ah não, juntar só com mulher, não.” Eu já cresci com um monte de mulher, homem é tão legal, vamos trocar se a gente quer um novo mundo, sem machismo, a gente precisa construir isso junto com os homens, tinha uma aversão a esse espaço só de mulheres, mas estou em outro momento, outro pensamento agora. Aí, quando isso foi para o grupo, foi um estranhamento, para além de ter passado por cima do coletivo, mas o que quer dizer uma oficina só de mulheres nesse momento em que a gente está [vivendo uma pulverização] das identidades, de fragmentar as lutas, o que isso quer dizer, então, ficou uma reflexão, mas ficou um lugar meio esquisito, porque é novo para nós da Brava, é muito novo. É um grupo de muitos homens e que era só a Rafa no começo, a Rafa e a Kátia, que são muito fortes assim, mas que era nessa lógica, na porrada, né? E aí a gente está tentando achar outros caminhos, é um processo muito novo. No *Show do Pimpão*, daqui a pouco eles vão fazer umas fotos, precisa do figurino, quem é que vai fazer? (risos) Vieram falar com a gente: “Ah, precisa

fazer uns corres lá”. Tem os meninos que estão de fora desse processo também, mas com eles eu não sei qual foi a prosa, então, tem uns apontamentos de que a gente vai fazer isso.

V: Mas no processo de vocês, alguém está dirigindo?

C: Não tem um olhar de fora. Tem o Ademir, ele está nessa função, mas a gente quis pegar um pouco disso, estamos meio fechadas entre nós, para pensar, vamos passar o que a gente construiu, ele vai dar uma olhada de fora, mas vamos sacar também, não tem nada muito fechado, mas aquele núcleo que é o Fábio, o Sergião e o Max, que foi quem se dispuseram a fazer a cena e que é o oficial, é o núcleo que a gente vai dar um gás mesmo, mais por conta do tempo do projeto, desses “bagulhos” mais burocráticos, e a gente vai fazer a produção, o figurino... Eu não diminuo não essa função do figurino, mesmo porque no *Corinthians* quem assumiu esse “rolê” foi o Sergião e o Joel, acho que a Débora também, mas você via o Joel lá sentado na máquina de costura fazendo o figurino, eles têm um lugar nesse sentido, acho que ninguém menospreza, mas é interessante essa do momento que a gente está e das discussões, as coisas dão uma gritadinha assim, por mais que elas não sejam a extrema reprodução.

V: Ah, do figurino estar relacionado mais à profissão de mulher?

C: Isso, nesse sentido. Porque eu tentava fazer no Sacolão muito mais, mas eles falavam: “Ah, tem que mexer na luz, o Fábio tem medo de altura” aí era sempre o Márcio, aí eu falava: “Não, vamos lá”, tentava, porque eu gosto e quero aprender e quero fazer as outras funções, então, recaía para algumas figuras e a gente até questionava, às vezes, eu olho e falo: “Porra, o Márcio sempre pega os trampos pesados”. A gente tem um receio na Brava, nesse sentido, de ficar fragmentando demais, mas a gente não pode negar um processo histórico e como ele se dá no nosso cotidiano.

V: Esse processo está bem movimentado atualmente, né?

C: Está em movimento. A gente estava falando desse negócio de ter vários nomes, tipo, se você se veste de homem mas gosta de mulher tem um nome, eu nem sei quais são os nomes específicos, se você trocou de sexo é outro nome, se eu quiser ser Cristiano, parece que os adolescentes têm um “rolê” que é assim, se apareceu com o cabelo raspado: “Ah, mas você é homem ou mulher? Você é Cristiane ou Cristiano?” e todo respeito se a pessoa fala: “Não, eu sou Cristiano, eu estou querendo ser homem”, sei lá, mil questõezinhas. É muito louco para a gente que não está acostumado com esse universo e as desgraceiras em torno disso assim [opressões que essas pessoas sofrem], mas a gente estava conversando, aí o fulano do grupo falou: “Eu acho um absurdo! Ou é isso ou é aquilo, não tem esse negócio de estar no meio termo”, eu falei: “Ah, eu acho que tem um caminho, a gente precisa esgarçar algumas histórias para elas deixarem de ser esse debate todo”. Nem tem que discutir isso, não tinha que ser uma discussão o que cada

um é, do que gosta sexualmente, isso tinha que ser aceito e pronto, mas a gente está num lugar em que precisa ficar cavoucando, cavoucando... Acho que o “rolê” das mulheres, dos negros, do trabalhador é isso, tem que ficar cavoucando o negócio até ele deixar de ser [uma questão], nem tem que discutir isso, vamos avançar nas discussões. Mas precisa passar por esse processo, né?

V: E eu ia fazer uma pergunta relacionada às funções, você falou: “Ah, eu estou ligada ao figurino”, e também falou que o Joel estava costurando e a Rafa pegou a direção. Em um “padrão normatizado de gênero” essas funções estariam trocadas. Isso causa muita diferença para as pessoas que participam? Por exemplo, “Será que o Joel não vai fazer uma roupa tão legal assim” ou então “Será que a Rafa vai dar conta de dirigir”? Você sente diferença?

C: Nossa não, para mim eu olho...

V: Você sentiu diferença quando a Rafa dirigiu o *Corinthians*?

C: Eu sinto diferença, não no sentido de que ela não vai ter competência ou ele não vai... Eu olho o figurino do Joel, eu falo: “Faltou fazer isso”, nesse sentido mais técnico. Eu sinto muita diferença no processo que a Rafa propôs, teve esse lugar do trabalho enlouquecedor, mas tem um tipo de escuta para as propostas que as pessoas colocam, foi uma construção de fato coletiva, não foi uma imposição de uma vontade dela, isso para mim é o que tem de mais forte na relação de trabalho, tudo o que cada um de nós levava era material relevante, então, tinha um lugar um pouco até mais a vontade de propor as coisas do que eu estava acostumada a trabalhar, porque na época do *Este Lado* foi um negócio meio no susto, as coisas vinham no susto, umas porradas de várias ideologias caindo...

V: Mas você já foi dirigida por outras mulheres ou a Rafa foi a primeira?

C: Profissionalmente, acho que só na Brava que eu trabalhei. Quando comecei a fazer teatro a professora de Biologia era a professora de teatro, então, sempre foi mulher na verdade, mas dentro da Brava e um grupo antes em que eu estava na Brava, eram homens as figuras sempre que dirigiam, mas eu tinha uma postura mais presente, acho que se tivesse uma hierarquia, acho que eu estava mais perto desse lugar da direção nesse outro grupo em que eu estava. Quando cheguei na Brava eu nem pensava muito nessa questão de gênero nessa prática do trabalho, para mim era muito mais novo esse lugar do “Caramba, um grupo que se organiza horizontalmente!”, mas nas pequenas coisas, até a Dé que era do grupo, ela pegava mais pesado em algumas coisas assim: “Pô, olha quem está limpando o banheiro, quem está lavando a louça, quem está fazendo café...”. É. Teve uma “treta” de fêmeas, foram várias “tretas”, mas teve uma “treta” no ápice da saída dela, porque a gente foi viajar com o *Este Lado*...

V: Ela foi a única que saiu das meninas?

C: Foi só a Débora a única pessoa que saiu do grupo desde então. Tinham altas questões, mas eu era muito amiga dela, então, eu sempre ouvia e via muito o lado dela, mas o fato de a maioria ali ser casal, todos eles, os seis ali eram casais, então, as questões perpassavam por eles e pelo grupo de uma maneira um pouco mais orgânica.

Nós, que entramos depois, tínhamos vidas independentes e a Dé ainda dava conta de duas filhas, aí, a relação com o tempo chegava em uns limites: o que é prioridade? Porque a Brava naquela época era muito rígida: “Mano, a Brava é trampo, é isso, trabalho”, sabe? Aí a gente foi viajar com o Palco Giratório, ficaram as mulheres dando conta do Sacolão e desse curso das meninas. Um monte de demanda no trabalho, todas elas, mães, com outras demandas de mães, e aí rolou um embate naquele momento disso, de prioridade, presença, atraso, etc...e aí houve esse rompimento. Então, muito louco, todas as questões desse período que tem a ver com a maternidade, que tem a ver com ser mulher, que tem a ver com a figura dela que se colocava sempre, era até agressiva muitas vezes, mas se colocava, questionava, era irônica, sabe? Foi uma figura marcante e isso trouxe muitas questões que até hoje a gente vai entendendo, principalmente em relação à filhos. Passou um tempo, depois que a Dé saiu e tal (que foi meio brusco), a gente não conseguiu elaborar isso ainda, está elaborando algumas coisas agora, experimentamos uma espécie de licença-maternidade dentro do grupo, a gente trazendo sempre as questões do tempo do grupo em relação as demandas das crianças, tentando entender em como lidar com a questão do tempo dos pais, que tem filhos fora do grupo também. Hoje, mais gente é pai e mãe dentro do grupo. Então, você vivencia os processos...

V: Você tem outros trabalhos que faz fora da Brava? Ou com arte educação ou com outros trabalhos em outros grupos?

C: Eu costuro, eu tenho com as minhas irmãs, minha mãe, a gente criou uma marca de acessórios, cartucheiras, bolsas, que é uma rendinha de auxílio, que às vezes voa, às vezes não dá nada, nesse momento, por exemplo, a gente está super parada, então, esse é um trampinho em relação a grana que é mais de apoio. Eu me formei em Artes, eu dei aula um tempo em escola, mas depois que eu entrei para a Brava eu nunca mais fui atrás disso, não tive a necessidade porque eu levo mais a vida simples (*risos*), não comprei carro, casa, nada disso, não tenho filho. Eu fiz figurino para o Engenho, para duas peças deles, uma eu fiz o figurino todo, a outra eu fiz manutenção. A Rafa estava fazendo trampo com a mulherada do Mãe da Rua, que estavam chamando apenas mulheres para fazer o trabalho, aí a menina que ia fazer o figurino saiu, me chamaram, tem esses trampinhos assim. Tem o Madeirite Rosa, que é a Fernanda [Donnabella], a Liz [Natali], a Rafa e eu, que são parceiras das lutas aí, que eu considero outro grupo sério, que a gente vislumbra várias coisas. No Madeirite, a gente

começou a fazer os “rolês” em 2013, mas foi no começo do ano passado que a gente sentou e falou: “Vamos montar uma peça!”, e esse para mim é um dos espaços que eu vejo que faz todo sentido se juntar só com a mulherada, desde tomar um café e falar de candidíase e sei lá o quê (*risos*), até construir um “bagulho” junto, e não para falar mal dos homens ou para falar diretamente de feminismo ou machismo, mas para construir um negócio e colocar em prática o que é, se organizar de outro jeito. Tem o [Rafael] Presto e o Punk [Diego Henrique] que são do [Coletivo 15 de] Galochas, que a princípio me chamaram para fazer uma leitura, aí foi virando uma peça e a gente fez cenário e tudo, que é um texto que ele escreveu sobre a Fundação Casa, que é uma doutora e um moleque da Fundação Casa.

V: Você está atuando.

C: É. Aí nesse momento do ano, eles estavam lá procurando espaço e tal, e a gente deu uma parada, mas é um trampo que para mim também era para ser nesse lugar como é o Madeirite, mais de “colar” nos espaços de luta, fazer prosa, formação, não necessariamente de grana assim, eu tenho um “bode” de venda, de associar, tem a sua importância, tem sua necessidade, até de não desvalorizar um trampo, mas pensar assim: “Ah, vamos fazer a estreia no SESC...”, eu tenho um “bode”, eu acho ótimo quando tem outra pessoa para pensar nesse sentido. E esse trabalho com o Presto, eu também não queria que fosse uma peça que tem que vender, queria que fosse mais para “colar” nos espaços e trocar ideia. É isso.

V: Sobre a peça *A Brava* que tem a mulher como protagonista, como você não acompanhou o processo de montagem, quando vocês vão apresentar a peça, você fica dando apoio? Da relação com o público, alguma coisa te chamou a atenção? Ou como o público como vê a mulher? Eu perguntei bastante coisa para a Rafa sobre *A Brava*, mas queria saber sua visão da peça.

C: Quando eu estava fora da *Brava* eu vi várias apresentações, eu amo, eu gosto muito dessa peça, a primeira vez que eu vi, no debate eu chorei, eu sou maior bicho duro para chorar na frente dos outros. Foi muito forte para mim e acho que eu nem pensava tanto: “Ah, eu sou mulher no mundo!” Tem isso que aparece na peça, tipo: “Mãe estou indo embora...”, e nesse sentido eu sempre falei muito que eu sou feminista, e quando o feminismo começou a ser uma bandeira muito louca de fragmentação, no meu ponto de vista, aí eu parei de falar isso: “Ah, eu não vou falar que eu sou feminista”, mas eu sou, nós somos. Mas na peça tem esse negócio de ser uma mulher que vai para o mundo. Eu acompanhei algumas apresentações, eu curto muito a relação que tem – principalmente a da Rafa, mas de todos eles – de cumplicidade, uma relação de cumplicidade com as pessoas do público, tanto de falar: “Oh mãe, estou indo embora”, acho que essa cena para mim é a cena mais potente, que tem um lugar de respeito, de cuidado, de parceria, de cumplicidade, eu acho muito foda. E eu parei um pouco de acompanhar *A Brava*,

o Henrique [Alonso] tem acompanhado um pouco mais, então, eu parei de assistir a peça e o público. Mas o ano passado eles estavam querendo enterrar *A Brava*: “Já estamos velhos para fazer, chega de fazer essa peça”, e aí começou a surgir, de pipocar um monte de convite para fazer *A Brava*, tipo, esse ano saiu muito *A Brava*, e aí eu falo: “Ah gente, vamos fazer um processo então de colocar a mulherada para fazer”. São quatro pessoas, é a Rafa que se transforma em soldado e a gente podia fazer três mulheres que fossem soldados também. Comecei a pirar num lugar assim, mas ninguém topou (*risos*): “Você quer montar a sua peça, cria outra”, foi a resposta que eu tive (*risos*). Mas é um pouco isso, acho que é uma peça que dialoga com todo mundo, para além de mulheres. Acho que tem uma coisa do sonho, esse lugar que é até idealista para caramba.

V: A Rafa falou que tinha a questão da Joana ser uma heroína, que também tem o lado contraditório disso, mas você acha que faz diferença ser uma heroína feminina ou um herói masculino ou não?

C: O fato de ser uma mulher carrega outros elementos, com certeza, é como se não fosse o lugar comum, né? Fosse a exceção. Eu nunca parei para pensar muito sobre *A Brava* nesse sentido.

V: Eu assisti a peça no largo São Bento, que vocês fizeram uma filmagem, e a minha impressão é que a peça causa bastante no público. Nesse dia teve até um bêbado que interagiu bastante.

C: Ele estava querendo muito se envolver, esse dia foi muito louco também, gerou uma discussão porque o Fábio queria que a gente pagasse uma cerveja para esse cara sair de lá, porque ele em cena já tinha tentado todo tipo de jogo e não tinha funcionado, o Ademir também, não sei, mas o Max, ele tem uma sensibilidade assim e falou: “Não vou”, e eu falei: “Eu não vou fazer isso, não vou pagar para o cara, se vira aí”. Daí, o Max colou no cara e começou a trocar ideia antes da peça, ele não fez nenhum esforço no sentido de tirar ele daquele espaço, mesmo porque o cara tinha isso muito claro para ele: “A rua aqui sou eu. Vocês é que estão aqui, eu que sou o morador da rua”, em algumas falas ele colocava ou ele falou isso para o Max, não sei, e a Rafa também nesse debate, foi muito simbólico esse dia, de como a gente lida com as relações, a Rafa também trouxe uma questão, de que ela ficou muito fragilizada com a situação de violência, tanto no sentido deles com o cara quanto do cara não deixar fazer a peça.

V: É. O cara acabou sendo autoritário ali, ele não deixava vocês fazerem a peça. É evidente que a rua é pública, mas também tem outros lugares para ele estar, mas o que eu achei curioso é que ele, enquanto público, estava impressionado com o que via, ele queria dialogar, interagir.

C: Aquele dia foi muito louco, eu lembro que gerou muito debate profundo em relação a isso.

V: A Rafa também estava falando que acho que você estava mais à frente do Cordão da Mentira, que teve uma união de mulheres, e depois até gerou um vídeo contra aquele caso do estupro. Fala um pouco como tem sido esses encontros com essas mulheres de outros coletivos, se esses encontros acontecem apenas em momentos específicos para fazer uma arte-protesto e o que vocês têm conversado.

C: O que rolou nesse momento do Cordão da Mentira, de certa forma, havia uma cobrança que a Brava estivesse mais próxima, o Fábio já ia “colar” para tocar, eu já ia “colar” para fazer a caminhada junto, mas sem se responsabilizar pelo “rolê” assim. Aí rolou meio que uma cobrança, um não podia, o outro não podia, eu falei: “Não, deixa que eu vou”, eu estava mais de boa no processo, acho que eles estavam viajando com *A Brava*, enfim. O tema [do Cordão] era as mães de maio, e acho que já tinham pensado de ser uma comissão de frente feminina. Um formato de carnaval, só que aí eles falam: “Ah, faz aquela ação que vocês fizeram lá das fúrias”, que foi uma ação na saída da Funarte [2011] que a gente fez com as roupas do *Este Lado* e atrás do ursinho da *Broadway*, um negócio assim, aí eu propus que fossem as “mães fúrias”: as mães da revolução, as mães em luta, as mães combativas e tal.

A Marilza [Batista], a Ruth [Melchior] e eu ficamos pensando nessa dramaturgia. A Ruth que é da Cia Antropofágica e a Marilza da Cia Estudo de cena. Então, a gente trouxe umas imagens, e aí a Ruth (nossa, elas são criaturas muito fudas, que eu sempre curti elas, mas de olhar de longe, fazer uma prosa aqui, outra lá, mas tipo, de criar um negócio junto, faz muita diferença, né?) e a Ruth convidou uma galera, eu também, e de repente tinha um volume de uma mulherada muito na disposição de fazer um “rolê” junto, de topar as propostas, de propor, também foi um espaço que eu falei: “Olha que da hora!”, se fosse o Thiago [Vasconcelos] da Antropofágica ou o Fábio que estivessem aqui dirigindo esse negócio (nem tinha esse negócio de direção, a gente ia pensando meio junto) não teria esse espaço de falar à vontade, de propor os negócios e de falar questões pessoais mesmo e tal. Foi muito gostoso mais o processo de montagem do que o dia mesmo. Mas mesmo no dia tinha uma coisa de ir com a boca amordaçada, então, tinha muito olhar, muita cumplicidade e a gente ficou com uma vontade muito grande de continuar fazendo ou de levar essas mulheres para outros espaços ou de fazer outras coisas. Aí fez-se um grupo do *whatsapp* que chama “Mulheres na luta” e lá começaram a surgir discussões e propostas. Nisso, rolou esse caso do estupro, e acho que foi a Ruth junto com uma amiga que pensaram num vídeo, e aí elas propuseram para essa mulherada de colar assim.

V: Tem mais coletivos envolvidos nisso?

C: Tem e tem pessoas independentes, tem gente que acho que nem é de teatro, uma galera topou. Foi pesado para caralho, muito pesado, qualquer coisa que tenta se fazer nesse sentido é muito

pesado. E aí tinha uma menina lá que propôs arrecadar vídeos onde você falasse: “Não, não...” e aí ela fez uma quantidade imensa de vídeos, todo dia ela lançava vários não, 33 não eu acho, aí teve um “rolê” com a menina do [Programa] Vocacional, Priscilla Toscano . Que rolou o cagaço, vomitação lá.

V: De ser ameaçada, né?

C: De ser ameaçada, de ser escrachada de alguma maneira e ali também nesse grupo gerou uma discussão, gerou um posicionamento, aí quando começaram a rolar os atos: “Fora Temer”, elas tiraram umas ações, mas nesse momento eu parei um pouco de estar mais presente como eu gostaria, porque também esse lugar do “Fora Temer” não me movimentava a estar junto, apesar de eu apoiar, mas eu preferia estar nas Fábricas de Cultura ocupadas que é o que estava rolando ao mesmo tempo. Ah, então é isso, tem esse fórum no *whatsapp*, algumas propostas que surgem.

Teve um ato que eu acho que foi dos secundaristas que uma das meninas, a Carol [Vechia] que fez o curso livre com a gente, que foi a Rafa e eu, mais a Rafa à frente, que fizemos no ano passado o curso livre? Ela deve ter falado...

V: Acho que não...

C: Foi um que não saiu uma peça, a gente juntou umas cenas, a proposta era criar cenas de rua do [Bertolt] Brecht. Foi uma experiência que a Rafa e eu estávamos e também teve outro desdobramento que tem a ver com isso. Tinha uma galera, tinha uns secundaristas, tinha uma galera mais de luta, que queria fazer um grupo fechado...

V: Meninos e meninas?

C: É, tudo misturado, muita gente. Começou com umas, sei lá, a Rafa foi corajosa, com umas oitenta pessoas, tinha umas cem e tantas inscrições, umas oitenta pessoas ficaram. Eu fiquei um tempão olhando de fora, meio no auxílio de receber, e depois a gente começou a dividir os jogos, as instruções e tal, e desse curso tinha a Carol Vechia, que é uma camarada de luta, ela sempre quis fazer teatro e ela “colou” e foi muito firmeza, teve que sair no meio do curso, mas aí eu dei o toque do Cordão da Mentira ela falou: “Topo”, aí foi, ela está propondo vários “rolês” de intervenções, de lambe-lambe, ela estava querendo reproduzir aquela obra dos sacos de lixo, da época da ditadura com trapo de sangue dentro. Mas era isso que você tinha perguntado?

V: Então, esse grupo que é recente; tiveram encontros esporádicos, pontuais ou já teve algum encontrão das mulheres de teatro de esquerda?

C: Como é muita gente nesse negócio de *whatsapp*, teve até um momento que os meninos do Centro Cultural [São Paulo], a molecada foi presa, sabe? Porque foram pegos, aí elas começaram: “Gente, vamos nos encontrar, vamos ver quem nós somos.” Aí, eu acho que rolou

um encontro ou outro, mas eu de fato estou mais ausente agora. Na época do Arte contra a Barbárie, acho que na construção Lei do Fomento, tem um registro até de uma conversa que está a Iná [Camargo Costa], a Fernanda [Azevedo] – não sei se ela já estava, a Maysa Lepique e outras mulheres.

V: A Amelinha [Maria Amélia de Almeida Teles] também. Porque ela é do movimento das mulheres [União das Mulheres de São Paulo], mas ela tem uma relação com o teatro, até por conta do contato com a Fernanda. Enfim, mas pelo que sei já teve um encontro no Sacolão, com iniciativa da Cia Kiwi e tal.

C: Isso. Foi muito legal. A proposta era chamar as lideranças do bairro porque no bairro a mulherada domina. Teve um dia que foi uma das Donas Marias que eram da luta do bairro, juntou uma mulherada assim, a proposta delas com esse projeto era de “colar” também em espaços organizados. Era uma oficina de teatro, mas para ir além disso. Foi muito foda, o curso das meninas alimentou muito nesse sentido. A Dé, a Lu e eu fizemos a oficina. Mas de encontro da mulherada, que eu tenha participado teve esse “rolê” do Cordão e teve a Rede Brasileira de Teatro de Rua, que foi o primeiro encontro que eu fui por vontade própria, que foi desse ano, foi a Lu e eu, e vai ter um agora na primeira semana de dezembro. Lá rolou um processo muito louco assim, já tinha a Natália [Siufi], ela é uma voz bem atuante e tal, sempre provocativa, mas aí rolou um processo, já estava- se falando um pouco dessa questão das mulheres, ou que tinham que falar mais ou que os caras tinham que parar de falar ou que enfim, tinha uma prosa como era machista a relação de assembleia... Mas a Natália e a Raquel [Rollo] sempre presentes e figuras muito fortes assim, né? E aí rolou uma situação de quase um estupro de um cara que apareceu no final do primeiro dia falando que era lá da cidade, que estava organizando o encontro, e tinha uns papos esquisitos, e a mulherada já conversando com ele meio assim: “Vamos reverter esse machismo aí, saí desse corpo que ele não te pertence” (*risos*), aí foi que foi que no final da noite ele, chapadão, começou a bater nos quartos, o quarto que ele viu aberto tinha um casal pelado em cada cama, ele deitou com a mina e ela acordou achando que era o namorado dela, quando viu era o cara, e aí ela acordou o namorado, não sei o que, maior situação. Ela teve a maior coragem de colocar isso dessa maneira [na assembleia], e começou uma discussão, aí os caras que eram da cidade falaram: “Porra, pode crer, esse cara ele sempre dá umas mancadas”.

V: E ele era artista de rua?

C: É. Ele fez uma oficina de palhaço e tinha um palhaço, Pingola (*risos*) chamava o palhaço dele, ele é do Rio de Janeiro, eu acho, mas aí a mina falou: “Porra, se vocês sabem que o cara é foda, porque não deram a ‘letra’ antes? Ele estava no meio de nós...”. Então, começou a gerar um debate e aí a mulherada ficou (faz gesto de um porco-espinho), não no sentido de “treta”

com a galera, mas por conta dessa situação e aí se propôs, “Ah, agora só as mulheres, vamos trocar uma ideia aqui”, daqui a pouco a gente vai para a assembleia, aí os caras ficaram fazendo umas piadinhas: “Hum, já acabou o congresso feminista...?”, sabe?

V: E qual é o medo deles?

C: Eu não sei, eu acho que tem um pouco assim como quando a gente vê os estudantes se organizando, a gente fala: “Mano, que bagunça isso aí, deixa ir lá ajudar a organizar”, ou: “Não vai dar certo” (*risos*). Acho que tem um lugar incomum que dá medo. Eu não sei. No sentido de ser homem, pensam o que essas mulheres estão fazendo, se eles acham que a gente vai falar mal deles, eu não sei de verdade, porque ninguém fala a real, não sei se eles têm se elaborado assim. Na Brava ainda é um tabu falar o que vocês estão sentindo em relação à isso: “Não, está de boa, está legal, vai lá, a gente apoia”, é um lugar ainda que é novo, eu acho, né? Sai do lugar comum... No encontro da Rede eu nem sabia muito qual é que era, mas no primeiro dia quando eles falaram: “O ato desse ano vai ser pela democracia”, aí eu não conhecia muito todas as pessoas que estavam lá e de vários lugares, e cada cidade, cada estado está num momento de discussão, não necessariamente o mesmo, mas eu levantei e falei: “Masque acúmulo vocês têm sobre o que é democracia? O que é defender a democracia nesse momento?” E a reação foi tipo: “Como assim?!”. Teve gente que achou o máximo colocar isso em questão, teve gente que achou um absurdo, então acho, que talvez algumas falas que têm algum tom provocativo incomodam.

V: E esse encontro costuma ser a semana toda?

C: É. Esse foi de três dias, mas o próximo vai ser de cinco, depende um pouco da estrutura do espaço, mas é muito legal, se você quiser “colar”...

V: É que meu grupo não está fazendo teatro de rua.

C: Não, mas não tem necessidade. Inclusive a ideia desse próximo encontro é que tentasse articular algumas pessoas, porque a gente falou muito de movimentos sociais que se tem proximidade, de levar pessoas que não fossem necessariamente do teatro, mas fossem do movimento para somar na discussão.

Aí, teve outro “rolê” também, tem alguns grupos de trabalho, aí o GT de política era só a Natália de mulher, a Natália falou: “Pô, mulherada, vamos ‘colar’ aí...”, aí foram mais mulheres, a Lu está nesse GT, está se cavando esse espaço, mas é um espaço muito aberto, de discussão horizontal mesmo, de respeito, eles falaram que nem sempre foi assim, que já deu muita “treta”, mas porque antes era isso, poucas cabeças e vozes, né? V: E a maioria dessas vozes eram masculina?

C: Eu acho que tinha uma maioria masculina, mas era tipo isso, o Fábio normalmente era quem ia para o encontro do nosso grupo, a Rafa acho que foi uma vez com o Márcio. Às vezes, rola

um: “Não, acho que vocês não têm que ir, porque vocês não acompanharam o debate, não estão acompanhando”, mas aí é só os homens dividirem um pouco do debate e a gente “cola” lá. Nisso, a Lu e eu fomos, o que nunca aconteceu, só mulheres irem, então, acho que tem um pouco disso assim, isso está dando uma reestruturada...

V: Cris, estou acabando (*risos*). Como é ser mulher na/da periferia ou isso não faz sentido? Tem diferença ou não tem?

C: É. Eu cresci aqui, meu pai é de lá do Jardim Ângela e eu estudei em colégio particular porque uma tia bancava, mas eu era a pobre sempre da escola; quando eu fui para a periferia eu já não era mais a pobre em relação aos outros, ainda mais que na época que eu fui eu tinha um dinheirinho guardado, isso mais em relação à grana do que ao gênero, né? Meu, eu acho que a periferia tem um “bagulho” das contradições estarem muito mais gritantes assim, tudo mais aflorado, tanto no sentido de um tipo de violência – a brincadeira das crianças é a porrada, por exemplo –, é muito esse lugar da violência, do grito, de machucar, que me remete um pouco quando eu fui à aldeia que tinha os indígenas que brincavam como os cachorros – não quero colocar o que é certo ou errado, bonito ou feio – mas é um lugar de brincadeira mais física, mais corporal. Na aldeia eu olhava os cachorros brincando, rolando na grama, um mordendo o outro e os indígenas olhavam as molecadinhas, eram as mesmas brincadeiras, rolando na grama, mordendo. No Sacolão isso era muito gritante, tipo a criançada muito na relação das “minas piriguetes”, do lugar da sexualidade muito forte, as meninas de, sei lá, 7 anos de idade e os moleques já falando: “Olha que vagabunda”, um tipo de linguajar que eu acho que o funk propicia, sem tentar ser moralista assim, mas um lugar violento e de violência com o corpo. Isso grita muito mais que as crianças aqui [do bairro Aclimação] que tem que ter limpeza, tem que ter um rigor, não ficam na rua, não é criança que brinca na rua, lá é, aí tem um lugar de: “Porra, cadê a mãe dessas crianças?” Nunca perguntam do pai, né? “Cadê a mãe dessas crianças que deixa aqui no Sacolão o dia inteiro?” – falas nossas muitas vezes. A gente vê também as meninas cuidando dos irmãos mais novos, carregando uns três irmãos no colo, indo para o espaço cuidar, são mães muito cedo, eu lembro de me questionar com espanto: “Tia, você é mãe de quantos filhos?”. Eu respondia que não tinha filhos. “Não é mãe? Eu não acredito!”, sabe, um absurdo você ter 30 anos e não ser mãe, tipo faz uma diferença da porra assim. Não que aqui não tenha relação de machismo, acho que aqui tem mais moralismo do que lá, é que lá o “bagulho” é muito gritante. Agora, eu como mulher aqui e lá, já tem até um lugar também da potência, por exemplo, tipo no Sacolão era a Rita [Carneiro] a figura forte, tinha a Kátia. Você vai às lutas de moradia e tal, é a mulherada que está à frente, no bairro ou a luta que foi feita pelo Sacolão, pela UBS [Unidade Básica de Saúde] e tal, eram as Donas Marias, então, eram

mulheres que estavam sempre representando um espaço de protagonismo mesmo, porque a gente sabe que tem o lance de: “Meu, tenho que garantir para os meus filhos”, né? Enquanto tem um “bagulho” histórico, da época do Santo Dias da Silva, os homens estavam fazendo greve, lutando pelos direitos trabalhistas, a mulherada que estava no bairro lutando por saneamento básico, por hospital, por moradia, então, historicamente isso já é muito forte, mas mesmo no movimento era a mulherada guerreira, à frente, forte e botando as tripas para fora para conseguir construir processos. Me parece um lugar de menos disputa entre a mulherada, eu vivenciei isso, né? Mas talvez por uma história pessoal, de família, mas um lugar mais de companheirismo, de construir as coisas junto e menos de disputa, acho que é isso.

V: Agora a última pergunta: qual é o lugar ou importância da mulher em grupos de teatro de esquerda?

C: Eu acho que os mesmos que os dos homens, eu acho que nesse sentido se não for em parceria não rola. Acho muito importante que tenha a presença dos parceiros para fazer acontecer, e eu acho que o lugar da divisão de tarefas é o mesmo. O que eu tenho pensado muito, que até no encontro da mulherada do teatro de esquerda foi o que a Natália e a companheira dela puxaram, que elas fizeram um espetáculo, aí chamaram só mulheres para fazerem a mesa, para falarem.

V: O espetáculo *So.corro*, né?

C: Isso. Espetáculo de dança; eu adoro essa linguagem, porque eu “viajo na maionese”, não tem uma exigência de você falar, ser entendido e não deixar dúvidas assim, né? Abre um lugar e a prosa que vem depois, os depoimentos, o processo histórico, que as pessoas conseguem desenvolver e colocar, muito aprendizado. Aí, eu estava comentando com elas que eu lembrei do encontro da Rede, porque nesse momento que a gente se reuniu, teve uma menina que estava registrando e ela subiu um vídeo desse momento, que era a gente tentando aprender uma música africana, aí o companheiro de um grupo falou: “Ah, vocês falaram que foi maior foda, que foi ótimo encontrar a mulherada, aí a gente vai ver o vídeo e são vocês tentando balbuciar, cantar uma música.” Aí eu penso: “Que da hora”. Porque é um lugar que a gente não sabe registrar ainda, o registro que a gente tem é comum, que é feito de determinada maneira que não dá conta da potência que um encontro desse tem. Então, eu acho que a gente precisa achar outras formas de trocar ideias, de fazer assembleias, de tomar decisões, de se organizar, experimentar outras maneiras. Quando a Nati fala: “Não, as mulheres têm que fazer mesa, tem que falar”, eu discordo um pouco, eu acho que a gente precisa trocar ideias sim, não sei qual é a forma, mas não precisa ser repetindo: “Ai, eu tenho que ser diretora de peça, eu tenho que fazer a mesa da discussão, eu tenho que assinar qualquer coisa que eu faça, eu tenho que colocar lá o meu nome para comprovar que eu fiz, sei lá para quem, eu tenho que falar com mais dureza, ou eu tenho

que falar”. Então, tem um lugar a se descobrir da mulher e do homem também. Porque acho que é isso, a gente descobre outras maneiras e vai experimentando junto, e talvez nesse sentido a mulherada tem uma disposição para experimentar coisas novas no sentido de não reproduzir o que já está dado, não que os homens não possam, lógico que podem e fazem, mas eu acho que tem quase uma virgindade nisso, porque a gente cresce reproduzindo um “bagulho”. Todos nós na verdade, eu não sei muito bem esse lugar da Biologia, da questão de sexo mesmo, não sei dizer nada disso com propriedade, o que é do homem, o que é da mulher, mas eu acho que tem isso, tem lugares que a gente não precisa repetir, não é isso: “A mulher tem que dirigir, a mulher tem que escrever, a mulher tem que fazer a mesa”, eu acho que são outras tentativas que precisam ser feitas, é isso. (*pausa*)

V: E como vocês estão ensaiando? Porque agora está sem o Sacolão.

C: A gente está numa casa que são dos pais do Ademir, eles moraram lá há 40 anos, ali no Jardim Ângela, só que é uma casa grande, tem até piscina (*risos*), porque pensa: filhos, netos. Os caras fizeram maior esforço, eu chego lá e falo: “Gente, vamos tirar a piscina para ampliar esse espaço para poder ter um galpão aqui”. Imagina que vai tirar a piscina que os caras construíram, do ponto de vista do trabalho e desse frio da porra, a piscina suja. A gente está alugando aquele espaço dos pais do Ademir por um preço camarada, então, estamos fazendo mudanças. A princípio, é um espaço provisório, a gente até pensa às vezes: “Ai, voltar para o Sacolão”, sabe, alguns paqueram, outros repudiam, mas a gente está nesse lugar, a gente precisou dar conta de nós mesmos e as contradições estavam muito fudas, ou a gente ia lá fazer algo que não acreditava ou ia ficar “tretando” com alguma coisa que provavelmente a gente iria perder e a gente preferiu recuar. Nesse espaço, é um espaço privado, que a gente também pensa como dar uma função pública para um espaço privado, porque a gente estava num espaço público que estava satisfazendo demandas de necessidades privadas, tipo chá de bebê ou pro fulano fazer o rango e ganhar a grana dele. Mas nesse novo espaço nosso, tudo o que a gente tem pensado em fazer de reforma e estruturação do espaço, a gente tem pensado sem longo prazo assim, apenas para dar conta dos ensaios, tipo a gente não sabe se ali vai se tornar um espaço cultural, não é o que a gente vai fazer agora, sabe, de receber os grupos para apresentar, nem tem estrutura para isso, mas tem vontades de ter mais relação com o bairro, de fazer o curso livre, as pessoas esperam alguma coisa acontecer, né? Porque isso tinha no Sacolão, mas sempre numa loucura, e tinha quem apoiasse, quem curtisse e quem odiasse. Aquele espaço tinha muita disputa, por ser um espaço grande, público. Lá onde a gente está agora as relações podem ser diferentes por conta da estrutura dele mesmo.

V: E o Sacolão está funcionando?

C: Está funcionando...

V: A todo vapor ou não?

C: Está funcionando e parece que deu uma acalmada, a gente falou: “Porra, logo agora que a gente saiu!” (*risos*). Porque antes estava uma loucura, era muita coisa acontecendo que não dava para ter qualidade, muitas coisas legais, mas tipo, tinha a galera do skate que falou: “A gente quer andar de skate aí”. Legal, mas ao mesmo tempo era o único horário que a gente tinha para ensaiar uma peça, ou ensaiava a peça com o skate rolando, aquele barulho louco, então, era meio desumano. Tinham coisas da hora, mas sem dar conta da qualidade que aquilo tinha, foi uma coisa que a gente construiu, mas esse ano deu uma baixada, pelo que eu tenho visto da programação; a molecada da escola lá que é super de luta e tal, ocupando o espaço e fazendo as reuniões; teve uma prosa da Fala Guerreira e um encontro, porque elas iam para o México, sabe, coisas de luta mesmo acontecendo, mas a gente tem ido, às vezes visita, frequenta, quem consegue, né? Porque foi outro rompimento de relacionamento que, para alguns, foi mais fácil, para outros menos, mas está lá. Tiveram várias coisas que eu falei para deixar lá, como a luz, a cortina, para o teatro continuar funcionando, algumas coisas o pessoal topou em deixar, outras: “Não, isso aqui não!”. A gente tem uma escada de quatro metros ali naquela casa (*risos*) só tomando chuva, ninguém quer aquela porra, ninguém quer comprar, no espaço das pessoas não cabe porque ela é muito espaçosa, ela era do Sacolão, aí deve voltar para lá logo mais, mas eu acho que é uma relação que ainda vai se desenvolvendo.

Tem um espaço no Campo Limpo que é a Escola Sócrates, do lado tem um terreno baldio, que tem sido feita uma luta para que ele seja um galpão cultural, a gente está perto dessa luta, apoia como pode, mas a gente está para conversar de que maneira a gente vai estar, se vai participar do projeto, se vai construir junto, se vai ser a sede da Brava ou alguma outra coisa. Depois que a gente saiu do Sacolão muitas coisas surgiram, muitas possibilidades, mas a gente falou coletivamente: “Vamos para uma casinha para entender o que está acontecendo, depois a gente constrói as coisas com mais calma”.

V: Foram nove anos lá no Sacolão?

C: Acho que oito anos, acho que ele fez nove anos esse ano agora agosto, mais todos os quatro anos anteriores de reunião, é um tempo grande, uma relaçãozona. Acho que quem deve [sentir falta], até porque não estava no dia a dia, mas não sei, teve uma relação muito intensa até com a parte burocrática, é a Kátia, ela tem uma relação com as crianças, de fazer o projeto com elas e tal. Que também é outra questão, quem fazia o projeto com as crianças? A Kátia. Aí chegou a Lu. Aí chegou a Cris. Ou seja, só a mulherada está nos projetos com as crianças. Não deixa de ser uma reprodução [desses padrões de gênero]. Alguns homens do grupo eram tipo: “Cala a

boca, molecada do inferno, vai embora!” (*risos*), mas ao mesmo tempo você via eles, quando estavam na disposição, brincando de mil coisas assim com as crianças. Há que se aprender também o que é essa forma de lidar com as crianças que não seja da mamãezinha...

V: Obrigada, Cris.

Entrevista nº4: Kátia Alves.

Data: 08 de dezembro 2016.

Local: Cooperativa Paulista de Teatro.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; K = Kátia Alves.

V: Nome?

K: Kátia Alves de Souza.

V: Idade?

K: 36 anos.

V: Cor?

K: Negra.

V: Gênero?

K: Mulher.

V: Religião?

K: Todas. Depende do dia (*risos*)

V: Classe social?

K: Pobre! (*risos*)

V: Orientação política (anarquismo, marxismo...)?

K: Eu estou tentando entender... Hoje eu vi uma frase de Mojica [ex-presidente do Uruguai], “O que é ser de esquerda?”. Então, eu acho que é um pensamento filosófico onde você pensa não só em você, mas também no próximo, no outro; é um pensamento menos egoísta. Então, acho que ser de esquerda é isso, eu estou caminhando para isso. Pensar mais coletivamente do que individualmente, porque a gente vive no coletivo; então, eu sou de esquerda.

V: Você participa de algum movimento político, social?

K: Eu estou bem atuante com o pessoal do Movimento Cultural das Periferias. Depois daqui eu vou voltar na Secretaria de Cultura enquanto coletivo, representando a Brava Companhia.

V: Naquele dia em que nos vimos na câmara municipal [Novembro de 2016] e você fez uma fala na assembleia do orçamento você estava com uma camiseta deste movimento...

K: É, eu estou acompanhando as conversas, as discussões. Estou tentando me inteirar. É claro que nem sempre dá para acompanhar tudo.

V: Mas esse movimento é de todas as periferias de São Paulo: sul, leste, noroeste...

K: Sim, de todas as regiões. Esse movimento começou com a audiência de cultura, no final de 2013. Eu estava até olhando esse material²³³ que a secretaria municipal de cultura fez, como prestação de contas, que consta a 3ª Conferência Municipal de Cultura. A gente se conheceu nesta conferência, e aí percebemos que as demandas eram muito parecidas nas “quebradas” em todas as regiões, então dissemos: “Porque a gente não se junta para discutir essas demandas globais da cidade, das periferias”. Daí começamos a fazer os encontros.

V: Do movimento também surgiu o Fomento às Periferias?

K: Na verdade isso foi um desdobramento e uma frente do movimento; porque são várias frentes: os espaços de ocupação (a gente também entrou no movimento por conta do espaço do Sacolão das Artes)... O bloco de ocupações, por exemplo, são vários espaços públicos que estão sendo ocupados por coletivos. E aí a gente falou: “Puxa, tem isso na cidade inteira, então, vamos nos juntar porque em bloco podemos conseguir mais coisas.” E aí, qual era a demanda? A gente precisava de recurso para fazer os trabalhos na periferia. Existiam os editais de Fomento ao Teatro, à Dança, mas ainda não contemplavam alguns coletivos que fazem e realizam as ações muito bem, porém ainda não conseguem escrever para o edital de teatro ou dança, ou que não estão dentro desses dois seguimentos. Então, foi aí que começou a surgir a ideia do Fomento à Cultura das Periferias; com a ideia de contemplar todas as linguagens. É esse o caminhar de construção desses quase 4 anos.

V: Quais funções você desempenha na Brava Cia? E também fale um pouco do seu percurso na Brava, por que você como a Rafaela [Carneiro], são as mulheres que estão desde o começo, né?

K: Na verdade, acho que nem tão desde o começo. Entrei na segunda fase do grupo, porque a primeira foi lá na constituição da Cia em 1998, que ainda se chamava ManiCômicos, eu e a Rafa entramos depois, no mesmo ano.

V: Mas você também não era aluna do Celso Solha?

K: Sim, era. Mas o grupo se formou e eu entrei depois. Eu ficava em contato, mas eu entrei depois. O grupo se constituiu em 1998, e eu entrei em 2003. Eu já entrei com uma vontade de não atuar. Desde sempre eu falava que não curtia. Eles também me chamaram neste intuito de fazer o trabalho administrativo, cuidar da agenda. O grupo estava com um projeto na época em 21 escolas, pela secretaria de educação, precisavam de uma organização na agenda, e tinha uma

²³³ Mais informações: <https://issuu.com/emcartaz/docs/emcartazbalanco2016> , página 21.

rotina administrativa que precisava ser feita. Aí me chamaram, eu topei e desde então eu estou somente nessa parte administrativa, de produção.

A minha função no grupo... na verdade, a gente tem até dificuldade para falar o que de fato cada um faz, porque todo mundo faz um monte de coisa, a única que eu sei que eu não faço é atuar. Eu cuido da parte da produção e administrativa, só que quando precisa fazer alguma prestação de contas e eu não vou conseguir trazer na secretaria, alguém que vai vir pro centro traz. Por exemplo, se eu não estou conseguindo digitar a planilha porque está corrido, nos organizamos para ver quem pode fazer isso, vamos dividindo as funções. Mas eu percebo que a minha função é um pouco ter um olhar mais pé no chão no sentido dos recursos materiais; de falar: “Olha, gente, tem tanto...”

V: Mas você era produtora antes?

K: Não, nunca fui. Fui aprendendo. Na verdade, lá no Colégio Radial com o Celso Solha, eu atuei um pouco e depois eu fui fazendo essa função lá. Fui ajudando os outros grupos a comprar as coisas, a organizar, então, isso já era um pouco da produção e depois eu fui percebendo o que era. Até porque o Celso não falava você faz isso, aquilo, não, a gente ia fazendo e depois eu fui descobrindo: “Ah, era isso o que eu fazia!”

Eu sou a produtora da Brava Cia, mas a gente divide as funções de acordo com o que precisa. Às vezes tem uma viagem que eu não posso ir, alguém do grupo vai e assume esta função. Essa é a organização dentro do grupo.

V: Mas a produção está totalmente integrada com as outras funções?

K: É, a gente tenta deixar integrado com as outras funções. Mas, por exemplo, agora eu não estou conseguindo acompanhar os ensaios porque eu estou na coordenação da escola, então, eu estou trabalhando 8 horas por dia. O horário que eles estão ensaiando, eu estou na escola. Eu não estou conseguindo acompanhar. E como a gente está se organizando? As meninas estão acompanhando, a Cris, a Lu e a Rafa estão fazendo essa parte de figurino e produzindo, “Olha, a gente precisa de tanto para comprar isso”. Eu estou um pouco à parte, é claro que eu vejo os e-mails, li o relatório, vi o que eles fizeram, ajudei a escrever, mas às vezes fico um pouco afastada por conta do trabalho; eu não consigo participar de todo o processo criativo. E foi por opção, até porque o Ademir está em maior tempo e eu falei: “Eu preciso ter outro trabalho, além do grupo, para que você consiga ficar só no grupo”. Foi um combinado que a gente fez.

V: E vocês são casados desde... mas isso não precisa entrar na entrevista se você não quiser.

K: Quando eu entrei no grupo a gente estava namorando, em 2006 fomos morar juntos.

V: Você comentou da escola, então, eu queria saber que outros trabalhos você tem ou teve além do trabalho na Brava Cia? Sempre foi em escolas ou tiveram outros?

K: Eu sou pedagoga de formação. Sou professora de Educação Infantil e Ensino fundamental I da Rede Municipal de Educação de São Paulo. Ingressei na rede em 2009, na educação infantil, fiquei três anos e meio lá, e desde 2013 eu estou na educação de jovens e adultos, no CIEJA⁶⁹ Campo Limpo. Eu entrei como alfabetizadora, professora de primeiro ao quarto ano, no ano passado eu assumi a coordenação. Está bem puxado; eu nunca tinha exercido a função de coordenação. É muito mais trabalhoso do que estar em contato com os alunos.

O CIEJA [Centro Integrado de Jovens e Adultos] é um programa da Secretaria Municipal de Educação diferenciado para a cidade, é um centro de educação de jovens e adultos que tem aula o dia inteiro, das 7h da manhã às 22h. Diferente das escolas regulares que muitas vezes tem só no período noturno. Foi um programa desenvolvido justamente pensando nesse trabalhador, ou dona de casa, que quer voltar a estudar, mas que muitas vezes o horário não viabiliza que volte. Lá tem uma proposta de 2 horas e 15 minutos de aula, e o restante da carga horária os alunos precisam completar com extraclasse, com atividades que eles precisam pesquisar. É uma proposta muito interessante, na época, a Brava estava no Sacolão das Artes e eu fui trabalhar lá, nós já tínhamos uma proposta de parceria com essa escola, levávamos os alunos adultos para ir ver os espetáculos. Quando resolvi ir para o CIEJA pensei: “Puxa, faz muito sentido eu estar nesse espaço, porque eu vou estar em contato direto com os alunos que assistem aos espetáculos do espaço, e posso fazer um trabalho mais potente”. Quando eu me interessei em ir para educação de jovens e adultos, foi muito pensando nessa ponte do trabalho que estava fazendo com a Brava no Sacolão. Porque a gente já fazia isso, levava os alunos, fazia os espetáculos, fazia esse trabalho de formação. E está sendo interessante, apesar de que nem todos os professores tem esse pensamento mais progressista. A educação de jovens e adultos, historicamente, foi renegada dentro da rede. “Olha, você vai trabalhar para ser mão de obra; você não precisa pensar. Você precisa saber onde aperta o botão.” Nos últimos anos isso vem sendo transformado. Não é só para o mercado de trabalho que você precisa estudar. Você precisa estudar para entender toda a dinâmica [do sistema]. Então, tem sido bem interessante toda essa relação, porque essa é uma escola que tem abertura, que tem uma ligação bem grande com as atividades culturais do entorno, com os artistas da região. Tem sido interessante fazer esse trabalho que, ao meu ver, apesar de ser outro trabalho além da Brava, um complementa o outro.

V: Quando foi montado o espetáculo *A Brava*, você estava no grupo?

K: Estava e não estava (*risos*). Eu estava, mas justamente no momento em que a gente ficou sem grana nenhuma e precisava levantar o espetáculo, o Ademir, como é meu companheiro, estava também, eu falei: “Não dá pra ficar nós dois aqui sem ganhar nada”, mais uma vez eu falei: “Eu vou, você fica no grupo, mas eu vou ter que sair e vou trabalhar em outra coisa; no momento que der eu volto.” Então, eu não participei do processo todo. Eu fui trabalhar em uma loja, no Shopping Morumbi, de caixa, e eu lembro que do meu salário eu emprestava dinheiro para eles irem ensaiar...

V: Você foi a primeira patrocinadora da Brava! (*risos*)

K: O Fábio também pegou dinheiro emprestado no banco para fazer o cenário. Então, teve isso. Eu estava e não estava porque não dava para ficar os dois e eu fui trabalhar para ter o mínimo de condição de continuar – financiava o Ademir, principalmente – a continuar no processo de pesquisa na Brava. Foi bem emocionante o dia que eu fui ver o ensaio na Cadopô (era um prédio ocupado por vários coletivos que dividiam os andares para ensaiar, eu não sei se existe mais), na época a Cia do Miolo que ocupava um dos andares cedeu o espaço e era lá que eles estavam ensaiando. Tem uma praça ali, ao lado da estação da Luz. Fiquei bem emocionada, porque era a nossa história de resistência, de conseguir continuar; foi bem bonito.

V: É uma das peças mais representadas da Cia, não é?

K: Sim, ela estreou em 2007, e vai fazer 10 anos que apresentamos essa peça. 2007 ou 2008? Preciso olhar... não, foi em 2007, o Arthur, meu filho, não tinha nascido ainda.

V: E vocês escolheram a história da Joana d’Arc, uma heroína forte, que tem toda uma relação contraditória com a igreja... então era a história da Joana que representava a Brava naquele momento?

K: Sim, era isso.

V: E uma mulher né?

K: Uma mulher. Foi muito simbólico e acho que ainda é aquela fala do final, “Eu prefiro o risco a viver morto”, ela diz “Eu prefiro o fogo!”. Que é quando falam pra ela que ela viveria em prisão perpétua. Era um pouco isso o que a gente estava vivendo. Todo mundo sem um “puto” no bolso, a gente querendo continuar a fazer teatro, tendo que pegar empréstimo no banco e tal, mas é se arriscar, e continuar fazendo aquilo que você sente prazer; e numa sociedade que te falam que você tem que ser “alguém” na vida, você não vai pra lugar nenhum se não conseguir acumular e ter riqueza, ter dinheiro, e a gente indo na contramão, querendo ter prazer de outra maneira.

V: Então, a Joana d’Arc deu sorte para a Brava?

K: Deu sorte. Na verdade, não sei se foi isso que deu sorte, nunca parei para pensar; mas eu acho que fez muito sentido. Quando a gente se junta, éramos jovens querendo fazer uma coisa que não se encaixava no mercado de trabalho. “Puxa, que legal, a gente consegue ter mais liberdade, consegue ser mais livre.” “Ok, tem liberdade, mas é instável financeiramente, tem que trabalhar em outras coisas”. Mas acho que é essa relação de tentar a cada momento buscar sempre qual é o sentido, qual o sentido da vida, qual o sentido de estar vivo, sabe? Acho que nesse momento que foi escrito o texto *A Brava*, tinha muito isso de se questionar mesmo. Quando a gente foi escolher o nome do grupo que virou Brava Cia, tinha tudo a ver com a peça *A Brava*. Lá na “chuva” de ideias de levantamento de nomes, pensamos: “O que nos caracteriza? Tem que ser um nome que faça sentido agora. A gente está quase se esfacelando, não tem dinheiro, mas está querendo ficar junto, está querendo fazer teatro”. Então, o nome Brava Companhia não é de bravo [raiva], ou de bravo [como no espetáculo de música], é de bravura, de persistência. O espetáculo marca uma fase importante de transição e opções do grupo.

V: A peça teve modificações nesses quase dez anos de apresentação?

K: Sim, na verdade foi se atualizando e amadurecendo, ela vai se transformando e a gente também. Mas a peça quando estreou era muito o grupo em relação às questões da sociedade e tal, depois ela foi se transformando também num discurso da sociedade que nos atravessa. Alguns textos foram modificados, fomos transformando para colocar outras questões atuais. A essência permanece, que é justamente falar dessa mulher que foi contra uma sociedade e que foi em busca, persistiu atrás de “suas” vozes.

V: Do que você teve contato, como é o processo criativo da Brava? Como são os ensaios? Ou se cada montagem tem uma lógica, uma metodologia própria?

K: Entendo que temos um jeito de fazer mas, não temos um método sistematizado para criação dos espetáculos. Talvez agora isso se apresenta, depois de todos esses anos, de sistematizar esse método de criação. Cada espetáculo é um processo. Porém partimos de alguns pressupostos e eixos para o desenvolvimento dos trabalhos que são: o trabalho com o corpo, com o som (música), jogo e improviso, dramaturgia e o espaço.

V: E também depende se o grupo está fomentado ou não, porque isso, de certa forma, determina o processo ...

K: O tempo de pesquisa... então não temos esta sistematização e nem sei, sinceramente, se precisa ter; porque cada espetáculo está dentro de um contexto, de uma vontade, de um desejo, e vai determinar uma maneira de se organizar, e não necessariamente o outro processo vai ser igual.

V: Mas quem costuma “puxar” mais como será processo? É o diretor da peça?

K: Quem vai dirigir é decidido caso a caso. É conversado para saber quem está afim de fazer a direção. Pelo menos nessas ultimas montagens tem sido assim. Agora no *Show do Pimpão*, o Ademir escreveu, mas ele deixou disponível para quem quisesse dirigir. No fim, acabou que ele também está dirigindo, porque ninguém mais estava afim e ele estava. Nesse sentido, acho que isso fica bem à vontade no grupo. É claro que somos 11, então são 11 vontades, e sempre tem debates e questões que às vezes não são tão simples, mas debate no sentido de afinar, “Por onde começar?”, porque posso achar mais interessante começar por aqui e o outro por ali, e para alinhar essas coisas demanda um tempo.

V: Mas os processos costumam ser longos ou tem processos mais curtos, de 2, 3 meses, por exemplo?

K: Nunca fizemos um processo de 2 meses (*risos*). Talvez o mais curto tenha sido o *Corinthians, meu amor*, mas nada menos de 6 meses. Não sei dizer precisamente o tempo do *Corinthians*, a Rafa pode te dizer, mas foi mais de 6 meses, talvez.

V: Você percebe alguma diferença entre uma direção de um homem e uma direção de uma mulher?

K: Dentro do grupo a gente teve poucas experiências de mulheres na direção, a Rafa dirigiu o *Corinthians* e, dos trabalhos, essa foi a única direção feminina. Acho que existe, claro que existe diferença, principalmente na condução do processo. Não saberia falar “Isso foi de uma mulher”. Não sei se isso é tão visível assim.

V: Então, você acha que isso é mais visível no processo do que no...

K: Resultado final. Sim.

(*Telefone da Kátia toca. Pausa para ela atender*)

V: Então, eu já vou caminhando para as perguntas finais. Gostaria que você falasse um pouco sobre como é ser mulher na periferia; se isso faz alguma diferença ou não faz.

K: (*pausa*) É... não sei. Acho que faz. Na periferia temos maior quantidade de pessoas que não tiveram acesso à educação, e não só educação, mas outras coisas que vão ajudando a não ter tanto preconceito e “trabalhando” o machismo. Eu acho que na periferia não tem essa consciência que ficar em casa organizando as coisas, dos filhos, é tanto trabalho quanto quem sai de casa para trabalhar em outra coisa. Eu acho que isso faz uma diferença. Na periferia, a gente tem ainda muito essa cultura de mulher não precisa estudar. Para que estudar se vai ficar em casa cuidando dos filhos e arrumando a casa? O homem sai para trabalhar e mulher organiza todas as coisas de casa, cuida dos filhos e isso não é trabalho? Então, por isso, ele se dá o direito de chegar em casa, do trabalho, sentar e não fazer mais nada porque a mulher ficou o dia inteiro em casa e ele trabalhou. Isso é muito forte ainda, principalmente nas mulheres mais velhas, não

só, mas como eu estou no CIEJA, nós temos muitos relatos de mulheres que voltaram a estudar porque se separaram do marido, porque quando ela era casada, o marido não a deixava ir para a escola. Ou ainda relatos de mulheres que, como são 2 horas e 15 minutos de aula, vão para escola e o marido não sabe que ela está estudando porque se ele souber, não vai deixar. Tem muita diferença ser mulher na periferia quando você não consegue ter sua independência financeira e material, e aí eu percebo que muitas dessas mulheres começam a perceber isso e aí se separam, dão um basta.

Agora, falando de mim, eu nunca tive muito problema com isso porque eu sempre fui desde muito cedo, como diz o meu pai, muito “topetuda”. Eu queria sair de casa com 15 anos, queria morar sozinha; apesar de vir de uma família nordestina, que tem culturalmente um machismo muito forte. Eu, pelo menos, e minha irmã, e até a minha mãe, a gente conseguiu romper com essa dominação que o homem é quem manda. Lá em casa é meio diferente, são as mulheres que mandam (*risos*). Mas eu tenho três irmãos, e quem arrumava, limpava a casa éramos nós; tudo bem que eu sou a mais velha, mas tinha isso. De quem é a tarefa de arrumar a casa? Das meninas. Qual é a tarefa dos meninos? Até hoje eu brinco com a minha mãe: “Qual é a tarefa você deixava para eles?” Não ir para rua. Isso é o que eles tinham que fazer, não ir para a rua. Hoje, meus irmãos ajudam as esposas, fazem as coisas em casa, mais do que antes, mas ainda tem muito que melhorar. Penso que a grande dificuldade, na periferia, em relação à mulher é a dependência. Quando ela consegue romper isso...

V: Dependência financeira?

K: Financeira também. Porque tem muitos relatos de mulheres que sofrem violência doméstica e não saem de casa porque não tem para onde ir. Porque não trabalham. Porque não criaram essa independência financeira e aí se submetem a ficar no ciclo da violência; justamente por isso, porque pensam: “O que que eu vou fazer da minha vida?”. Eu acho que isso é resultado de vários fatores: da falta de acesso à educação... mas eu não saberia agora fazer essa análise. Essa violência na periferia se dá justamente por esse processo histórico que é uma sociedade machista, mas também um ciclo de exclusão e de falta de acesso a várias coisas. A mulher quando consegue fazer isso, ela sai do ciclo de violência. Então, eu acho que não só ser mulher, mas falando disso, é difícil quando ela não consegue ter essa independência financeira e independência intelectual também, de pensamento, de elaborar. Porque muitas vezes ela tem independência financeira, ela trabalha fora e o marido também, só que ela chega em casa, e, sozinha, faz tudo, o marido não ajuda. Então, não é só independência financeira, é uma independência intelectual de pensamento de visão de mundo, de organizar, e isso é reflexo dessa falta de acesso ao conhecimento, a educação nesse sentido do conhecer.

V: Você já participou de algum encontro de mulheres? Porque vocês fizeram a oficina de mulheres [no Sesc Pompéia, 2016]. Fala um pouquinho do que você percebeu da oficina, ou quando você fez uma oficina, o que você achou?

K: Essa oficina que teve lá no Belenzinho, que você participou inclusive, né?

V: Sim.

K: Eu só participei daquele dia, então, não saberia fazer uma análise. Mas essa última oficina²³⁴ que nós fizemos lá no Sesc Campinas há umas 3 semanas atrás, fui eu, a Lu e a Cris.

V: Mas era o mesmo tema da oficina do Sesc Belenzinho, “Mulher na Sociedade”?

K: Não, não era só para mulheres. É aí que eu quero chegar, porque a gente chegou lá, só tinham 3 mulheres para fazer a oficina (*risos*). Foi muito legal. Porque querendo ou não, a gente fez uma oficina e acabou aparecendo questões relativas a mulher. Em uma das cenas de improvisação, a gente falou sobre os movimentos feministas, não lembro agora qual foi o comando, mas saiu a questão de quanto a gente vai se fragmentando. Teve uma cena que a gente elaborou: “Ah, somos todas mulheres, somos todas feministas, estamos todas juntas”, aí daqui a pouco começa a fragmentação, “Somos mulheres, mas eu sou negra e você é branca”; “Somos mulheres, mas você é negra de olho claro e eu do olho preto”... Então, a gente foi brincando um pouco com essa questão. Aí, a gente se dividiu em dois grupos, fizemos [cenas] dos movimentos com um todo, e percebemos o quanto a gente vai fragmentando e se enfraquecendo. Foi interessante, porque é isso o que a gente está vivendo mesmo. Tudo bem que a gente tem bandeiras que precisam ser reafirmadas, levantadas, mas me preocupa quando a gente começa a se fechar. “Não, agora é o movimento das mulheres da periferia. Ah, você não mora na periferia? Não? Então, não dá”.

(Telefone da Katia toca. Pausa para ela atender)

V: Duas últimas perguntas. Na verdade, uma é uma consulta, eu gostaria depois de conversar com os meninos do grupo juntos, você acha que eles topariam? Como eles estão vendo eu pesquisar vocês?

K: A gente não tem falado muito sobre isso, não, sendo bem sincera. Mas talvez seja interessante conversar junto. Acho que a gente vem apontando algumas questões, mas ainda não conseguimos parar para conversar sobre essa relação de gênero dentro do grupo, então, talvez, seja bom. Acho que eles topariam.

²³⁴ Mais informações:

https://issuu.com/sesccampinas/docs/sesccampinas_caderno_novembro2016. Página 29.

V: Última pergunta: qual o lugar ou qual o papel da mulher no teatro de esquerda? Qual a importância?

K: (*pausa*) Hum, não saberia dizer assim, “O papel é esse”. Eu acho que no teatro de esquerda é trazer as discussões necessárias e pertinentes justamente dessa relação que às vezes estão tão normatizadas, “isso é papel de homem, isso é de mulher”, talvez evidenciar que todas temos as condições de fazermos o que quisermos, dentro de qualquer que seja a esfera. “O lugar da mulher é onde ela quiser”, não tem essa frase? Acho que no teatro de esquerda é isso também.

Mas tem uma coisa que eu acho superimportante, não só do teatro, mas do trabalho em si, que muitas vezes as mulheres no teatro de esquerda não estão nas plenárias, não estão debatendo, porque precisam ficar em casa, cuidando dos filhos ou fazendo outras coisas de tarefa de casa para que o homem esteja, para que o marido esteja [nesses lugares]. Talvez o papel da mulher dentro do teatro de esquerda é também revezar esse lugar. O homem também pode ficar e a mulher ir para as reuniões, para as plenárias, para os debates. Muitas vezes porque a mulher acumula muitas funções, mesmo a mulher que é atriz, que é produtora, que é mãe, muitas vezes não tem tempo da militância, de encaixar a militância [nas suas atividades], se você não tem um companheiro que vai te ajudar, te compreender, e cumprir as outras tarefas. Você acaba deixando de fazer.

O papel da mulher no teatro ou onde quer que seja é buscar esse equilíbrio que, historicamente, foi negado; de que coisas são para mulher fazer e que o papel dela é isso. O homem também pode ficar cuidando da casa e dos filhos para a mulher ir as reuniões dos movimentos. Importante ter este compartilhar de funções, entre homem e mulher, na vida cotidiana. Acho que é isso.

Entrevista nº5: Luciana Gabriel.

Data: 13 de dezembro de 2016.

Local: Cooperativa Paulista de Teatro.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; L = Luciana Gabriel.

V: Nome?

L: Luciana de Lima Gabriel.

V: Idade?

L: 34 anos (*risos*).

V: Cor?

L: Eita! Deve ser branca (*risos*).

V: Gênero?

L: Feminino.

V: Religião?

L: Atéia (*risos*).

V: Classe social?

L: Baixa (*risos*).

V: Orientação política (anarquismo, marxismo...)?

L: Eu me sinto comunista numa sociedade capitalista. Apesar de não conseguir exercitar o comunismo, mas a ideia é que fosse isso. O contexto está bem conturbado, tem que tomar cuidado quando se fala isso para não ser perseguida. Está difícil falar sobre isso, mas me sinto comunista, mesmo sabendo dos limites da inviabilidade de ser comunista hoje. Porque às vezes a gente fala, parece retórico, mas o desejo é que fosse. Enfim...

V: Você participa de algum movimento político, social?

L: Na Brava a gente acaba trabalhando com representatividade. Tinha uma Rede do Bloco de Ocupação, dos espaços ocupados, aí a Kátia [Alves] ia, teve um período que eu também fui, lei de Fomento à Periferia eu ia em alguns momentos. A gente acaba revezando esses espaços. O grupo tenta garantir pelo menos um representante da Brava, e normalmente quem está fora do processo de criação acaba assumindo essa função, porque tem muitas reuniões, são encontros às vezes mensais, às vezes semanais, e isso dificulta. Já participei como representante da Brava em vários espaços de luta na região, e não só na região, mas nada fixo, assim, “Ah, esse aqui

ficou comigo”, não foi isso assim. Logo que a gente ocupou o Sacolão, nós éramos em menor número, e aí acabei assumindo

a função administrativa mais à frente; acabei assumindo também esse lugar de reunião. Depois disso já foi dividindo melhor à medida que a gente foi se apropriando do Sacolão. V: Mas vocês acabam repassando para o grupo o que aconteceu e em uma próxima reunião é outra pessoa que vai?

L: Isso. A gente conseguiu fazer assim durante muito tempo; era uma reunião semanal nossa, onde a gente dividia, por exemplo, o Ademir estava representando a Brava nisso, eu ali, a Kátia ali, e nesse encontro a gente dava os informes que eram mais urgentes, e, aos poucos, a gente foi percebendo que tinham coisas que não davam para ser na base da representatividade, porque dificilmente a gente ia conseguir passar tudo. Então, começou a ser na base da confiança mesmo, o mano vai e toca, pega a bola vai e toca, e se tiver alguma coisa que comprometa o nosso combinado a gente volta e conversa. Chegou um momento que tinha muita coisa. Porque não era só estar no Sacolão, era estar no Sacolão junto com muitas outras coisas. Ficou difícil essa articulação, sabe? Mas, atualmente, eu não sou de nenhum movimento político, organização política ou de movimento social, digamos, declaradamente. Estou entendendo movimento ou organização política, como sindicato, partido, redes. Redes, a gente como Brava participa de algumas, apoia muitas lutas, mas com participação física hoje eu não saberia nem dizer em quais estamos, em quais frentes. Em algumas com certeza.

V: Mas essa militância é uma pauta para o grupo.

L: Isso. Por outro lado, no grupo tem uma pessoa que se filiou a um partido, mas isso não foi um combinado nosso, não passou pelo grupo.

V: Nesse caso é algo mais individual?

L: É. Tem gente que “cola” em movimento social, não organicamente de estar à frente, mas sempre está participando das ações. Acho que a Cris [Cristiane Lima] de nós é a que mais “cola”. Nas ocupações que tiveram, até por conta dos autonomistas, ela foi uma pessoa que sempre “colou”. Mesmo na ocupação das Fábricas de Cultura²³⁵, é a mesma coisa, a gente estava, mas sempre coletivamente, pontualmente, dentro de um limite, até porque a gente vem questionando essas coisas, até estudando com a ajuda dos companheiros lá do NEP (Núcleo de Educação Popular – 13 de Maio); eles vêm dando os cursos de formação política para gente. Inclusive

²³⁵ Criadas pelo governo estadual de São Paulo, e geridas por Organizações Sociais (OS), têm o objetivo de ampliar o conhecimento cultural por meio da interação com a comunidade, oferecendo cursos e uma programação cultural diversificada. Em 2016, algumas Fábricas de Cultura foram ocupadas por jovens aprendizes, familiares e artistas em protesto contra o sucateamento dos espaços (cortes de verbas, falta de materiais, redução do tempo de atividades e demissão de profissionais). Mais informações: <https://www.brasildefato.com.br/2016/06/21/educadores-entram-em-greve-e-denunciam-sucateamento-de-fabricas-de-cultura-em-sp/>

agora no encontro da RBTR (Rede Brasileira de Teatro de Rua) eles estavam. RBTR é uma Rede e a gente se considera articuladores, até porque essa Rede permeia totalmente o trabalho. Mas a RBTR foi um lugar de formação política, a gente conseguiu que os meninos topassem ir, foram dois companheiros. Eles estiveram na RBTR, fizeram um curso de Programa Democrático Popular, discutiu-se a questão da militância, o sentido de democracia, formas de organização, os significados disso, como a esquerda vem se organizando, se está funcionando esses formatos, se a gente tem que tentar outras formas. Não inventar do nada, mas transformar, ressignificar... Até mesmo um integrante do grupo se filia ao PSTU [Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados], ele faz isso num movimento, e o grupo também entende que são tentativas de organização, né? Ele estava organicamente dentro de um movimento de luta popular que age muito junto com o PSTU, e de alguma forma ele acha que o partido é um jeito de atuar. Acho que faz todo o sentido, são tentativas.

V: Atualmente eu vejo muita gente se filiando a partidos, amigos próximos.

L: Porque eu acho que a gente está vivendo esse momento que algumas coisas não estão dando certo, outras também estão nebulosas, então, a gente começa a tentar achar jeito de se organizar, de agir, de atuar. Estou falando isso porque a gente, no primeiro semestre [de 2016], mesmo com todas as críticas, com esse bombardeio em cima do PT [Partido dos Trabalhadores], nós [e alguns outros grupos] nos reunimos para umas conversas na Companhia Antropofágica. Esse encontro é uma ação também. Temos uma porção de críticas, temos. Porém, é a nossa história como esquerda, né? É a mesma coisa em relação ao sindicato. No meio do ano, a gente foi convidado para fazer uma mostra artística em Santos com a intersindical, que é uma tentativa de ressignificar os sindicatos, de organizar, de conseguir fazer uma mostra lá, de nós para nós, até levar umas pessoas do sindicato para ver, sabe? Trabalho de formiguinha. Dois aqui, dois ali, é importante! Não que você vai com todas as fichas, mas são possibilidades. Movimento social sem terra é uma possibilidade, sindicalização é uma possibilidade; são possibilidades que não caem do céu, são conquistas dos trabalhadores à longo prazo, então é muito legal. Porque quando o NEP formula o curso e tenta fazer um caminho para que a gente entenda o que foi o Programa Democrático Popular, a gente entende o nosso percurso dentro disso tudo, dos rumos da esquerda, aí você fala: “Cara, é nosso! A gente fez isso também. Se a gente estivesse lá, tinha feito a mesma coisa.” O que quero dizer é que, às vezes, a gente tende a descolar e falar deles e nós, [separadamente]. Mas acho que foi o que deu naquele momento, com os erros e acertos. Tenho ouvido muitas falas assim. Teve uma moça que é de uma faculdade lá de Minas... eu ouvi a conversa delas lá em um dos estúdios do NEP de Santos, dos meninos, lá no sindicato dos metalúrgicos mesmo, e aí ela estava falando sobre a *performance*, o ato performático; é um

trampo muito louco que ela tem, que talvez fosse legal até de passar para você esse artigo, acho que eu tenho esse artigo, se me lembrar, eu te passo, viu? Essa moça discute o ato performático, e questiona: como nós, ferramenta de ação da esquerda, viramos [ação] performática? Porque a gente não vai no ato para conquistar uma coisa, a gente vai para performar. Se, de repente, por exemplo, a polícia deixar a gente invadir, a gente não vai saber o que fazer. Ela dá uns exemplos desses acontecimentos, como, outro exemplo, cai o alambrado e as pessoas não avançam, porque aquilo já realizou, estão ali e não têm pauta além dessa, entende? Ela faz um caminho mais interessante para chegar nisso, nessa imagem final, e eu estou falando isso porque num determinado momento da fala dela, ela disse: “A gente tem que enfrentar os fantasmas”. Enquanto a gente não olhar para a história da esquerda e enfrentar os fantasmas, Stálin, por exemplo, que é nossa história como esquerda, a gente não vai conseguir debater fora de nós para nós. É a mesma coisa, enquanto a gente não conseguir falar sobre o PT, entender essa crise, que começa no final da década de 80, construção do sindicato, Estádio da Vila Euclides, 1.400 trabalhadores... é muito maluco o que aconteceu!

V: Isso tem a ver com seu projeto para o meu mestrado, né? O que é o seu projeto?

L: O meu objeto de pesquisa é o Forja, grupo de teatro que surge no sindicato dos metalúrgicos, com direção do Tim Urbinati. Esse grupo cresceu junto com a formação do PT. Em determinado momento, lá pelos anos 1986, eles são expulsos do sindicato – porque de alguma forma o teatro já tinha dado ferramenta de criticidade que já não era tão interessante e começou a ficar perigoso – então, eles saem do sindicato, [taxados de] “seus trotskistas”, junto com o NEP inclusive, que também estava no sindicato nesse período.

V: O Forja existe até hoje?

L: Não. Foi até 1994. Nos seis primeiros anos, amparados pelo sindicato, fizeram muita agitação e propaganda, e depois eles fizeram dois espetáculos com dramaturgia. Eles fazem uma produção muito contundente. Quando o grupo se descola do sindicato, fazem dois ou três trabalhos, espaçados em nove anos. [Dentro do sindicato] tinham duas ou três produções ao ano, com muita potência de circulação. A construção do Programa Democrático Popular contribuiu muito para que esses trabalhos que eram de base – que é de onde surge o PT – começassem a enviar pessoas para ocupar cargos públicos, porque tinha que ter gente nossa, os melhores “quadros” iam para esses cargos. Então, o que acontece? Para o trabalho de base. Logo depois acontece esse desmanche. A bancada ruralista, a bancada evangélica fazendo trabalho de base e a gente parou de fazer, porque fomos burocratizando e tentando nos enquadrar no “sistemão”. Acho muito legal esse objeto de pesquisa (*risos*). Estou muito afim de pesquisar isso!

V: Qual é o título do projeto?

L: *Grupo de teatro Forja (1979 a 1994): uma experiência teatral interrompida*. A ideia é pegar esse fluxo, desde o surgimento até o rompimento do grupo. Cheguei neste tema muito influenciada pela agitação e propaganda do CPC [Centro Popular de Cultura], porque, quando eu fazia a disciplina [de pós-graduação com o Sérgio de Carvalho na USP], a gente pegou esse recorte, década de 1950, 1960, e a agitação e propaganda é uma forma que a gente está querendo pesquisar na Brava há bastante tempo, então, essas coisas todas foram me levando até chegar ao Forja, que também tem a ver com o Programa Democrático Popular que a gente vem estudando e entendendo melhor.

(pausa)

Mas eu só queria falar uma coisa que eu lembrei. Lembro que quando a gente fez a primeira conversa, você me perguntou se a gente se considerava feminista ou se a gente participava de algum coletivo feminista, era alguma coisa em relação ao ser feminista, sabe?

V: Sim.

L: De lá para cá... quando foi a primeira conversa, você lembra? V: Foi ano passado, em 2015. Maio ou junho.

L: Do ano passado? Você está brincando? V: É. Faz quase um ano e meio.

L: Aquela conversa no SESC em Pinheiros?

V: É. Porque eu entrevistei vocês para fazer o projeto, queria entender melhor o recorte da pesquisa, enfim. Aí eu fiz o projeto e só depois passei.

L: E depois a gente conversou de novo ou não? V: Não. (risos)

L: Muita coisa aconteceu de lá para cá. Até de entendimento do que é isso, ser feminista, ou os limites disso ou as possibilidades; foi caindo muito ficha, sabe? De alguma forma, fui me aproximando de pessoas que estão estudando isto mais seriamente; algumas coisas que eu nem sabia e tinha preconceito até de não saber mesmo, por ignorância. Naquele momento era tudo muito confuso para mim. E não é à toa que me separei, né? Porque de alguma forma essas questões todas foram amadurecendo, questões nos atravessam diariamente. O que eu quero dizer é assim: não é possível uma mulher sem ser feminista. Naquele momento, quando a gente conversou, para mim isso não era claro.

V: Mas eu perguntei se vocês eram feministas? L: Eu não me lembro.

V: Aquela entrevista eu ainda não transcrevi.

L: Tinha alguma coisa nesse sentido, se a gente se considerava feminista ou se a gente participava de algum movimento feminista.

V: Na entrevista, vocês falaram do encontro das mulheres com Fernanda Azevedo (Companhia Kiwi de Teatro) no Sacolão, não foi?

L: Foi. Eu me lembro muito desse dia, porque eu não entendia direito isso, e para mim, ser feminista nos colocava fragmentando a luta de alguma forma. Não sabia que tinha passado um ano e meio, achei que fosse menos tempo, olha para você ver como as coisas vão demorando a maturar. Hoje, entendo isso de outra forma, até pela minha experiência pessoal, não a de grupo. Fui percebendo o quanto muitas coisas a gente naturaliza, porque eu acho que essas coisas estão juntas; começar a entender o que de fato significa ser feminista ou estar numa ação que indica isso, o quanto isso nos ajuda a entender vários outros processos.

V: Como assim?

L: Quando eu parei de ter preconceito com o feminismo, eu comecei a entender que eu era uma das pessoas mais atingidas pelo machismo. A própria resistência em me considerar feminista era de tantas coisas da sociedade que me atravessavam, e que nessa confusão, acabam gerando um monte de coisas que nem são conceitos, que não existem. É tudo no campo da ideia, de um achismo. O que estou falando não é assim: “Ah, vamos fragmentar a luta ou o feminismo descolado da condição econômica”. Não, para mim as coisas estão muito juntas. Mas me lembro que naquele momento, e por isso que marcou tanto, foi isso, que eu não tinha muita ideia do que isso representava de fato. Porque quando você tenta fazer um recorte do teatro de grupo, e aí você escolhe um grupo, e aí você tenta colocar a condição da mulher dentro de um grupo de teatro, é quase como se colocasse uma lente de aumento. Acho que também tem um pouco a ver com a nossa conversa, com o movimento que as próprias meninas estão fazendo no Madeirite Rosa.

V: Você não está no Madeirite Rosa?

L: Não.

V: A Cris, na entrevista que fiz com ela, me disse que o grupo surgiu a partir dessas ocupações que vocês militam. Queriam ter alguma peça das mulheres, algum esquete para apresentar também nesses locais, e assim surgiu o Madeirite.

L: Exato. Elas me chamaram no início e eu não fui, porque eu tinha crítica com essa coisa de construir fora da Brava, sabe? Até hoje para mim ainda é difícil esse processo, mas é isso, tem um monte de coisa que de alguma forma está assentando. Ter começado a estudar de novo no início desse ano, com essa disciplina inclusive, por isso que me animou pra caramba voltar a estudar. Arejou muita coisa. Aí você fala: “Hum... a coisa não é tão simples”, mas sobretudo quando nos atravessa na experiência cotidiana.

V: Então, aproveitando o que você está falando, e pensando no contexto dos grupos de teatro de esquerda, qual é o lugar, papel ou importância da mulher nesses espaços?

L: Não sei. Até aqui, com as experiências que a gente acumulou na Brava, porque é isso o que estou te falando, passou um ano e meio e eu já olho para a primeira questão que você fez naquela entrevista de forma diferente, então, acho que as coisas no grupo estão em movimento e que podem mudar...

V: Mas se você quiser pode falar da mulher no teatro de esquerda de maneira geral.

L: Ah, tá. De uma forma mais ampla...mas acaba passando pela nossa experiência, porque não tem muito como falar fora disso. Quer dizer, dá para falar fora disso, mas a ideia é falar da Brava, né? Eu acho que tem que haver um esforço de afirmação, porque, de alguma forma, a gente coloca no nosso discurso, na nossa atitude, nas nossas ações, um movimento para que a gente viva uma sociedade igualitária, uma sociedade que não tenha uma brutalidade de desigualdade econômica – que é como a sociedade vive hoje, uma coisa absurda. Então, fico pensando que nós mulheres, nos considerando de esquerda, num grupo que atua na “quebrada”, temos que no mínimo manter um diálogo no espaço de resistência dentro dos grupos, porque facilmente isso é atropelado. Chega a ser um esforço diário, constante, não só porque os homens se colocam de forma mais enérgica e não dão espaço, não é só isso, é porque a gente não exercitou, a gente não tem ferramenta. Isso foi uma questão na banca que me entrevistou [no mestrado]. Quando me questionaram sobre o grupo, eu coloquei isso para eles, inclusive, eu falei assim: “Olha, na Brava, como grupo, a gente vem percebendo que precisamos da representatividade feminina em algumas mesas”. Normalmente quem é chamado para falar é o Fábio [Resende] e o Ademir [de Almeida].

V: As pessoas convidam eles?

L: Normalmente, quando vai ter uma mesa ou uma fala, chamam o Fábio e o Ademir. Pela condição de diretor? Talvez, mas de alguma forma são duas pessoas que exercitam mais a formulação das ideias. E aí, quando eu fui questionada na banca, eu comentei: “Meu, a gente está num movimento de perceber que a gente precisa da representatividade das mulheres”. Nós somos um grupo que tem mais homens do que mulheres, e isso não acontece do nada, isso tem que ter treino, tem que estudar, tem que se preparar para isso, e voltar para a academia no primeiro semestre me mostrou isso, porque com as poucas ferramentas que eu tinha, ia ser muito mais difícil, não que agora está fácil, mas já é diferente, é bem diferente meu nível de argumentação com o Fábio e com o Ademir, por exemplo. Não que a gente esteja competindo, mas de alguma forma eu tive um espaço de exercitar isso fora do grupo, e quando eu volto para o grupo, consigo me colocar de uma forma diferente, porque também a gente vicia formas de se relacionar, no casamento, no coletivo.... Acho que tem a ver com isso, da gente tentar exercitar e treinar esses espaços, porque no dia a dia, na dinâmica, se vai debater algo, acaba

falando quem está mais articulado. O legal é que teve muito a ver com a primeira prosa sobre seu projeto, trouxe várias questões...

V: Que bacana!

L: Acho que isso é interessante de pensar, mas a gente acaba ficando refém do tempo. É pouco tempo de conversa, pouco tempo para construção de espaços, não dá tempo de experienciar outras formas de se relacionar. A gente se esforça, mas no calor do trabalho, na emergência do “rolê” diário, a gente é atropelada, e nós mulheres, acabamos sendo mais atropeladas ainda. Você pode até enfrentar no debate, mas o esforço para isso é muito grande, gera uma exaustão. Eu vejo muito o movimento da Rafa [Rafaela Carneiro], que diferente da Cris e de mim, está desde a fundação do grupo, e também diferente da Kátia, que é produtora, ser atriz e estar no trabalho artístico, diretamente; porque a Rafa consegue entrar em um embate com o Fábio, quase de igual, apesar dele ter sido professor dela, ser mais velho, enfim, o Fábio é o único fundador [mais antigo] do grupo. Mas ainda assim, a Rafa consegue fazer uma troca com o Fábio, não que seja igual, mas ela consegue peitar por uma coisa histórica construída, mas também é muito esforço e muito treino fora do grupo para fazer isso. Eu acho que a gente está entendendo esses movimentos, e o grupo está com escuta para isso também. É que é à longo prazo, eu acho. É difícil, não são movimentos simples. Passam por muitas coisas, muitos sentimentos, muita precariedade. É difícil. E, esse momento de quebra total, de muita crise [do país e da esquerda], também fragiliza em muitos aspectos. Tem muitas coisas juntas, que se atravessam. Eu acho que é isso, de resistência dos espaços, considerando que é neles que a gente vai exercitar. De não deixar passar coisas que a gente está lutando. Não tenho muita certeza ou é só impressão mesmo...

V: Você falou da crise, venho percebendo um movimento de fragmentação gigante e de individualização, com reverberação em vários grupos de teatro. Parece que está difícil ser coletivo. Sobreviver é a pauta do dia. Mas, enfim, eu ia te perguntar outra coisa: Se você acha que tem diferença ser mulher nas diferentes classes sociais?

L: Sim. Não tenho a menor dúvida (*risos*). Você quer que fale sobre isso? (*risos*). É diferente, é diferente por vários motivos...

V: Você está morando ainda no...

L: Estou, lá na região do Campo Limpo. Estou morando naquela região ainda.

Para mim é diferente sim, porque eu acredito na luta de classes. Então, independente de homem ou mulher, existe uma burguesia, existe o pobre e a gente está em luta, a gente está em luta contra a burguesia, então, não tem jeito, eu não consigo pensar outra coisa além disso. Tenho solidariedade com as mulheres que são de outra classe social, quando são oprimidas e sofrem

violência doméstica, é foda, é um debate difícil esse, porque, mesmo ela sendo rica, ela não tem que sofrer violência doméstica, claro! É que a questão é outra, acho que o debate tem que ser outro. A mulher pobre, negra, periférica vai se foder muito mais. Não tem escapatória. Falta tudo, vai faltar comida, vai faltar informação, vai sofrer violência muito mais, vai estar vulnerável muito mais, vai ter dez filhos, se não tiver dez vai ter oito, para não falar que estou exagerando com 25, 26 anos, entendeu? É a ausência total, de tudo. E esse debate que a gente estava falando do mestrado, de informação, isso nem passa perto. Porque a gente não é da burguesia, a gente faz um pouco de esforço para conquistar e atravessar a academia e tentar gerar outras discussões, outros acúmulos. Para muitas pessoas é um privilégio terminar um EJA [Escola de Jovens e Adultos]. Mas fala a pergunta de novo?

V: Se tem diferença ser mulher nas classes sociais?

L: É diferente e é cruel, porque o fato de ser mulher na nossa classe, considerando ainda quem está no limite da miséria, é sofrer toda a violência social de ser mulher, com o agravamento de ser pobre, porque essa figura está mais suscetível como ser social. “Ah, é uma mulher. É pobre.” Que foda! E, se for negra ainda, está fodida, saca? Eu vi um vídeo de uma parceira lá da região sobre o Dia da Consciência Negra, acho que alguém deve ter feito algum vídeo do dia da consciência branca, sei lá, o debate era esse, e ela fez um vídeo com o camarada dela e ela é da região da zona sul, e eu vi o vídeo, é foda. Eu sendo branca, eu falo: “Uau, que foda!” Me sinto mal. Mas ela está coberta de razão. A questão não é o branco ou o negro nesse sentido, mas a situação [dos negros] é agravante. Na experiência diária é pior. Não tem jeito.

V: Hum, eu vou fazer uma pergunta mais técnica. Quando você entrou na Brava e quais funções você desempenha?

L: Entrei no grupo em abril de 2008. O Artur, que é filho da Kátia, nasceu em março de 2008, então, entrei no grupo para cobrir a Kátia assim que o Artur nasceu. Comecei a namorar o Fábio em 2007, e eu já estava muito próxima da Brava, conhecia o trabalho deles, mas fazia outras coisas, trabalhava com outras pessoas. Eu já tinha experiência com produção quando a Kátia teve o Artur e a Brava precisava de alguém para ajudar na administração da primeira etapa do Fomento – que foi a primeira vez que eles foram aprovados – e como eu vinha com uma experiência de produção e já estava trabalhando no teatro aqui em São Paulo, eles me chamaram para fazer essa administração da primeira etapa que era levantar a obra [reforma] no Sacolão, sobretudo isso, porque a gente teve a inauguração no espaço cênico em outubro. Levantamos aquela parede imensa, tudo nesse período, e aí, em outubro a gente inaugura o espaço. Esse trampo aconteceu nessa primeira etapa do fomento, depois veio a segunda etapa, continuei trabalhando, mas começou a ficar um pouco mais difícil acompanhar o trampo artístico, porque

eu estava trabalhando como atriz em outros grupos, e então recebi o convite para entrar para a Brava como atriz, para que deixasse de atuar nos outros grupos – estava fazendo um trabalho com a Companhia São Jorge e tinha feito um curso com o [Antônio] Abujamra, também estava em uns processos de transição – e aí, entrei para atuar e fiz *O Errante* em 2008. A gente estreia oficialmente *O Errante* em janeiro de 2010, se eu não me engano, porque a Sofia nasceu em 2010, depois a gente fez a segunda versão do *Este Lado Para Cima*.

V: Sofia?

L: A Sofia, filha do Max, minha sobrinha. Porque minha irmã também foi se envolver com o Max [Maxwell Raimundo] (*risos*). É para ficar tudo em família mesmo (*risos*). A gente também refaz o *Este Lado* e reestrea em outubro de 2010. Logo depois começa o processo do *Corinthians, meu amor*, e nasce [meu filho] Benjamin.

V: Mas você atuou?

L: Sim, no *Este Lado* e depois no processo do *Corinthians, meu amor*, na sequência, em 2011, e eu engravidei nesse ano. Junto a isso eu fazia produção e também tocando o curso livre da Brava. Na verdade, a primeira vez em que assumi o curso livre foi em 2011, e aí, a gente abriu a turma de curso livre para adolescentes, eu fiz esse trampo no Sacolão com as adolescentes, fizemos uma peça, foi um ano e meio de trabalho com elas.

V: Só meninas?

L: Ficaram só mulheres. Entraram meninos no começo, que eram muito femininos, inclusive, mas mesmo eles, não deram conta de ficar. Mesmo num ambiente feminino, eles não se sentiram à vontade para ficar até o final. Isso é muito louco.

Só para fazer um parêntese: a gente foi assistir um debate na [EMEF] Sócrates, que é uma escola lá na região, e eu ouvi a fala de uma professora travesti, e foi uma das falas mais emocionantes que ouvi nesses últimos tempos sobre a questão *trans*. Ela dá aula há dezesseis anos na rede pública e falou: “Eu só dou aula porque sou concursada. Se eu dependesse de alguém para me dar uma vaga de professora eu nunca tinha conseguido. Eu não desisti da escola”. Ela não é uma pessoa que vai fazer falas e divulgar a sua atuação sempre. Foi convidada e estava com muita vergonha, era a primeira vez que ela saía do ambiente dela. Ela contou que os meninos frequentam a escola com medo. Que ela mesma não ia ao banheiro, porque não podia usar o banheiro feminino e nem o masculino, senão apanhava. Ela ficava cinco horas sem ir ao banheiro e sofrendo pressão. Ela teve muito apoio de alguns professores e não desistiu; foi o jeito que ela teve de não ir para a prostituição, por exemplo, porque se ela não tivesse conseguido terminar os estudos, provavelmente, ela não teria trabalho, e as travestis vão para a rua, muitas vezes, porque elas não têm trabalho.

V: Muitas não têm opções para escolher...

L: Não tem trabalho. Vão para o salão de cabeleireira, algumas profissões que aceitam. Ela mostrou um vídeo superforte dos anônimos que morrem diariamente.

Voltando ao assunto, eu toquei o curso livre da Brava, aí engravidei, tive o Benjamin em 2012, depois de um mês e meio com o Benjamin, a gente estava fazendo o *Corinthians* lá no Sacolão e ele ia junto. Muito bonitinho... E aí depois do *Corinthians*, teve a circulação pelo Palco Giratório²³⁶, que foi um período mais difícil.

V: Circularam com vários espetáculos?

L: Não, foi apenas o *Este Lado*, só que eu não fui, porque estava com o Benjamin bebê. Foi nesse ano também que uma pessoa do grupo, que é a Débora [Torres], saiu. Ela tinha duas filhas, estava grávida novamente, e de alguma forma, esse também é outro fantasma que precisamos enfrentar. Foi em um debate meu com ela que ela saiu. Esse lugar da mulher que a gente também não consegue ter uma escuta total e acaba se pegando, enfim... a Débora saiu do grupo nesse ano, e o Fábio e o Ademir começam a substituir o *Este Lado*. V: Que é o espetáculo que você fazia.

L: É, e ela também saindo, são duas pessoas a menos. A gente já tinha feito o *Este Lado* para oito pessoas, porque quando engravidei, após o quinto mês, quando fui fazer a peça, eu senti uma pontada embaixo, eu falei pro pessoal que o *Este Lado* não dá para fazer mais. *Corinthians* eu fiz até oito meses, o *Este Lado* eu tive que parar com cinco meses, não deu. E ainda teve a saída da Débora do grupo, e aí, treta total. Os meninos tiveram que começar a segurar as pontas, e é curioso, também tem muito a ver com esse meu movimento agora de talvez fazer muita coisa, porque desde que eu ganhei o Benjamin em 2012, teve o Palco Giratório e depois teve o processo do *JC*, então, tiveram os experimentos [*Quadratura do Círculo* e *Júlio e Aderaldo*] que eu não participei, teve o processo do *JC* que eu não participei, teve O Coro dos Ratos, que a gente vai retomar agora, mas que antes disso entra o *Show do Pimpão*, e quem vai fazer é o Fábio.

V: O Coro dos Ratos? Esse eu não conheço.

L: O Coro dos Ratos é recente, a gente vai fazer neste Fomento. Fizemos um esboço disso numa cena de rua, que era do projeto passado, e o *Show do Pimpão* também saiu meio como cena de rua, e a gente volta agora, para aprofundar esses processos. Segundo meu combinado com o Fábio, era um processo ele e um processo eu, só que o dele foi o *JC*, que era projeto antigo deles...

V: Para cuidar do Benjamin, é isso?

²³⁶ Projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998, patrocinado pelo Sesc – Serviço Social do Comércio.

L: É. A gente tinha um combinado de revezamento, mas as cenas de rua, que era a minha vez [de atuar]... só que foi um momento que o grupo, de alguma forma, estava vivendo uma situação mais confusa, e das cenas de rua surgem apenas: o *Show do Pimpão*, o Coro dos Ratos e a cena do Márcio [Rodrigues], então, eu não atuo como atriz nesse espaço, e passa a minha vez. E agora, no [processo] *Show do Pimpão* é o Fábio de novo, entendeu? Se eu olhar friamente, desde 2011 tem uma lacuna muito grande para 2016 sem processo criativo, de espaço para exercitar, uma lacuna muito grande, são quatro anos, é muito tempo. Na hora que eu pus na ponta do lápis, falei: “Meu, tenho a Companhia, tenho; mas de trampo real, artístico, eu exercitando o meu trabalho, tem muito tempo que não é a minha vez”. É difícil. E nesse ano a gente tinha o processo da *Mimi*, e o que a gente decide como grupo? Suspende a *Mimi*. O grupo decide tocar o *Show do Pimpão*, porque é o que está na ação do Fomento, é o que a gente precisa focar agora como grupo.

V: O que é a *Mimi*?

L: A *Mimi* é o *Show do Pimpão* feminino, que sou eu, a Cris e a Rafa. Tem o *Pimpão* e a *Mimi* (*risos*). Somos nós três tentando rever a dramaturgia do *Show do Pimpão* para o universo feminino, porque as piadas são meio machistas. É diferente. Cabe diferente, entende? Não que são machistas, mas essas piadas não cabem para nós, mulheres, fazermos, é uma outra coisa, é outro cuidado. Mas voltando nessa questão das funções dentro da Brava, tiveram esses processos do curso livre.

V: Que você coordenou também, né?

L: Sim. No espaço de formação eu acabei atuando mais, e teve o curso livre de 2013, que gerou a Comédia do Trabalho do final do ano, a gente fez uma versão da Comédia do Trabalho [da Companhia do Latão], e aí virou o Núcleo Vermelho, com a direção do Ademir, e eu fazendo assistência de direção, e agora a peça está na pendência do que fazer.

V: O Núcleo Vermelho é um núcleo de formação da Brava, mas é independente da Brava Companhia, certo?

L: É mais ou menos independente, porque de alguma forma ainda tem o Ademir, tem eu, a Cris no figurino, o Joel [Carozzi] na música.

V: Mas os atores não são da Brava.

L: Os atores não, são do curso livre. Aí o grupo rachou esse semestre. V: Ah, o Núcleo Vermelho rachou?

L: Aí, a Cris, o Márcio e eu entramos para substituir, para a peça não parar. Só que outro integrante do grupo foi atropelado de *bike*, teve uma lesão muito séria no joelho e está esperando para fazer uma cirurgia, a situação é bem grave, então a gente suspendeu a peça. A situação do

Núcleo Vermelho é um pouco nebulosa nesse sentido, porque teve a quebra do grupo e ao mesmo tempo esse acidente. Mas, enfim, eu atuei nesse espaço também, do curso livre e de orientação. E dentro da Brava, eu acabo assumindo a função administrativa junto com a Kátia, na produção. Apesar de a gente dividir muito, é muito dividido, mas algumas coisas, principalmente em contato com a Cooperativa, sou eu e a Kátia que fazemos. Mas é bem dividido...

(foi feito um breve intervalo)

V: Tem um monte de pergunta sobre o espetáculo *A Brava*, que tem a mulher como protagonista. Como é o processo de criação dentro da Brava? Todas as meninas falaram, nas entrevistas anteriores, que cada espetáculo tem uma lógica, não tem uma metodologia seguida à risca. Mas eu queria que você falasse um pouco como são os processos, se são mais longos, se o diretor “puxa” mais a pesquisa, como funciona isso na Brava?

L: Cada processo é um processo. Desse período [anterior à minha entrada na Companhia], tem muita coisa que a galera conta para a gente de como era o grupo antes. Então, contam que sempre surgia um tema de uma conversa de boteco, de conversar muito, tinha uma relação muito familiar entre eles, de frequentar casas, de escritório, eram mais jovens também – imagina todo mundo quinze anos antes – tem uma coisa juvenil, de troca, mas, sobretudo, sempre uma conversa de boteco, uma inquietação de boteco, e vira, e troca ideia, e pensa, e elabora essas coisas. O processo d’*A Brava*, eu não estava, eu entro depois. Eu os conheço com o espetáculo *A Brava*, inclusive. Eu vi o espetáculo *A Brava* na rua. *O Errante*, partiu também de uma vontade deles de uma conversa de boteco de antes, então eu entrei em uma pesquisa que já existia. Na verdade, nenhum processo da Brava até agora eu participei da sementinha, mesmo estando lá há tanto tempo, porque *O Errante* já era um projeto deles anterior, que era uma mistura de *O Grande Mentecapto* com *A Sociedade do Espetáculo*. Então, já era uma coisa que eu entro dentro de uma perspectiva que eles já vinham trazendo. O *Corinthians* foi convite do TUOV. *O Este Lado* foi junto à pesquisa d’*O Errante*, então, de alguma forma, quem “tocou”, teoricamente, o núcleo de pesquisa e montagem – que é de onde vêm os outros integrantes da Brava: a Cris, o Henrique, o Sérgio [Carozzi], o Joel e a Débora, que saiu depois – a condução também estava com eles [os mais “velhos” de grupo]. Eu entro nesse momento com carro andando, eles já estão com o “trem no trilho caminhando”, e eu entro na “estação”. O *JC* é uma pesquisa de antes de *A Brava*, porque o *JC* já era uma vontade de fazer isso antes do espetáculo d’*A Brava*, antes do racha do grupo, que era uma coisa que eles vinham conversando, por isso que quando eu ganhei o Benjamin, na verdade, eu que deveria fazer o próximo processo coletivo, mas como era pesquisa antiga, o Fábio tocou esse trampo, ele ia dirigir, então,

precisaria ter mais disponibilidade para isso, e eu fiquei mais em casa. Então, agora, quando a gente opta pelo *Show do Pimpão* e pelo *Coro dos Ratos*, como foco de um pensamento de agitação [*agitprop*], é agora que a gente, nova formação da Brava que começa em 2008, vai realmente interferir na condução dos processos. A condução dos processos, ela foi sofrendo interferência ao longo desses anos, mas no pensamento, na proposição começa há pouquíssimo tempo. Os meninos da Trupe da Lona Preta tinham uma característica de trabalho, porque também são do grupo. Quando eles entram na Brava, acabam trazendo uma dinâmica que eles experimentam há muito tempo fora.

V: Mas o Lona Preta surgiu a partir da Brava ou não?

L: Não, é anterior. Os Lona Preta são o Sérgio e o Joel.

V: Eles são irmãos?

L: São. Foram convidados para entrar no núcleo de pesquisa e montagem pelo trabalho que eles faziam na região; faziam palhaçada nos assentamentos, moraram em acampamentos – esse era o “rolê” deles, sabe? Quando eles chegam, interferem bastante no fluxo que o grupo vinha, mas de forma um pouco mais efetiva, porque agora a gente começa a zerar o que já vinha sendo desenvolvido e começa a propor junto. Então, está diferente do que foram os outros processos, mas, eu não peguei nenhum processo zerado desde a proposição [inicial], foi sempre nesse fluxo. Esse momento que a gente está agora, também foi um momento de crise, porque a gente sai de um espaço público [o Sacolão das Artes], está experimentando a agitação, tem um contexto de militância diferenciado, porque estamos questionando o que é essa militância. Tem um monte de coisa que permeia, mas nesse movimento de entender os “bagulhos”, normalmente é isso, tem a pessoa que vai conduzir o trabalho e a gente vai e faz. O processo é sempre muito poroso, de idas e vindas, de conversa, onde todas as pessoas propõem, e tem uma pessoa para conduzir de fora, mas todo mundo é muito autoral. Apesar das especificidades de cada processo, acho que o todo é isso, todas as pessoas interferem bastante nos processos. E teve também a direção da Rafa no *Corinthians, meu amor*.

V: Ia perguntar isso, você vê diferença de um processo conduzido por uma mulher e por um homem?

L: Eu não tinha percepção para isso naquele momento. No momento do *Corinthians*, a Rafa já estava começando a exercitar esse papel social no grupo. Mas de dentro a gente não entendia isso, eu não sei como foi para a Cris, é claro que é diferente a direção de uma mulher, mas eu, como uma mulher dentro do processo, não conseguia apoiá-la o suficiente, pela própria ignorância de perceber essas questões que a gente está conversando, sabe? Não consigo ter uma

análise sobre isso assim: “Ah, foi diferente nisso”. Até porque foi um momento que tinha muito essa coisa, dos velhos integrantes e dos novos integrantes.

V: E ela estava ao lado dos velhos integrantes, né?

L: Sim. Eu não estava nem dos velhos, nem dos novos, porque eu não era do núcleo de pesquisa, também não era dos velhos. Mas muito mais dos novos do que dos velhos, apesar de estar mais afinada com os velhos, porque já vinha da construção do Sacolão, da reforma. Mas tinha muito isso, de afirmação da história do grupo e das coisas que vinham sendo feitas, e da resistência. Passamos por isso tudo também na prática, esse “bagulho” de romper com o jeitão de fazer teatro: o que se acha, o se idealiza; ao mesmo tempo fomos estudando. Foi um movimento muito intenso. Tiveram os estudos teóricos, teve muita gente que vinha falar conosco, uma abertura para muita gente mandar “a real”, sabe? Foi um processo de muito aprendizado.

Agora, com relação à direção da Rafa, foi permeada por muitas coisas e tenho certeza que se fosse hoje seria muito diferente, pelo próprio movimento que foi gerado na direção dela, e não é à toa que ela começa a fazer esse movimento muito mais forte, pioneiramente, esse olhar para o feminino, sabe? Começou a estudar, a aprofundar algumas coisas, vem muito dela isso. Quando ela se separa, uma relação longa, os dois do grupo, foi muito difícil... Até porque o grupo tem uma prática diária de ensaio. A Kátia, por exemplo, a gente a vê uma vez na semana, porque ela tem outra função, mas com a gente é diferente, tem que compartilhar as relações de ensaio, que também são hierárquicas ou não. Uma coisa é ter casais no mesmo espaço de criação, outra é ser casada e não fazer cena com teu companheiro, ou que não tem que se submeter a uma direção do seu companheiro, ou a uma condução. Isso de experienciar fisicamente [a relação] modifica muita coisa, realmente... N’A *Brava*, a Rafaela passa por isso, ela conta que foi muito difícil, porque eram três homens e ela, não só por isso, mas pelo contexto que eles estavam vivendo, de trajetória. Ela era muito jovem também, sem ter tido esse exercício de se colocar, de alguma forma a voz masculina vem em um lugar [forte], que também chega de uma forma que acerta, por ela ser jovem...

V: Mas de qualquer forma, ela é protagonista dessa peça. L: Sim, as coisas são e não são ao mesmo tempo.

V: O grupo de vocês chama Brava Companhia, nome feminino (*risos*).

L: Tem isso também, esse nome é uma vontade dos homens do grupo. Então, por mais que às vezes as atitudes não sejam muito coerentes, no fundo, a vontade é que seja diferente, é que a mulher seja a protagonista. Isso é muito legal de perceber, tem tudo a ver. Acho que na verdade a Rafa encarnou a Joana d’Arc (*risos*), ela não conseguiu sair da personagem (*risos*) e tudo isso é obra de algo maior (*risos*).

V: Está explicado (*risos*). Mas quando você viu o espetáculo *A Brava*? Fala um pouco da sua impressão.

L: Eu achei uma peça foda, bonita, potente, incrível. Incrível! Eu não os conhecia, conheci vendo a peça.

V: Você nem conhecia o Fábio?

L: Não. Porque foi assim, eu fui apresentar com a Cia São Jorge no Sacolão em setembro de 2007, aí foi nesse dia que eu fiquei com o Fábio pela primeira vez.

V: Mas qual espetáculo você fazia?

L: O Santo Guerreiro [e o Herói Desajustado]. Foi na primeira mostra que teve no Sacolão que eles fizeram para os grupos parceiros, o espaço estava ainda em processo de ocupação. Eu tinha acabado de entrar. Foi uma recepção super bonita, e eu comecei a ficar com o Fábio nesse momento, mas eu assisti a peça antes disso. E, agora, foi antes ou depois? Ai, eu não lembro. Mas quando eu assisti a peça eu não acreditava. Tinha acabado de me formar na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e estava trabalhando com a [Companhia Teatro] Balagan, com a São Jorge, então, é uma galera de universidade, eu falava: “Mas como assim? Eles apresentam aqui uma vez na semana, toda sexta-feira?” Eles estavam já há um mês apresentando. Como assim? Não entendia como aquilo acontecia, eu não tinha a prática do teatro de grupo apesar de estar trabalhando com produção na Balagan e como atriz na São Jorge, mas eu não entendia como aquilo era possível. Não entendia o que era um grupo da periferia. Um grupo morar na periferia eu entendia, mas agora eles organizarem a cultura na periferia, eu não entendia o que era isso. O bairro que eu morava não tinha nada disso. Periferia era eu morar na periferia, me foder para me deslocar e isso era periferia para mim, agora, um grupo que articula na periferia, imagina, foi muito louco. Lembro que, inclusive, quando fui no Sacolão, ficava tentando conversar com o Ademir – isso foi difícil porque o Ademir não é uma pessoa que conversa (*risos*) – e ficava assim: “Mas vocês são daqui?” Ele respondeu: “Somos”. Aquela simpatia, super comunicativo. Eu também fazia umas perguntas que devia ser tipo a [personagem] Gabriela do *Corinthians*, sabe? (*risos*): “Nossa, mas vocês – tão pobrezinhos – estão aqui, como assim? Vocês fazem essa peça genial. A gente, da academia, não consegue elaborar o “bagulho” complexo desse, como assim?” Eu não entendia, não entendia o que é era gesto, imagina, deu um nó, deu um curto-circuito; tanto é que a peça, mesmo sem eu trabalhar n’*A Brava*, comecei a fazer uma pressão para que eles gravassem, para que eles levassem no Centro Cultural [São Paulo]: “Vocês não têm noção o que estão fazendo, tem que levar para o Centro Cultural”. E, nisso tudo, eu começando a namorar o Fábio. “Tem que filmar”. A primeira filmagem d’*A Brava* fui eu que fiz junto com um companheiro da Unicamp, que a gente

trabalhou junto, e uma companheira que conheci em São Paulo (fazendo umas produções catarrentas), nós três, equipe buscapé – uns *boom* sem funcionar, umas câmeras ruins – para filmar e levar para, acho que era o [Sebastião] Milaré que estava lá. Foi uma batalha para conseguir fazer essa temporada no Centro Cultural, e eu nem estava na Brava, e já estava fazendo esse movimento, porque eu achei a peça foda. Pra você ver, a gente chega da academia toda se achando, como se tudo o está sendo produzido [de teatro] está ali (*risos*). Fiquei impressionada com a peça mesmo, foi muito emocionante ver, fiquei passada, e durante muitos anos eu assistia a peça como se fosse à primeira vez.

V: Então, você viu toda essa a transformação. Porque ela tem quase 10 anos, não é isso? L: E os textos vão ficando mais fortes à medida que o tempo passa também. É. Estreou em agosto 2007.

V: Ah, então ainda vai fazer 10 anos.

L: É, e o grupo tem 10 anos. Foi em 2006 que eles racharam, o espetáculo estreou em agosto de 2007, foi isso mesmo.

V: E tem a questão do humor só que...

L: Humor?

V: Da outra vez que eu as entrevistei, vocês falavam que nas peças tinha muito a questão do humor, e eu não encontrei qual seria esse referencial de humor para vocês. A Rafa falou um pouco, são várias coisas, tem o palhaço, o bufão...

L: Tem umas contribuições da galera que deu formação para nós, por exemplo, o Ézio Magalhães veio e fez um trampo com a gente, foi bem importante, mas a Brava traz essa coisa do humor antes dessas formações. O Ézio, o [Carlos] Simioni, esse trampo vem no segundo Fomento. O primeiro Fomento eles vão com o que têm, que é *A Brava*. Não tem treinamento técnico nesse projeto, ou tem? Eu não lembro se o Simi entra nesse... Ah, é mesmo, o Simi entra já nesse.

V: Mas o Simioni vem também para o humor ou é mais na técnica de voz?

L: Não, mas é quando o grupo entende que é necessário chamar gente para dar curso técnico, porque até então era a pesquisa do grupo, e fazendo por eles mesmos. Quando o grupo traz pessoas para a formação, até através das Bravas Conversas, que a gente entende que precisa fazer formação política também. Em 2010, foi quando a gente faz um método com Scape, que é do NEP, isso com muita ajuda do Dolores Boca Aberta [Mecatrônica de Artes], que eu acho que a gente já comentou isso da outra vez?

V: Não.

L: Fazendo a programação de inauguração do Sacolão em 2008, eu ligo para o Luciano [Carvalho] do Dolores para virem participar da mostra e ele responde: “Eu queria muito mesmo falar com vocês, porque vocês também são grupos materialistas históricos dialéticos”, e eu: “Nossa, o que que esse cara está falando?” Eu não entendia porra nenhuma. Aí, os quatro grupos começam a estudar juntos: Companhia Estável, Dolores Boca Aberta, Engenho Teatral, e depois, com a entrada da Companhia Antropofágica vira os “grupos de quinta”²³⁷. Só em 2010 chega o método com o Scape, mas até então, quem estava fazendo o processo histórico era o [Luiz Carlos] Moreira do Engenho Teatral, com a paciência de Jó que ele tem, conversando, explicando, contando história.

Mas o humor. O que é uma experiência anterior na Companhia, uma pesquisa do grupo mais consolidada, era da *Commedia dell’Arte*. O Fábio tem um treinamento da *Commedia dell’Arte* que acompanhou o grupo por muito tempo. Os espetáculos do Manicômios eram quase todos de máscara. O corpo do Fábio em cena tinha muito forte esta linguagem. Os espetáculos anteriores já vinham com essa chave do humor, e também o humor periférico [popular], né? Aquela piada para todos entenderem.

V: Uma vez eu fui a um debate na Unesp e o Fábio estava. Ele falava como o humor aproxima a arte do público e que a Brava tinha isso como bandeira. Naquele dia ele falou do humor e também da questão da “contra imagem”. Eu lembro bastante disso.

L: A contra imagem já começa a ser pesquisa do grupo em 2008, no projeto d’*O Errante*, que era pesquisa sobre imagem, o mundo das imagens que nos cercam e nos cegam, esse era o grande tema.

V: Tinha também *A sociedade do espetáculo*, livro que permeou a pesquisa, né?

L: É, isso é o grande mote, mas a questão técnica, eles tinham isso muito forte já no Manicômios. O trabalho com as técnicas do [Rudolf] Laban foi uma ferramenta muito forte que a gente treinou bastante tempo juntos quando entram os novos integrantes; mas não sei se tem outra referência fora a *Commedia dell’Arte*.

(intervalo).

V: Me fala um pouco da participação das mulheres dos grupos de teatro de esquerda no Cordão da Mentira²³⁸ e no vídeo-protesto contra violência sexual²³⁹.

L: Van, o Cordão da Mentira eu não participei, por conta do Benjamin, não consegui participar dos ensaios, nem no dia do Cordão, não por não afinar nem nada, foi só por conta de agenda mesmo de quem ficasse com o Benjamin. Agora, o vídeo, a gente conseguiu ir, eu consegui participar do vídeo, nem lembro se a Rafa e a Cris estavam.

V: A Cris estava.

L: A Cris estava? Eu não lembro. O vídeo foi uma dessas experiências que foi ajudando nesse “virar de chave”, de compreender as coisas de outra forma, até para a gente pensar como essas experiências teatrais tem potência. É claro que a gente sabe que para quem faz [o processo artístico], é sempre uma experiência foda, de despertar da consciência, que é um outro debate, mas eu fico pensando muito nisso, porque para fazer o vídeo fizemos toda uma conversa antes, a Ruth [Melchior, da Companhia Antropofágica] e mais uma equipe pensaram esteticamente...

V: E teve também, recentemente, aquele encontro feminista promovido pela Ruth e outras parceiras...

L: Isso, você estava lá também, né? É, foi uma tentativa, acho que a Drê [Andressa Ferrarezi] nem estava na formulação, acho que quem fez o roteiro foram as meninas da Cia Antropofágica junto com a equipe do vídeo. Por falar nisso, foi muito legal ouvir os debates, né? Mas chegou uma hora que fiquei meio na dúvida do debate da maternidade, fiquei meio confusa.

V: Como foi essa experiência de participar dessas ações entre mulheres?

L: Aconteceu o estupro da garota²⁴⁰, e teve uma reverberação das companheiras que estavam envolvidas no Cordão da Mentira, então, começa no Cordão da Mentira [de 2016] essa aglomeração da mulherada. Elas tinham um grupo de *whatsapp* para o Cordão, e quando acontece o estupro, esse grupo se organiza e começa a propor ações, dentre elas, o vídeo. Tiveram atos, tiveram participações em passeatas, tiveram várias coisas, inclusive, teve mês que tinha ação toda semana. Aos poucos, foi minguando quem participa, porque a rotina vai engolindo todo mundo, mas a do vídeo, eu consegui me organizar para ir, foi uma experiência muito potente, de se olhar, da gente se ver, foi foda e, estava fazendo muito sentido estar junto.

²³⁸ A partir de um desfile escrachado, o Cordão da Mentira, sai todo 1 de abril pelas ruas do centro de São Paulo, desde 2012. Ele é composto por coletivos artísticos e políticos, grupos de teatro e sambistas de diversos grupos e escolas, que querem discutir, de modo bem-humorado e radical, quais são os interesses que bloqueiam uma real transformação da sociedade brasileira. <https://cordaodamentira.milharal.org/>

²³⁹ O vídeo foi removido pelo *youtube*.

²⁴⁰ Crime ocorrido no dia 23 de maio de 2016, no Rio de Janeiro – RJ. Uma adolescente de 16 anos foi estuprada por 33 homens que filmaram e divulgaram as imagens no *Twitter*.

Para mim, foi uma das coisas que foram ajudando a construir a “casinha”, de tentar entender, de formular, de pensar. Tiveram outras tentativas ainda de se juntar, de agir, debates foram feitos pelo *whatsapp*...

V: Mas esse grupão são as mesmas pessoas do encontro feminista? É um movimento também recente, não é?

L: É recente. Acho que tinha uma coisa das meninas da Antropofágica já estarem se juntando, a Drê, a Fabi [Fabiana Ribeiro], a Alê [Alessandra Queiroz], elas já estavam fazendo umas leituras, alguns estudos, pensando na mulher, estavam com essa sementinha há um tempo fermentando. Tinha um trampo ali, não partiu do nada, elas já estavam se encontrando, já estavam pensando. Inclusive, quando a Drê sai da Companhia Estável também é para se dedicar a isso, a própria ida para a faculdade fazer um estudo de obstetrícia, de doula, tem um “rolê” interessante. Mas da ação em si, acho que é mais a vivencia que foi muito legal.

V: Vocês gravaram em um dia?

L: Não, foi em 2 (duas) horas tudo, e o mais interessante, com formato de agitação, sabe? Você tem um roteiro, tem alguém “puxando” que você confia, e você vai e faz. Depois disso, teve o encontro da Rede em Campo Grande – MS. Esse ano eu participei da RBTR nas duas edições e normalmente quem vão são os homens. Então, com muito custo, consegui ir no meio do ano para Campo Grande, inclusive, porque várias pessoas falaram: “Vai, tem que ter representatividade feminina!”, então, a Cris e eu fomos. O encontro foi em Campo Grande por conta dessa tensão com os indígenas, e aí, já tinha rolado o estupro, e o debate passou pelo feminino o tempo inteiro. Estavam todas as pessoas, sobretudo os homens, muito sensíveis a essa situação, inclusive, rolou uma situação com uma companheira lá da Rede, de uma tentativa de abuso, e isso reverberou de tal forma que não passou batido. Em todas as plenárias esse assunto permeou, ficou latente, e isso contaminou muito o jeito de falar na plenária, os momentos de silêncio, um olhar para quem estava indo representar os grupos, se eram só os homens, o por quê. Rolou uma reflexão muito intensa nesse sentido. Foram várias coisas nesse despertar, porque lá na Rede também rolou isso, alguém de um GT de comunicação propôs uma ação, e todo mundo fez confiando. Nesse ponto, acho que a agitação é muito importante, e a gente [mulher] sabe fazer, mas temos que criar espaço para exercitar, sabe? Talvez seja isso que a gente vai tentar fazer (*risos*).

Entrevista nº 6: Ademir de Almeida, Fábio Resende, Márcio Rodrigues, Joel Carozzi, Maxwell Raimundo, Henrique Alonso e Sérgio Carozzi.

Data: 14 de março de 2017.

Local: sede – Parque Santo Amaro.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; M = Márcio Rodrigues; MX = Maxwuel Raimundo; J = Joel Carozzi; S = Sérgio Carozzi; F = Fábio Resende; H = Henrique Alonso; A = Ademir de Almeida.

V: Primeiro, eu queria agradecer por terem me recebido aqui. Conheci a Brava Companhia quando vocês participaram de uma mostra que a Cia do Latão estava promovendo na ocupação do Teatro de Arena [em 2012], e a partir daí comecei a assistir os espetáculos de vocês, gostei muito e é por isso que eu estou pesquisando a Brava. Então, gostaria de fazer algumas perguntas, não sei o que as meninas já falaram...

M: Nada. (*risos*)

A: Para mim também não falaram nada.

V: É porque, na verdade, elas são o meu foco; quero falar da contribuição das mulheres do teatro de esquerda, mas elas não são sozinhas no grupo, a Companhia tem outros integrantes, então, nada mais natural do que conversar com vocês. Uma primeira pergunta que eu gostaria de fazer é assim: no espetáculo *A Brava*, que será central na minha pesquisa, tem a figura da mulher muito forte e, de vocês que estão aqui, os que estavam na montagem são o Fábio, o Ademir e o Márcio, né? Como foi o processo criativo, dramaturgia, encenação, representação da Joana d’Arc...?

Ah, só peço que quando forem falar, digam o nome para que fique registrado no áudio e facilitar na transcrição.

S: Posso fazer uma pergunta antes? É Unesp, USP?

V: Unesp.

S: Queria que você falasse um pouquinho mais da sua pesquisa, é a contribuição da mulher no teatro de esquerda, é isso?

V: Isso, a representação poética da mulher no espetáculo *A Brava* e a contribuição das mulheres para o teatro de grupo. Eu também faço teatro de grupo, não há pesquisa sobre isso [as

mulheres], e quando eu fui fazer um recorte, escolhi o espetáculo *A Brava*, mas acredito que vou falar também dos outros espetáculos, da perspectiva poética da construção dessas personagens “femininas”, mesmo que brevemente, porque o foco é *A Brava*.

J: Tem outros grupos que você está pesquisando também?

V: Não, só vocês.

M: Bom, eu sou o Márcio. Eu lembro, porque faz tempo, que no processo como um todo a gente vinha de uma ruptura do grupo anterior, [Companhia Teatral] ManiCômicos, e dessa ruptura a gente precisava de um material [artístico], porque depois da ruptura não ficou nenhuma peça no estágio que estávamos nos propondo entrar, então, era uma peça que a gente queria colocar todos os nossos anseios e a nossa força, de resistência, de periféricos, nesse esforço de tentar fazer teatro. Foi dureza, porque existia muita dureza, muita falta de dinheiro. Um processo muito criativo, muito cansativo e penoso em alguns momentos. Parecia que tudo estava “jogando contra”, mas ao mesmo tempo isso nos dava um combustível para gente continuar nessa trajetória nossa que era de resistir, de manter. Mais ou menos na mesma época da montagem da peça *A Brava*, a gente começou um processo anterior que até chegamos a discutir: “Olha, a gente tem só uma mulher [no grupo], então podíamos buscar uma história onde essa mulher fosse o centro dessa contação.” Na pesquisa, acho que a Joana d’Arc surgiu antes, porque a gente não tinha ainda nome, ainda estava com o nome do ManiCômicos, então, nesse processo todo a gente criou *A Brava*, escolheu um novo nome, se recompondo como grupo de teatro, tudo meio que junto. Lembro que saiu o nome a Brava, me corrijam se estiver errado, e aí depois a gente descobriu a Joana d’Arc como personagem central da história, e descobrimos que ela foi uma das Bravas, mulheres a não serem seguidas na História. Porque tem uma lista dos dez Bravos, acho...

F: ... uma lista irônica das Bravas – as “bravinhas”, onze guerreiras da História. É uma biografia escrita por uma mulher que eu esqueci o nome agora, mas que nós lemos nessa época.

M: Então, ficamos com a ideia da Brava, e a ideia casou, e decidimos seguir por esse caminho. Era um momento que a gente tinha que se deslocar muito, porque aqui na zona sul, onde sempre vivemos, não encontrávamos nem lugar para ensaiar, até pelo distanciamento que a gente fez de tudo, do rompimento com o outro grupo, meio que fomos perdendo os lugares para ensaiar aqui também. Não lembro exatamente bem o porquê, mas acabamos indo para o centro da cidade, em um espaço ocupado por uns grupos de teatro, a Cadopô, e lá a gente conseguiu desenvolver esse trabalho. Um trabalho muito físico, e queríamos colocar tudo lá, muita energia. Então, é uma peça com muita raiva, muito sangue, muito fervor mesmo. Vínhamos de vários processos, de vários grupos, vários encontros de grupos da cidade de São Paulo, grupos de teatro

de rua. Vimos muito teatro de rua, vimos muito palhaço, tínhamos críticas a algumas coisas que a gente via, e falamos: “Vamos tentar responder essas críticas no nosso teatro”. É... Por enquanto, é isso.

F: Vou tentar completar o que o Márcio está falando. Porque eu acho, não sei se você já conversou com a Rafa. A gente já conversou sobre o processo. O Max fez parte também e saiu. Então, tem um primeiro movimento que é: em uma conversa, num ensaio que a gente fazia na Fundação Julita – o que o Márcio conta da gente ensaiar, é uma coisa que a gente até escreve em alguns escritos nossos – nós tínhamos espaços, mas tinha que estar cada dia em um lugar, falando especificamente do modo de produção. Um dia a gente ensaiava na Casa de Cultura de Santo Amaro, no outro dia a gente ensaiava no CEU Cidade Dutra, no outro dia a gente ensaiava na Fundação Julita, no outro dia a gente ensaia no Parque da Granja Julieta, no outro dia a gente ia ensaiar na casa do Márcio, fazer música, não sei o quê. Então, a gente percebeu que não “rolava”. Não conseguia nem um espaço onde o grupo pudesse desenvolver um trabalho, minimamente, com autonomia ali; ir lá e deixar uma escada, por exemplo. E *A Brava* é um trabalho que a gente fez sem nenhuma verba de nenhum lugar. É um trabalho de militância nossa. Da gente se endividar, da gente fazer um trabalho solidário, das pessoas trabalharem em outros lugares para montarmos a peça. Na época, a gente começou *A Brava* tentando trazer para cena uma coisa que a gente chamou na época de universo feminino. A Joana d’Arc veio disso. Eu lembro que tínhamos feito uma dramaturgia que era o seguinte: dois irmãos, um irmão e uma irmã, acordavam um dia e comemoravam que um deles ia morrer. Morrer seria um prêmio. Lembra disso? Poxa, a gente antecipou o [filme] *Jogos Vorazes!* (*risos*) E foi indo tudo e tal... A dificuldade de achar uma dramaturgia que tivesse a mulher sem cair na mãe, sem cair nas peças do Brecht assim, uma dificuldade de trazer uma coisa, porque queríamos fazer para rua, então, a gente fechou: “Vamos fazer Joana d’Arc?”, “Vamos”. E nós lemos todas as peças que tinha a Joana d’Arc, e as peças escritas por dramaturgos, as duas peças do Brecht, a peça do Bernard Shaw, a peça espírita que eu esqueci quem escreveu.

A: Um livro espírita.

F: É, um livro espírita. A biografia e tal. E tínhamos um tema para nós, que chamávamos na época de “O que o ser humano busca em sociedade?” Um tema muito vago, que a gente mesmo tinha dificuldade em falar, mas que ele surge também numa conversa da peça, porque a Rafa trouxe – não sei se ela contou isso – que um dia ela ouvindo uma conversa da mãe dela, a mãe dela disse que o sonho da vida dela era ter um fogão novo. Aquilo “pegou”. Poxa. Então, vamos colocar o que move as pessoas. “Tá”, mas e o que move a gente fazer teatro hoje? E tiveram duas coisas que interferiram no modo de produção. Uma, era um sentimento que a gente tinha,

um acordo entre nós que era assim: “Não podemos errar, essa é nossa última cartada”. A gente não tinha mais nada, e precisávamos fazer uma peça para que a gente continuasse como grupo, pra gente ainda tentar viver desse trabalho. Foram quase dois anos de trabalho. Na Cadopô foram dez meses, que eu considero muito importante, porque – o Márcio falou um pouco – lá tinha uma ideia de se formar uma liga de grupos, isso no início dos anos 2000, a gente inserido ali em contato com vários grupos. Neste momento a gente entra em contato também com o movimento de teatro de grupo, porque a gente militava na cultura, mas sempre com os [grupos] da ponte para cá [da periferia], a gente tinha um certo pedantismo de não entrar na “lutona”, mas neste momento a gente entra no movimento teatral, e aí a peça fala um pouco da nossa história. É inspirada na história da Joana d’Arc e na nossa própria história. Porquê? Porque ela tem uma metáfora que fala: a Joana convoca uma companhia de guerrilheiros chamada Brava, que somos nós. A gente tinha acabado de fazer um rompimento político com uma parte grupo, mudamos o nome e a gente está de novo fazendo um chamado para nós mesmos, pra gente continuar. Acreditando que isso também ia se espalhar para quem estivesse assistindo a peça: “Putz, e eu, onde é que eu estou nesse mundo?” É muito uma coisa ligada à nossa vida, porque o estudo sobre *A Brava* fizemos depois, sobre o que realmente a gente estava falando. A gente fez isso com o [Reinaldo] Maia, depois que fomos estudar profundamente, coisas ligadas até a teoria marxista. O que tínhamos muito claro era ter na peça expedientes brechtianos que fossem ligados a nós, a gente que está aqui, que lida com o povão e que vai apresentar no campinho de futebol e no teatro, uma coisa entre o popular e o erudito. Nos organizamos de uma maneira para fazer isso; por exemplo, eu dirigi a peça, então, nesse começo a gente tinha uma pesquisa acumulada de muito tempo e só eu estava desde o começo, então foi um acordo entre nós, eu dirigir a peça. A criação do texto é coletiva, mas acabou que fiz a dramaturgia final. A gente se meteu a fazer todas as coisas. Contamos muito com a solidariedade de artistas daqui, que nos ajudaram em várias coisas, desde “Como faz o toque de Oba [Obaluaê], aqui no tambor?”; os grupos de teatro iam na Cadopô assistir nossos ensaios, para quem a gente dava aula iam ver nossos ensaios, a gente via se estava funcionando ou não. Começamos a ficar empolgados, porque a gente viu que estava fazendo alguma coisa que era nova, pelo menos para gente. Muita gente que assistia, falava que parecia um ritual nosso. Tem cena que a gente chama “Ritual das Vestes”. A peça, a Joana tem esse lugar meio místico que a gente quebrava, a gente quebra na primeira cena, aquilo das vozes a gente quebra. Mas eu considero, falando especificamente da função que eu exerci, que tem muitas descobertas, coisas boas, relacionadas a disciplina [de trabalho] do grupo. A gente teve uma disciplina ferrenha de treinamento, de composição, de invenção de procedimentos, de arriscar numa chave porque a gente não devia nada para

ninguém, então a gente podia arriscar no que a gente quisesse. “Lá no meio da peça, vamos meter o Ancião das Estradas”, vamos fazendo. Que é isso que falei do popular. Considero que foi um trabalho muito difícil para Rafa. Eu acho. Para nós, foi. Um trabalho muito difícil entre nós e a Rafa, que era uma menina na época – a gente chamava a Rafa de juvenil. A gente tinha 30 anos, sei lá, e a Rafa tinha uns 21. E teve que “segurar uma onda” da gente zoando e ela mantendo a linha ali. Foi um trabalho árduo; tanto que fizemos uma última apresentação agora que a gente falou: “Porra, meu, ó!” Do modo de produção foi isso, ensaiávamos todos os dias, sem nenhum recurso, dentro de um espaço onde havia outros grupos de teatro, tentando fazer uma ponte do nosso fazer [teatral] com nossa vontade, que isso era importante para o mundo. Considero uma peça assim, como diz lá o Maiakovski, uma peça que a gente exercitou nossa reserva poética. Tudo que a gente queria colocamos ali naquele momento. E aí, depois, eu acho que a gente abandona a forma, poderíamos ter feito outras coisas se a gente quisesse, assim...

A: Posso acrescentar, então? Sou Ademir de Almeida, da Brava Companhia. Só umas correções, quando a gente rompe lá com os ManiCômicos, ficam no grupo nós quatro que estamos em cena n’*A Brava*, mais o Max e a Kátia, que estão desde essa época. Quando a gente começa a ensaiar *A Brava*, aí o Max se afasta, porque a gente estava muito fodido financeiramente mesmo, naquele momento, materialmente. No ManiCômicos, com todos os problemas que a gente tinha lá, era um grupo mais ou menos estabelecido, que tinha um repertório de peças, era razoavelmente conhecido, tinha contato com os lugares que compram teatro na cidade, tinham contato com o Sesc. Era um grupo com um monte de dificuldades, mas conseguia se manter, é um grupo razoavelmente estável ali, fazia trabalho com as escolas, tinha uma caminhada e estava estabelecido. Quando a gente rompe, a gente fica sem nada disso. Até um certo tempo a gente dividiu repertório, depois isso acabou, aí a gente ficou sem nada. Materialmente, estávamos destruídos mesmo. Então, como eles já falaram isso aí, *A Brava* foi um renascer das cinzas. Encaramos essa disciplina, não foi nem por boniteza, foi por necessidade mesmo. Não havia escolha. A gente tinha que se encontrar nos poucos dias que a gente conseguia, e eram dias que ia só com a grana da condução. Quando a gente falou que não podia errar, não podia mesmo! Porque era o último fôlego. Fôlego financeiro, de energia, de vontade. E o que discutimos em *A Brava* é justamente isso. “Porque a gente não para de fazer isso, porque a gente insiste em fazer teatro, se está tudo contra?”. Foi tentando responder essa pergunta para gente mesmo que chega na temática central d’*A Brava*. Não sei, pode ser que eu esteja errado, uma leitura pessoal, lá em 2005, 2006, *A Brava* estreia em 2007, mas o processo foi final de 2005 e início de 2006, que é o contexto que a gente está falando, o momento histórico, a coisa do feminino entra por causa da Rafa, ela que coloca essa questão de primeira,

obviamente. “Acho que a gente tinha que falar da questão da mulher”. Essa discussão sobre o feminino que hoje está bastante no ar, há 10 anos atrás já estava um pouco, mas não estava com a intensidade que tem hoje, mas acho que é um resquício do que estava para vir. Quando a Rafa coloca essa questão e a gente senta para discutir o que vamos fazer, e como você está todo fodido, acabou o grupo, porque agora vamos fazer o que a gente quiser, então, cada um falou o que era afim de fazer, do que queria falar, e a Rafa colocou essa questão. É assim que entra. Quando a gente vai pesquisar a temática, buscar referência, a gente vai muito nessa pergunta: “Quem na História da humanidade já se viu em situação parecida com a nossa? Tentando ir atrás de alguma coisa que é impossível?” Para nós, fazer teatro naquele momento era quase impossível. Nessa pesquisa a gente passou por Jesus Cristo, Sócrates (o filósofo), e a gente esbarra na Joana d’Arc. E aí? Joana d’Arc foi uma também que estava lá, ouvindo vozes, indo para guerra, em um momento histórico que isso era totalmente proibido e impossível para uma mulher. Tiveram outros nomes que a gente levantou, tanto é que alguns ficam na peça depois. Só que com a Joana d’Arc a gente achou textos interessantes. Textos de teatro que foram base para ajudar a gente na dramaturgia. Então, se eu não me engano a gente chegou na Joana d’Arc especificamente por causa disto. A gente chegou nestas outras figuras, mas na figura da Joana d’Arc, que contemplava a vontade da Rafa de falar sobre a questão feminina, e ainda tinham textos de teatro muito interessantes. Acho que a gente chegou a ler o Galileu nessa época também. O Galileu é uma figura que se viu numa situação assim também, só que o Galileu não ficou na peça.

F: Tinha uma cena do Lula que o Galileu entrava assim, mas a gente cortou.

A: Isso estava lá no material dos improvisos, mas acabou que não entrou na dramaturgia. F: Ah, tem uma coisa ligada à concepção que você perguntou, importante falar, tudo isso, por exemplo, é uma bobagem, mas olha como é o modo de produção. Essa ideia do ator criador, da concepção coletiva, é uma ideia do final dos anos 1990, ela retoma no final dos anos 1990, para nós. Então, tinham debates no teatro de grupo paulistano sobre a ideia do ator criador. Porque hoje, “Ah, todos fazem coletivamente”. Não. A gente falava, “Puxa, se tivéssemos duas ou três pessoas que acompanhassem a gente no processo, e que essas pessoas nos ajudassem a desenvolver a plasticidade da peça: cenário, figurino...”. E a gente teve. Tivemos a Lígia Passos e a Carla Passos que acompanharam a primeira fase da peça, tudo nessa coisa do “Não temos nada, como a gente faz?” Duas artistas fantásticas e que desenvolveram o cenário. O Mundano [Douglas Okura], que era um espaço, que fazia cenário, que gostava de mexer com ferro, que acompanhou uma parte também, ajudou a desenvolver. Esqueci o nome do senhor lá que “comprou a ideia” de soldar pra gente as coisas. Porque tudo que encontrou na peça de elemento, de signo teatral,

entrou a partir disso: “Estamos fodidos. Nós somos igual a ferro velho”, “É isso!”. Então, vamos lá no ferro velho pegar as coisas e vamos montar o palco. E nosso palco é todo remendado, porque é assim que a gente estava. O figurino são roupas remendadas com nó; e pegando de novo a ideia de sincretismo entre a imposição cultural, norte-americana principalmente, e as raízes brasileiras, por exemplo, que a gente dividiu nas músicas, falamos: “Pô, tem as coisas dos nós, né?” Tem nó, desatar nó. Tudo isso a gente foi formando esses elementos que foram entrando, eu lembro, de forma bem natural nos ensaios. Por exemplo, tem muito do espetáculo que a direção é que amarra, mas muitas que o Márcio e o Ademir falaram: “Nessa cena o jogo é esse; cria lá”, então, a gente criava e voltava, e agora vamos dirigir isso. Acho que esse é um dado importante. O Márcio vai lá e escreve toda a hipótese que ele acha da minha composição de papel, aí, eu vou lá no meu treinamento e tento fazer composição que eles de fora estão olhando. Tudo isso foram elementos que eu considero muito coletivos na criação, não teve autocracia. Mas tinha um combinado, tem uma última palavra [da direção]. E a gente não sofreu com isso.

A: É, isso foi um combinado também porque a gente estava rompendo com um sistema de grupo que não era assim. Nós tínhamos um problema lá que era uma pessoa que queria dirigir todas as peças, que queria dirigir o grupo. Quando a gente rompe lá, rompe também com isso. Foi crucial para o rompimento. E quando a gente se vê só nós seis, a gente fala que aqui tem que ser de outro jeito, senão...

F: Dirige a peça, mas não dirige o grupo.

A: O Fábio se apresentou, “Quero dirigir”, “Dirige aí”. “A peça você vai dirigir, essa peça, mas aqui a gente vai funcionar, vamos tentar pelo menos funcionar de outro jeito, que a gente consiga participar mais coletivamente”.

E outra coisa que o Fábio aponta, que eu acho que pode ser importante para sua pesquisa, mas quando a gente atuava aqui com o ManiCômicos, aqui na região sul, a gente tinha uma identidade periférica mesmo, a gente se afirmava muito nisso, a gente tinha muito uma conexão geográfica e isso era levado muito a sério no ManiCômicos. A gente tinha uma rixa com os grupos que vinham apresentar aqui na “quebrada”, não nos misturávamos com os grupos do centro, e quando a gente rompe e começa a nascer a Brava, rompe com isso também, e a convivência lá na Cadopô ajudou muito nisso. Ter contato com os grupos de lá, aproximar das discussões dos teatros da cidade, a gente se cooperativou nesse período, não éramos cooperativados e tínhamos uma rixa, inclusive, com a Cooperativa, a gente começa a rever essa coisa da identidade geográfica, e começa a ter mais consciência de identidade de categoria. Depois, mais para

frente, com estudo, a gente começa a evoluir essa identidade de categoria para uma identidade de classe também; mas isso veio depois, com mais amadurecimento do grupo.

(breve pausa)

V: O que essa Joana se difere, enquanto personagem feminina, nos outros espetáculos? Falem um pouco sobre as outras personagens femininas, como foram construídas nos outros espetáculos depois de *A Brava*, para abrir também para os outros meninos [falarem].

J: A gente recebeu uma crítica quando apresentou o *Este lado [para cima]* – ah, meu nome é Joel -, com relação a isso, uma crítica bem forte do Grupo Clarió [de Teatro]. Elas assistiram e uma das primeiras coisas que elas falaram é que é uma peça muito masculina, as figuras femininas estavam muito masculinizadas.

V: Porquê? Qual a foi a justificativa?

J: Não, não sei assim... estou falando porque achei interessante. Nesse processo teve *O Errante*, um processo que veio junto com o *Este lado* e tal, a gente já estava mais próximo, mas da Joana d’Arc, da centralidade que ela tem, do peso que ela tem para o *Este lado* e receber essa crítica seria uma baita regressão, por essa ótica.

M: Acho que [a moça do Clarió] chegou a desenvolver um pouco, lembro que ela falava dessa força, que era uma peça... não lembro exatamente das palavras, mas acho que ela falava desse incisivo, ela falava que essa força era uma força muito masculina. Eu não quero diminuir o que ela falou, mas é que eu não lembro mesmo quais foram as palavras, mas eu acho que foi um pouco disso mesmo.

F: Mas, Vanessa, tinha uma coisa que a gente falava, porque é assim – legal quando vem alguém aqui – mas é bem mais “macarrônico” do que isso, eu acho. A gente sentava num bar e falava: “Qual vai ser a nossa próxima peça?”. Por exemplo, no *Este lado para cima*, a gente tinha muita vontade de trabalhar com algumas pessoas, pra ampliar o grupo para além dos seis [integrantes]. “Meu, vamos abrir um Núcleo de Pesquisa e Montagem?”. O Max retorna nesse momento, todo mundo que entrou depois, entrou quase nessa mesma época, e a gente começa – eu e o Ademir – a coordenar o trabalho dentro da Brava que era esse Núcleo, com o Sérgio, Joel, Henrique, Débora [Torres], Cris e mais algumas pessoas que finalizaram o processo. O *Este lado para cima* começa numa improvisação que se falava Maria, José, Maria, a história Maria, José, Maria, lembram disso? E tinha uma alegoria, uma espécie de uma bolha que oprimia a gente, que a gente sustentava. Uma improvisação que veio...

J: O primeiro improviso foi a cena do Programa.

F: A cena do Programa, o que é? Vamos torturar uma pessoa, uma mulher, no padrão de beleza dela. Porque isso da quebra do padrão tem muito forte na Brava. Em paralelo a isso, a gente

estava fazendo uma peça, que também foi uma escolha nossa em que um personagem masculino, quase que bem quixotesco, se apaixona por uma atriz mercadoria, por uma ideia espetacular do que seria a mulher; a gente estuda *A Sociedade do Espetáculo*⁸⁶, e que *A Sociedade do Espetáculo* traz muito forte essa questão da apropriação simbólica, feminina inclusive, no filme²⁴¹ ...

J: Mas o que você está falando é que a questão estava presente, mas que a gente não estava discutindo ela.

F: Exato, a gente não falou: “Agora vamos pensar a mulher”. Não foi isso.

J: N’*O Errante* há a questão da sociedade do espetáculo, e a alegoria que encaixou foi a *top model*, né? Não por coincidência, claro, mas também não por uma ótica do feminismo, com esse recorte, conscientemente.

A: Mas no *Este lado*, as personagens surgem muito – do que eu entendo, de quando estou escrevendo a dramaturgia – é que elas surgem muito da necessidade imposta pelo assunto principal da peça. Não tem um peso maior, alguma outra questão. “O que é mais importante ou que tipo de figura eu preciso para tratar desse determinado assunto?” Porque para gente chegar na Joana d’Arc, a gente estava procurando antes figuras que tiveram que romper com algum tipo de barreira social na História. A gente esbarrou em várias, uma delas foi a Joana d’Arc. E naquele momento também esbarrava na questão que a Rafa trazia. Então, os personagens surgem da necessidade do tema.

F: E de estourar, por exemplo, quem vai entrar na cena final para destruir a bolha [no *Este Lado*]? Uma mulher. E o louco é que o *Este Lado* trata de um modo de produção capitalista...

A: Mas a figura se chama Ninguém. Às vezes eu faço, às vezes a Lu faz.

F: Sim, mas a gente tem um acordo entre nós que é, sempre que possível, porque a materialidade às vezes impõe para nós refazer o elenco, que uma mulher suba lá e tenta destruir a Coisa. Mas o que eu estou dizendo do “macarrônico” é que a gente não... é porque é assim ó... é um grupo que a gente conversa do que fazer. O *Este lado* tem um ruído, porque é uma peça que a gente criou uma primeira versão dentro desse Núcleo de Pesquisa. E a gente achou que teria muita potência se a gente fizesse uma peça com todos nós, inclusive para gente se aproximar, e depois teve a entrada de todo mundo no grupo mesmo. Na organização dos ensaios, que o Ademir e eu dirigíamos, era palhaçaria e guerrilha, esse era nosso treinamento. E é um acordo muito assim, ninguém veio no processo e falou “Olha, eu acho que a gente está pesando muito para

²⁴¹ Documentário de Guy Debord de 1973. Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=A4FAJsFqHe0>

este e para aquele lado”. Entre nós, ninguém falou isso. Porque olhar a peça hoje, com a distância que ela tem, a partir do que está acontecendo agora, é outra coisa.

A: Ou não, porque falando do *Este lado* especificamente, [a peça] trabalha com alegorias. Os coros que a gente tem em cena são alegorias das classes sociais. São trabalhadores, são poderes. Nenhum personagem tem nome. Tanto faz se é homem ou se é mulher, se é preto, se é branco. São alegorias das classes sociais que a gente tem.

S: Acho que tem duas coisas importantes, talvez sejam a mesma. Eu dirigi um exercício na Brava, que se chama *Júlio e Aderaldo*, e não tinha a figura da mulher. A gente colocou, e a Rafa fez, e ao contrário da Joana d’Arc e dessa que explode a bolha, é uma mulher que não fala, ela aparece na peça, mas fica o tempo todo grudada na televisão.

F: Uma proposta da Rafa, inclusive.

S: É, proposta da Rafa. Tem isso que eu me lembrei, e tem também uma coisa que não é sobre a construção das figuras femininas, mas é importante na trajetória do grupo, quando a Rafa dirige uma peça, que é o *Corinthians*, [*meu amor*]. A gente acumulou bastante coisa dessa época, bastante coisa interessante dessa experiência. Pro grupo acho que foi importante. Ela trouxe isso que eles falaram, lá do começo, “Não vamos reproduzir os erros que a gente cometeu no outro grupo”. Quando a Rafa veio dirigir, ela trouxe um outro olhar, um outro jeito de trabalhar, com as mesmas ferramentas, mas organizando as ferramentas de forma diferente.

V: Como assim?

S: Eu entrei [na Brava Companhia] fazendo *Este lado* com eles dirigindo, e tomei conhecimento das outras experiências com direção. E quando a gente foi fazer o *Corinthians* foi isso, outra forma de organização... Puxa, “Como assim?” é difícil responder, né? Sei lá, do próprio jeito de produzir. Isso que eles falaram do rigor dos ensaios, a Rafa também tinha um rigor, mas era diferente. Tinha um jeito de criar as cenas, ou de improvisar que era diferente do que a gente fazia. Eu achei muito interessante o jeito que ela fez. Será que contribuí?

J: É muito difícil equalizar o que é a personalidade da pessoa e o que é o gênero. Porque é isso, se o Max fosse dirigir... Eu já fui dirigido pelo Márcio e pelo Fábio, posso falar, senti diferenças e coisas interessantes nos dois. Agora, relacionar isso ao gênero é uma responsabilidade que talvez a gente não tem nem competência para separar o que está relacionado ao gênero. Mas o fato dela, no grupo, dirigir uma peça traz, objetivamente, independente do que é característico do gênero, ela dirigir é uma representatividade mais ativa na direção, que foi para o grupo superimportante.

F: Porque sou visto como “diretor do grupo”, a gente não tem isso, mas é um olhar das pessoas de fora, aí nesse processo eu saí, eu fiz a dramaturgia dessa peça. Não acompanhava os ensaios.

J: A gente fez, tentou fazer essa provocação, porque como o Fábio já estava nesse movimento de dirigir, “Não, agora é melhor você sair fora”, não teve “treta”, porque ele naturalmente tem uma tendência a conduzir, e para ela ter esse espaço ela vai ter... mas mesmo assim foi difícil para “caralho”.

V: Mas ela quis dirigir?

J: Foi meio que a gente propôs. Ela falou que tinha vontade...

M: Foi ela que quis.

J: ... e a gente também queria experimentar outras direções. Foi vontade dos dois lados.

F: Uma peça que não estava nos nossos planos fazer.

V: Ah, teve o convite do TUOV [Teatro Popular, União e Olho Vivo]. É verdade.

J: E dessa peça, a gente importou um costume deles de colocar protagonista, porque essa peça tem o personagem principal negro, que é um personagem que não tinha [na peça original], que entrou, que é o Olho Vivo. Mas isso para gente é um campo de discussão que está extremamente aberto. Não sei o que as meninas conversaram com você, mas você vir nesse momento perguntar isso para gente...

F: A gente não resolveu essa questão ainda.

J: Não tem nada resolvido. E parece que nesse momento a questão está mais presente ainda, a gente está cheio de questões. Não temos tanta resposta, não.

F: No *JC*, por exemplo, tem uma figura feminina que é a Madalena, a Rafa quem faz, que a gente tentou... e não é porque tem uma figura feminina que a gente falou: “Nossa, que interessante ter uma só figura feminina”, não, porque nenhuma outra mulher fez a peça, no processo não quis fazer. Então, é isso, seis pessoas em cena...

J: Não quis ou não pode.

F: Não quis, não pode, é... Estou dizendo que isso gerou uma materialidade no grupo que é isso, tem só a Rafa. E o *JC* é uma ideia que vem lá d’*A Brava*, de tentar pegar a história de Jesus e falar de algum assunto. E é isso, aqui é a Madalena. A gente fez um esforço para não deixar a Madalena em uma chave hegemônica, a prostituta que trai Jesus, mas é isso, tem limite. Porque a gente trabalha muito assim, a pessoa trouxe uma coisa, tem chance de ficar, se não trouxe, é difícil...

J: Mas ainda olhando o papel da mulher no *JC*, ela tem uma posição ali de oposição ao *JC* também. O Judas representa mais isso, o que rompe, mas ela na contradição da história também cai na oposição ao *JC*, ela é o terceiro ponto de vista. Tem a oposição central que é Judas, o *JC*, e ela que é o terceiro ponto de vista.

F: É que eu concordo com você...

J: Por isso que estou falando, não é um acúmulo, não é tão elaborado assim...

M: Porque não foi fácil, né? Falando da direção dela no *Corinthians*. A gente ainda tinha relação juntos. Nossa, coitada.

J: Isso é bem científico, né? (*risos gerais*) “Porque naquele momento eles estavam casados”. Eu estou falando isso, porque você viu como as coisas se misturam?

(*todos falam ao mesmo tempo*)

M: Se eu terminasse de falar, vocês iam ver que tem...

J: Não, eu não estou te “tesourando”, Márcio, mas como a gente estava falando para ela, como isso não é uma questão resolvida, porque tem coisas pessoais, níveis teóricos, nem tudo está aqui na teoria elaborado, tem coisa que está no nível...

F: Essa bagunça.

V: Eu tenho um grupo e meu companheiro também é do grupo.

M: Mas é isso, lembro que eu infernizei a vida da Rafa, infernizei. Não concordava com um monte de procedimentos dela, achava ela lenta em um monte de coisa, e depois de um choque, que eu não lembro qual foi, acho que a gente conversou, lavou-se a roupa suja no grupo... Foi isso? Eu não lembro agora. Aí me coloquei no meu lugar e a gente tentou tocar.

F: É que você tinha uma função importante [em cena], né? Todos tinham, mas a sua costurava a peça inteira.

J: Não sei se era protagonista, mas era o personagem central.

A: “Tipo” o corifeu da peça.

J: Então, resolver essa “treta” foi importante.

M: Foi osso. O que eu estou dizendo é que não foi fácil, não foi uma direção simples, acho que várias questões estavam metidas no meio, acho até que a questão feminina. Várias questões. E que foi muito rico, muito rico, como grupo, porque na minha opinião você olha e fala: “Muito rico”, e outros vão falar: “Putz!”.

J: Mas o que eu tentei pegar é isso, porque quando você [Márcio] dirigiu a *Quadratura [do Círculo]* também tiveram muitas questões que também foram muito ricas. Olhando objetivamente para o trabalho da Brava, com um olhar de fora, uma mulher ter dirigido uma peça, com a organização que tem o *Corinthians*, que é uma peça que tem mais gente [em cena], o peso que a peça tem no repertório do grupo, que ela teve na pesquisa, que é uma peça que a gente deu uma aprofundada em certos pontos do popular, do teatro de revista, então o fato dela, mulher, ter conduzido traz para o grupo essa...

M: A peça tem outro tom. Ela tem tom diferente. Você lembra? A gente vivia brigando nesse lugar. Parece que a peça é meio... A gente que tinha vindo do *Este lado*, que era (*faz cara de*

raiva), ela [*Corinthians*] não é assim. Acho inclusive que as crises todas da época, talvez, seriam por causa desse caminho, desse tom, desse lugar que era diferente, que era outra cor, não era uma cor chapada...

MX: Acho que tem uma coisa que pra gente, o que a esquerda está chamando de confusão, pelo menos é meu olhar pessoal para isso, não sei se é bem uma confusão ou uma tentativa de aprofundar mesmo que vai aparecendo. Uma tentativa que a gente faz sempre, e já foi explicado isso aqui no processo de *A Brava* e tal, esses estudos que a gente começa a fazer, o ponto principal para gente (um dos pontos principais) é onde a gente está inserido dentro desse processo de produção, dentro de uma realidade que nos cerca, dentro dessa realidade que somos nós fazendo teatro aqui na periferia, hoje em 2017, e como essas coisas se articulam. Que lugar nós estamos desse macro sistema que nos engole, que estamos dentro. Acho que essas coisas vão surgir, até o momento que foi colocado aqui é que a gente tem um posicionamento de classe, poxa que legal, então a gente vai descobrindo essas coisas. O que a gente fazia, mesmo lá quando trabalhávamos no ManiCômicos, tinha muito essa coisa que a gente não sabia dar nome para aquilo que a gente fazia, mas estavam ligadas contraditoriamente, e às vezes de forma muito precária, à questões que a gente vai, não teorizar, mas ter um contato teórico mais para frente sobre aquilo tudo. Porque, por exemplo, no *JC* a gente faz um estudo que, por mais talvez que não tenha a figura da mulher como principal, é o momento que a gente mais “cola” nas lutas que aconteceram no bairro, no Parque Santo Antônio, que são protagonizadas por aquelas mulheres do bairro. Então, foi um momento no Sacolão, por exemplo, que a gente se aproxima dos movimentos que estavam acontecendo lá, da associação de moradores do bairro e aí que a gente tem contato com o que foi o Clube de Mães, que tem muitas pessoas que estão lá batalhando pelo bairro e que se aproximam do Sacolão e da Brava. Para concluir, o que eu acho é que essas coisas surgem da necessidade do momento histórico que elas se encontram. E para gente ter uma posição muito mais clara vai ser, talvez, daqui algum tempo para frente, olhando esse momento histórico que estamos vivendo.

A: Mas o tema da peça nos levou para isso, pesquisar o tema da peça nos levou a estudar um pouco mais o bairro onde a gente estava e chegar no movimento das mulheres.

MX: Exatamente. Mas acho que chega da necessidade da realidade de onde o grupo está inserido como trabalhadores. Trabalhadores de um setor específico, que é o setor da cultura, e mais específico ainda do teatro. Acho que essas coisas vão chegando, vão surgindo.

A: Deixa só falar uma coisa, porque senão vai parecer que é muito ao acaso e não é. Porque a gente podia estar no Sacolão fazendo outro tipo de peça. Acho que tem o contexto histórico todo, mas a gente estava fazendo escolhas muito claras naquele momento para montar aquela

peça, fazer aquela pesquisa. O momento histórico lógico influencia, mas tem a nossa influência sobre o momento histórico também.

F: A gente não teve uma preocupação de pensar a mulher nos nossos trabalhos, eu acho. Especificamente. A nossa preocupação foi pensar a classe e de tentar compor um teatro contra hegemônico. E que essas coisas aparecem dentro desse pressuposto maior da luta de classes, e aí é embate, que são embates assim, que são embates na cena. Talvez uma cena que a gente olha e vê alguma coisa ali... porque falar da negação é também falar da prospecção, né? Por exemplo, a figura da Rafa, que é uma mulher que tem uma peruca loira e que fica assistindo TV durante quarenta minutos num bar, enquanto a gente faz a cena, ela só se levanta para servir cerveja. A gente está falando de alguma maneira numa via torta, de um “bagulho” que a gente está negando esteticamente para tentar: “Porra! Olha uma mulher parada ali. Porque ela ficou parada o tempo todo? Nossa, eu conheço uma pessoa que fica parada assim”. Mas mais no sentido do trabalhador ou da trabalhadora que fica ali, do que especificamente se é uma mulher. Por que nesse caso foi assim. Por que é louco, de novo, acho que nós não temos esse acúmulo, está aí na pauta de discussão nossa. A gente não tem um consenso sobre essa conjuntura atual que é das diversas lutas, dentro da luta de classes, ou em alguns casos, luta separada sem o apoio da luta de classes. Não fizemos isso [aqui] dentro.

J: Não é um consenso que a gente vai tirar aqui no grupo, mas é um processo que a gente faz parte disso, onde a gente vai lidar com essa questão mais conscientemente e isso vai determinando algumas... nas peças tem esse limite que eu estava falando, escolher ou lidar com essa questão de certa forma inconscientemente, conscientemente até certo ponto. E no grupo essa questão sempre esteve presente sobre forma de organização, mas também não tem um resultado, sempre esteve presente, mas isso se mistura com a organização do grupo e tal.

Tem também um ponto que, não sei se as meninas falaram para você pesquisar que eu acho que é determinante no grupo, que é a Lu e a Cris dirigindo um Núcleo só de meninas. Elas falaram, né?

V: No Curso Livre.

J: No Curso Livre. A proposta era aberta para todos, mas só as meninas ficaram e duas meninas dirigindo, e elas fizeram lá...

F: Uma peça sobre os padrões impostos.

(breve pausa)

V: Vocês falaram de todos os espetáculos? *Quadratura*?

J: A *Quadratura* é um “B.O.”

A: O que é a mulher na *Quadratura*? Uma personagem que apanha o tempo todo na peça.

J: É terrível, terrível.

A: Apanha de uma figura religiosa que é um sujeito fruto do patriarcado. Um empregador que tem dois auxiliares, um é o homem que ele [Joel] faz, e uma mulher que a Cris faz. Os dois apanham o tempo todo, mais ela.

F: Tem cena de violência mesmo.

M: A gente faz uma luta entre os dois, entre o Joel e a Cris, e ela coitada...

S: Mas lá a gente fez uma escolha, porque a *Quadratura* é a religião do Capital, então a gente fez uma escolha arriscada para “caralho” de pegar a mulher...

M: A gente não discutiu depois.

J: A gente discutiu sim. Mas de pegar a mulher e “tipo” mano, é isso o que o Capital faz com ela, e reproduzir na cena. Só que é arriscado para “caralho”. Se isso passa pra galera que está assistindo, eu não sei...

F: Tanto é que essa peça está assim ó [de “escanteio”].

M: Eu digo que a gente não discutiu, porque a vontade era que virasse. Eu apresento isso, isso ganha o foco para gente discutir depois.

H: Só que está tão naturalizado.

M: Só que eu na direção, a minha questão é essa: “Puxa, será que passa?” E se não passou, “Como faz para passar?”

A: Me corrijam, mas alguém alguma vez que assistiu comentou especificamente sobre isso?

M: Comentou quando a gente apresentou lá no Dolores [Boca Aberta Mecatrônica de Artes]. As mulheres todas de lá vieram falar para Cris. Bem interessante assim. “Mas como que é isso? A mulher fica...”. Mas assim, não era incisivo, era meio que questionando, porque também não entenderam, sabe assim?

J: Talvez na *Quadratura*, é uma avaliação pessoal, não sei se cabe no seu trabalho, mas como foi um exercício, a gente não teve o mesmo tempo que a gente tem nas peças de degustar a questão e aprofundar ela tanto. Pegou um texto pronto e exercitou.

S: Foram dois exercícios cênicos para o *JC*, o *Júlio e Aderaldo* e a *Quadratura do Círculo*.

J: São opostos. Opostos não, mas muito diferentes.

F: Mas a proposta foi muito clara.

J: A presença da mulher nos dois exercícios é muito diferente.

M: Um mês para montar o texto do Maia.

V: Nossa!

F: Mas viraram três. Porque assim, a gente estava fazendo o *JC*, e na época a gente falava muito de “teatro da conta imagem”, que é pegar a imagem hegemônica e fazê-la a contrapelo. Aí,

tinham dois textos, e falamos: “Será que a gente consegue montar?”. Textos que tinham a religião como tema da peça, religião e indústria cultural, e a coisa do artista. As duas tinham isso. Dentro do modo de produção capitalista. “Vamos fazer? Vamos ver se o que a gente tem como acúmulo técnico resolve isso?”

M: E o exercício era pegar um texto [já pronto]. A ideia era modificar o mínimo possível. Porque a gente sempre faz peça autoral.

S: E tentar resolver na encenação. Colhemos várias coisas para o *JC*, várias, a coisa do sangue...

F: O *JC*, por exemplo, a gente fez um Ciclo de Estudos Práticos. Três ciclos com os temas que a gente estava [pesquisando]. E a gente convidava pessoas, as pessoas se inscreviam e passavam com a gente uma semana. Legal para caramba! Dentro de um acordo: “O que for criado aqui é nosso e de vocês”. Então, a gente usou muitas coisas, várias coisas. A cena do super-homem foi feita no Ciclo, a fuga do Zé, que virou trabalhador em cena. Foi um processo muito legal de fazer. De um acordo, não tem direito autoral, nada disso, tanto é que as nossas peças estão aí...

S: O que eu falo do *Corinthians* ter sido importante no processo – não sei, estou pensando agora – muda um pouco isso também, isso o que você está falando do *JC* é diferente do *Este lado*. No *Este lado*, por mais que a gente experimentasse, era uma coisa mais assim, uma proposta: “Olha, vamos fazer esse caminho aqui”. Por exemplo, no Ciclo, quem coordenou? Fui eu, o Max e a Rafa.

F: E eu.

(*todos falam ao mesmo tempo*)

S: Mas os três foram para o *JC*?

F: Os três foram para o *JC*.

S: É mesmo?

J: É que o processo do *JC* foram uns três anos, né? (*risos*) E ainda fizemos uma cena [nova] no dia da apresentação.

F: Mas teve coisa que dividiu, que a gente acumulou, como: pegando teatro brechtiano, construção de gestos contraditórios. Constrói uma cena que seja contraditória. Brincar com o drama e desfazer o drama em cena. São coisas que a gente fazia e falava: “Puxa, isso é legal! Porque a gente não divide?”

M: E aprofunda, né?

F: Divide e aprofunda, porque quando a gente divide foi fundamental. Porque, por exemplo, quando a gente fez os treinamentos de palhaçaria, a questão da palhaça surgiu. A gente falou: “Opa!”. Nós homens chegávamos: “Ah – não sei o quê – me dá um beijo”. Meu, a palhaça, e na rua! A Jussara [Trindade Moreira], lá do Rio [de Janeiro], companheira do Licko Turle, hoje

eles têm um Núcleo de Teatro do Oprimido, ela fez uma pesquisa sobre isso, *A mulher no teatro de rua*. Porque é diferente, né? A gente [na rua] chega perto das pessoas, é diferente.

V: A linguagem também.

F: E na *Quadratura*, a gente arrisca esse lugar. A Cris enfrenta o público. A Cris chega: “E aí, bonito!”

M: Ela usa a “tosqueira” ao contrário.

J: A minha percepção é que a gente não aprofundou o que devia, a gente tentou. Jogou lá. Teve que pôr um pinto, ela tem um pinto. Pra dar uma... impor ela... não sei. É isso que eu estou falando, não sei. A gente colocou as coisas meio “irresponsável”. Não sei. Porque como você está fazendo um trabalho científico, corre o risco de você virar e falar: “Aí, eles fizeram isso e aí...” Não, mano.

A: Porque não é o tema central. O central é a religião do Capital. A mulher está lá. A mulher sofre no Capital? Sofre. Então, ela sofre na peça.

S: Mas isso que o Márcio falou é verdade, hein? O [processo do] *JC* estreou, ao todo, quatro peças.

MX: Três saíram do *JC*.

H: Quais três?

S: *Show do Pimpão*, *Júlio e Aderaldo* e *Quadratura*.

V: *Show do Pimpão* é do ventríloquo, o boneco, né? Que agora vocês estão montando.

H: Que não tem mulher em cena.

J: É, também tem uma questão aí, mas... tem um travesti.

F: Tem um homem vestido de mulher.

J: E também deu discussão, por isso que eu estou falando que esse tema está em pauta.

V: Então, a última pergunta: falem um pouco – para eu entender a contribuição das mulheres na Brava – falem um pouco da divisão do trabalho, tanto administrativamente falando, quanto artisticamente. Como funciona?

A: Além da Lu, Cris e Rafa, tem a Kátia que, por opção, trabalha como produtora. Ah, a divisão é a mesma. Aqui a gente tem a coisa da função que pode circular, dependendo da vontade e da competência também, do que a pessoa se sente capaz de fazer, dependendo do processo que a gente está, do momento que a gente está materialmente. Porque tem momento que as pessoas precisam fazer outras coisas, tem momento que a grana acaba e a gente vai fazer mais coisas fora, fica menos gente no grupo. Mas tudo circula muito.

V: A Kátia, então, teria uma função mais definida. E os outros integrantes...

A: Se revezam nas outras funções, de ator, de direção, de quem faz figurino, de quem faz cenário... Lógico que algumas coisas escorregam mais para algumas pessoas, e por competência técnica mesmo. Os melhores no cenário são esses aqui, tem habilidade manual, a Cris gosta muito de costurar e faz isso bem, o Márcio também, às vezes escorrega mais para eles. A gente divide assim o trabalho.

J: Teve uma discussão nossa com relação à organização do espaço, no período em que a gente estava no Sacolão ainda, em relação a limpeza. Que as mulheres estavam trabalhando mais com limpeza. A gente levantou a questão, mas também não resolveu. Acho que a Kátia e a Lu levantaram a questão que as mulheres estavam limpando mais o banheiro.

V: No Sacolão vocês faziam tudo ali?

J: Tudo.

F: Inclusive os homens lavavam o banheiro.

J: Mas elas olharam para o cotidiano, na prática e viram que as mulheres estavam lavando mais o banheiro. A gente experimentou um período só homens limpavam o banheiro.

F: Não deu certo (*risos*).

V: Porquê?

M: Eu acho que a gente é muito tolerante a sujeira. Muito. E eu estou me colocando.

J: Mas acho que a questão não é essa.

(*todos falam ao mesmo tempo*)

M: Mas eu acho mesmo. Não estou falando pela Brava, não.

J: Só completando meu raciocínio. Se deu certo ou errado eu não sei, é o que eu estou falando, a gente lidou com essa questão em algum momento, isso é fato, e para além de se deu certo ou errado, hoje não estamos nos organizando assim, nós temos funções e é função de todos limparem o espaço, homens e mulheres, e...

F: Mas nunca foi diferente.

J: Nesse determinado momento a gente percebeu que havia um desequilíbrio e respondeu a isso de uma forma.

(*todos falam ao mesmo tempo*)

J: Mas eu não estou falando se isso é certo ou errado, se é bom ou ruim.

F: Mas deixa eu falar uma coisa...

M: O acordo é: tudo é de todo mundo, então todo mundo tem que se responsabilizar por tudo. Se é certo, se é errado, se é bom ou se isso é ruim, a gente vive discutindo. Mas nunca foi: “As mulheres fazem mais”. Não. Por isso eu estou falando de tolerância, porque elas toleram menos, mesmo.

(*todos falam ao mesmo tempo*)

J: Não.

M: Na minha opinião, na opinião do Márcio, Márcio.

A: Acho que o mais intolerante com sujeira aqui no grupo, sou eu.

J: A gente não tem que cair nesse lugar.

F: A gente tem um grupo de teatro, como o Max falou, inserido dentro de um modo de produção que é o capitalista. Dentro do modo de produção capitalista tem uma coisa que é a divisão social do trabalho. Então, a gente faz uma tentativa, para ter uma horizontalidade, de não ter uma divisão entre trabalho intelectual e trabalho braçal, mas em momentos a gente não é horizontal, tem momentos que a gente tem a divisão do trabalho braçal e intelectual. Vários momentos. E isso pesa para um lado, pesa para outro, pesa para muitas coisas. Por exemplo, tem gente que não tem, nunca teve “saco” de ficar no Sacolão, durante dez anos, indo toda a quarta-feira na reunião de coletivo gestor. Tem gente que teve. Então, é assim, o grupo operando dentro de uma chave que é uma tentativa, porque não somos heróis, nem heroínas. E isso dá “pau”. Quando aperta demais, a gente troca uma ideia. Por exemplo, na direção de *O Errante*, foi um momento difícil para o grupo. Porque no Sacolão, vindo um trator passando por cima da gente, isso vai afetando. Chegou um momento que chagaram em mim e falaram: “Pô, você está demais, relaxa aí”. Porque é um acordo do grupo que é: “A gente não quer uma figura na direção que fique gritando com a gente”, porque o nervosismo de uma reunião ia para o ensaio. A gente era “Caxias” demais nessa época. “Entrou o trator”, “Saiu? Vamos continuar”. E dentro disso tem as tarefinhas, tem as tarefonas, tem um bojo. Mas acho que a gente não pode perder de vista que é um grupo de quase miseráveis na sociedade capitalista, tentando fazer um trabalho coletivo. Não é norma, mas acho que é tentativa. Hein, Sérgio, você levantou a mão?

J: Como ela está propondo um recorte, a gente recorta dessas tentativas o que tem relacionado à questão de gênero. A questão de filho, que aqui dentro foi...

V: A questão do quê?

J: Filho. Da Maternidade. A Lu teve filho, o Max teve filho, meu irmão [Sérgio] teve filho durante o processo, eu tive filho durante o processo, foi uma questão que... É o que eu estou falando, aí você vai perguntar: “Qual é a síntese da discussão?”, não tenho para te dar, eu tenho o conflito. Eu tenho uma pergunta: a Lu ser mãe exige um esforço, uma energia dela fora do grupo, diferente do meu que sou pai e tenho filho bebê? Isso está presente aqui.

V: E vocês conversam sobre isso.

J: É isso que eu tenho para dizer, estamos conversando sobre isso. Qualquer outra conclusão que eu for falar...

A: Tem práticas também. A gente conversa de tudo. Até demais.

J: Pensando nesse recorte é também um fator determinante na organização do grupo, a presença cada vez maior das crianças. Agora nós temos filhos.

A: Eu acho que elas tinham que trabalhar. (*riso geral*)

J: Esse rigor que a gente estava falando, mudou muito. Muito por causa disso também, entre outras coisas.

F: O Sérgio trouxe uma vez no *JC* uma coisa que foi uma síntese muito boa, pelo menos para mim foi. Uma peça que a gente falava da indústria cultural, do trabalho artístico, da religião, a nossa forma de protesto coincide com a nossa sobrevivência. Sem juízo moral. Não sei, isso também não é nada científico, mas como qualquer trabalhador e trabalhadora que está aí num mundo capitalista, se não vendermos a nossa força de trabalho, não tem comida. Ninguém aqui tem base social pequeno burguesa de falar: “Ah, tá, beleza, vamos voltar”. Não. É uma preocupação diária nossa, como manter aqui, senão não tem grupo. Não tem grupo. E isso é um dado para se pensar também. Porque é sempre aquela discussão: o que é mais eficiente e o que é mais... A questão da eficiência por exemplo, onde a gente vai pesar mais em determinados processos?

J: Por exemplo, a Cris subir para trocar a luz ou o Márcio? O que é mais eficiente, dependendo do contexto? A Cris construiu historicamente uma experiência “fodida” com as roupas, com os tecidos, e o Márcio também. Parte da história do grupo, não vamos negar isso, e parte da história da vida deles. Ele tem habilidade de subir lá e mexer na luz, descarregar e montar o cenário muito mais fácil do que, talvez, a Cris.

V: Mas você citou a Cris, porque ela já quis fazer essa função?

J: Não, ela faz. Mas o Márcio é mais eficiente. Se o Márcio for costurar o “negócio”... quando a gente está na produção a gente leva essa questão, “Peraí, a gente está reproduzindo”, claro, mas tem limites.

F: Especificamente, a Cris estudou corte e costura. O Sérgio e o Joel são marceneiros. Eu faço marcenaria na minha casa, mas aqui quando eu vou pensar em fazer, já está feito. Porque é isso que eu estou dizendo...

A: Os caras têm mais competência.

F: E alguns lugares a gente se permite isso, a Rafa nunca dirigiu uma peça, ok. Talvez eu tivesse dirigido a peça em cinco meses menos, sei lá, talvez. Mas talvez não, só por tempo acumulado. Se o Sérgio dirigisse, como ele já dirigiu. Aí a Rafa vai lá e a gente faz um acordo e é outra experiência. Dá “pau”? Dá “pau” para caramba! Mas é uma experiência que a gente fala: “Ok, vamos viver essa experiência”.

V: Então, as funções costumam ser de acordo com o acúmulo que tem anterior?

F: Não.

J: Não, é isso que a gente estava falando...

F: Nem sempre.

V: Cada situação é de uma maneira.

A: Quando a situação aperta, a gente tem que cumprir prazo, aí mano, a gente precisa que vocês façam o cenário.

S: Vontade, acúmulo e necessidade.

A: Em momentos de maior tranquilidade material a gente consegue abrir para essas experiências. “Você nunca fez, mas é afim de fazer? Agora dá para ser”. Porque em outros momentos não dá.

M: A gente tem claramente, até um pouco do Ciclo de Estudos que o Fábio comentou, era um pouco para equilibrar, por exemplo, o trabalho de condução, de elaboração, elaboração de texto, de pensamento. Vamos colocar outras pessoas, né? A gente chegou a conversar, “Vamos discutir a aula”, para depois a gente levar todas essas elaborações para fora. Sempre foi uma preocupação nossa tentar dividir isso. Ah, o Fábio tem mais acúmulo, então, faz aqui e vai passando, vai passando, para todo mundo ter mais ou menos... Mas cada um também puxa, depois é pessoal para cada lado. Tivemos a ideia de fazer os cursos, das pessoas virem aqui...

J: Mais do que a divisão das funções, por exemplo, diferenciar, fazer um cenário e fazer um figurino, “Ah, geralmente, o figurino está como uma função mais para as mulheres” ou não; eu acho, falando pelo grupo, a gente se preocupa com a divisão intelectual-braçal,

mais do que a divisão... tarefas que geralmente são mais para mulheres, essa a gente se preocupa também, mas essa do: “A centralidade está na cabeça de alguém?” Não, não pode. “Alguém está pensando para o outro trabalhar?” Ou, “Alguém está trabalhando sem ter a noção do todo?” Claro, não está resolvido, a gente faz uma tentativa, mas acho que essa preocupação é até maior do que a divisão entre: “Ah, o trabalho do masculino, o trabalho do feminino”, as que estão mais associadas ao lar, né?

Outra coisa que eu acho que está nessa questão, a gente fez uma época uma discussão sobre a questão da eficiência. A gente preza pela eficiência, mas como estamos em ponto de contradição, a gente vive no capitalismo e está sobrevivendo ao mesmo tempo em que está criando uma experiência de organização diferente. Queremos ser eficientes, só que essas coisas se negam. Ser eficiente no capitalismo é uma coisa, ser eficiente em uma experiência organizativa revolucionária ou sei lá como você quer chamar, é oposto. Então, a gente abre mão umas vezes de um e de outro. Às vezes, a gente abre mão da eficiência do processo, talvez um processo eficiente de aprendizado, de convivência seria uma mulher aprender a soldar, treinar isso, e carregar o cenário junto, mais do que os homens, isso seria mais eficiente no processo, mas talvez para nossa sobrevivência, como o Ademir falou, isso em certos momentos não é nenhum pouco eficiente. Manter a divisão que já tem porque o nó está apertando nós.

F: E se colocar numa chave de machismo sendo desconstruído, numa tentativa de desconstruir diariamente; que eu acho que envolve os homens e as mulheres do grupo. Várias questões em muitos momentos, a gente conversa sobre isso: “Ah, por que quando uma mulher vai falar tem que falar mais alto para ser ouvida?”. A gente já debateu isso algumas vezes.

J: Por outro lado, a gente conversa assim: “Porque quando vai discutir a questão da mulher – isso é uma dúvida – a gente separa?” Teve uma oficina que elas fizeram só as mulheres, quando a gente voltou, falou: “Tá, se a gente vai discutir o grupo Brava Companhia e as questões das mulheres, é o grupo, então, implica a gente, porque – quer queira, quer não – a gente tem uma presença no grupo”. Aqui somos nós.

M: Somos muitos.

F: É a primeira vez que a gente faz essa conversa com alguém que vem de fora que quer conversar só com os homens. Eu acho muito estranho, eu. De verdade, eu acho estranhíssimo. Porque essa base social chamada Brava Companhia, pra mim tem isso, da gente acumular as questões, não é um movimento social, é um grupo de teatro. E a gente não é vanguarda política de nada. A gente responde algumas demandas sociais que

incluem, inclusive, essa discussão toda que está tendo agora e que já vem de muito tempo, mas que agora ganha força na cidade de São Paulo, no país. Estamos aprendendo, eu acho. Porque é estranho falar, “Ah, a Rafa... cadê a Rafa?”, ela poderia estar aqui e completar a minha fala e vice-versa.

M: Mas eu entendo.

J: Talvez isso seja parte de um processo que mais pra frente a gente vai entender.

F: Achar estranho não significa não entender. Só estou dizendo que eu acho que é... ainda mais fazendo isso porque a gente está sendo bem sincero dizendo que não temos uma síntese formulada sobre essas questões dentro do grupo.

V: Mas você está falando em relação à oficina que elas deram ou à pesquisa, como eu estou...

F: Não, da oficina foi um acordo, elas chegaram e falaram: “Nós vamos dar uma oficina e a gente propõe que a oficina seja feita, encabeçada pelas mulheres, e feita só com as mulheres, dentro de uma mostra organizada pelo Sesc”. A primeira coisa que a gente fez da conversa foi: “Fizemos isso porque foi uma demanda do Sesc ou fizemos isso porque a gente acha importante?”. Nós não chegamos a um acúmulo sobre a questão, mas para nós passa muito por esse lugar: “Porque mesmo sendo assim a gente não poderia pensar junto?” Trouxeram várias coisas, que no ambiente que só tem mulheres elas falam coisas que no ambiente onde tem homens, não falam. Ok, está bom, respondeu a questão...

J: Mas ela não produziu uma síntese. Ainda. Ela produziu um movimento de unidade das mulheres do grupo, que agora que a gente veio para a [nova] sede do grupo teve uma experiência, fizeram uma cena só de mulheres e tal, alguns encontros, separadas. “Nós estamos propondo mesmo encontrar separado e pensar...”. E isso gerou uma dúvida: “Mas espera aí, esse é o movimento mesmo? Para falar da separação, a gente separa?”. Ficou na dúvida. Não produzimos uma síntese.

A: A sociedade não produziu. Aqui, a gente olha com muita cautela, com muito cuidado essas ações que tendem a nos fragmentar demais enquanto sociedade, enquanto classe. A gente olha com muita cautela. Estou usando a palavra cautela, para não dizer que a gente olha criticamente isso. A gente toma muito cuidado com esses movimentos de separação, identitárias... Estamos tentando entender, mas de cara a gente olha com uma certa cautela. A gente acha que isso nos divide enquanto classe trabalhadora e isso acaba em algum momento nos enfraquecendo. Lógico que a gente tem que discutir todas as questões, mas se a gente puder considerar a totalidade, que todo mundo está dentro de todas as questões, a gente acha melhor, acha mais prudente. Mas o mundo que a gente está vivendo é esse, de muitos movimentos, de muitas discussões separadas... e a gente está nele.

M: Que em alguns quilômetros, se juntem.

V: *(para Henrique)* Quer falar alguma coisa? Eu nem gravei sua voz. Fala: “Meu nome é tal”.
(risos)

H: *(faz “não” com a cabeça)* Henrique.

V: Alguma coisa que eu não perguntei que vocês gostariam de falar?

H: Eu queria perguntar uma coisa, tem algum motivo na sua pesquisa você ter feito essa fragmentação? De ter conversado primeiro só com as mulheres e depois com os homens?

V: Na minha pesquisa o foco são elas, então eu queria ouvi-las mais profundamente, conversar por mais tempo. Num encontro como este as falas são menores, cada um fala um pouquinho. É por isso. Para aprofundar mesmo, colocar uma lente de aumento, ver as meninas. Mas eu também acho que não faz sentido eu ficar só com elas, porque o grupo é relação, por isso eu insisti tanto em falar com vocês. Elas fazem parte de um coletivo, a relação que é interessante. A gente divide e depois junta. Assim dá para ver melhor. A questão poética do grupo é a que mais me interessa, a parte mais “sociológica” me interessa, mas como isso reverbera na poética.

M: Não sei nem se a gente conseguiu responder.

(risos gerais)

J: Dá pra marcar para amanhã?

F: Mas isso que você falou é um dado importante, porque, por exemplo, várias discussões que a gente faz é isso, não tem construção poética separada do contexto social.

V: As relações sociais vão definir a poética, mas o que quero dizer é que eu não vou fazer uma pesquisa voltada para a Sociologia, mas uma pesquisa na área da Arte.

F: Porque o Ademir tocou em uma coisa que é assim, em 2009 a gente fez um encontro no Sacolão que se chamava “Geografia e Estética”, para não usar os termos mais [utilizados] “Teatro e Luta de Classes”. Estou dizendo isso, por exemplo, do ponto de vista da autonomia... quando a gente fala em autonomia, que autonomia? Estamos inseridos numa classe, a gente procura estudar o movimento da classe historicamente, ver onde a gente está, tentar compor um teatro que passa a crítica do movimento histórico, portanto, a nossa autonomia está condicionada a luta de classes. Portanto, não temos [autonomia]. Porque, talvez, se tivesse vencido a Revolução, se ela tivesse acontecido a gente talvez estaria falando de um encontro para fazer um chá do amor. Do amor assim, sei lá, talvez a gente teria espaço para fazer bossa nova. Nosso entendimento é que não dá para fazer bossa nova agora, a gente tem que fazer coisas que são pertinentes –aquela velha história – [teatro] que tenha qualidade estética e pertinente política. E aí esse é um desafio, e às vezes as nossas vontades pessoais são engolidas.

Isso dá “pau” também dentro do grupo. Porque muitas vezes as vontades individuais são condicionadas à necessidade histórica do momento.

Entrevista nº7: Patrícia Barros.

Data: 19 de junho de 2017.

* Resposta enviada via e-mail.

Questionário:

1. Como foi sua participação no Movimento Arte Contra a Barbárie?
2. A criação do primeiro manifesto Arte Contra a Barbárie foi construído exclusivamente por homens integrantes de alguns grupos de teatro da cidade de São Paulo. Reinaldo Maia, do Folias D'Arte, está nesta lista. Ele representou o grupo? Qual foi a relação entre o debate dos encontros do movimento Arte Contra a Barbárie com as debates e demandas internas do grupo que você fazia parte?
3. Como você percebe a participação das mulheres de teatro no Arte Contra a Barbárie? Eram minoria ou maioria? Participavam dos GTs? Havia centralidade nas discussões dos homens ou das mulheres? Só grupos participavam ou artistas independentes?
4. Para além do Movimento Arte Contra a Barbárie: segundo seu ponto de vista, qual era a participação das mulheres no chamado *teatro de grupo* em São Paulo na década de 1990, 2000?

Patrícia Barros: Oi Vanessa, vou responder fora de ordem e talvez misture um pouco as perguntas. Vamos lá:

2- Sim, na construção do primeiro manifesto e em seu lançamento tínhamos exclusivamente homens. Maia estava lá, e sim, ele representava o grupo. Maia e Marco (Marco Antônio Rodrigues). Do Folias diretamente na construção do primeiro manifesto estavam eles. Carlão, Carlos Francisco (ator) participou de uma reunião embrionária, que foi no Galpão do Folias, ainda em reforma.

Qual foi a relação entre o debate dos encontros do movimento Arte Contra a Barbárie com as debates e demandas internas do grupo que você fazia parte?

Foi uma via de mão dupla. No princípio as demandas e discussões dos grupos alimentaram o Arte, e produziu-se o primeiro manifesto, depois o Arte alimentou as discussões nos grupos e pautou a ação política (que culmina na Lei de Fomento). Um alimentou o outro. Em nosso grupo a discussão sempre fluiu, mas não tivemos acesso privilegiado ao documento antes de seu lançamento, não me lembro disso. Por acaso, na época estava na FUNARTE, terceirizada, no

teatro de ARENA e convivi muito de perto com o movimento não só dentro do grupo, mas na FUNARTE.

Trabalhei ativamente na divulgação do lançamento do manifesto e organização, fomos inclusive acusados de usar o equipamento e o servidor público para essa divulgação (na época isso ocorreu à boca miúda na APETESP), já numa nítida diferença entre governo estadual (que já era PSDB) e teatro de grupo (e Cooperativa se fortalecendo ainda mais).

3- Como você percebe a participação das mulheres de teatro no Arte Contra a Barbárie? Eram minoria ou maioria? Participavam dos GTs? Havia centralidade nas discussões dos homens ou das mulheres? Só grupos participavam ou artistas independentes?

Minha percepção sobre a participação das mulheres de teatro no Arte, acho que está clara numa fala minha no “Ensaio Aberto”. Fizemos (O Teatro Fez) a revolução, mas naquele palco do Aliança não havia nenhuma mulher, no primeiro manifesto não éramos, não fomos as cabeças ou não estávamos como. Me lembro deste sentimento no dia, o Aliança mais do que lotado, e não estávamos lá em cima. Estávamos no apoio.

Depois do primeiro manifesto as reuniões foram abertas, até então era um grupo fechado. Neste momento a participação feminina aumentou. Não me lembro se éramos minoria ou maioria, neste momento. Mas no começo com certeza não éramos, passamos a ser com o passar do tempo.

Participávamos dos GTs sim. No princípio era uma maioria de grupos, mas já havia um ou outro artista independente (estou pensando aqui...Aimar, Gianni Ratto, acho que ele assinou o primeiro, já não lembro, procurei aqui e não achei.), depois foi agregando mais artistas independentes, mas o princípio era o teatro de grupo, pesquisa

- Para além do Movimento Arte Contra a Barbárie: segundo seu ponto de vista, qual era a participação das mulheres no chamado teatro de grupo em São Paulo na década de 1990, 2000? Pergunta difícil. Minha percepção é que estávamos menos empoderadas do que hoje. Como faz diferença 15/ 20 anos, não?!

Numa sociedade como a nossa, por mais progressista que o setor seja, ainda há traços do machismo estrutural, penso que esses anos do Arte e pós Arte nos empoderaram, e talvez até o Arte em seu segundo momento tenha servido para empoderamento de lideranças femininas no teatro de grupo. Antes disso, pense quantas diretoras tínhamos? Quantas temos hoje?

Mas tínhamos um grupo de conversa, não lembro o nome agora, só de mulheres, para conversar e beber. Fazíamos reuniões cada semana numa sede, ou bar (...nossa ...preciso lembrar como nos chamávamos.)

Mariana Senne, Georgete Fadel, Pat Gui, Vera Lamy, Renata, Cibele, Iná Camargo (foi em algumas), Luah, Cláudia e Lua (Bartolomeu), Maísa, uma galerinha da estável, eu.....é, devo estar esquecendo um povo, tinha uma galerinha boooa. Muito fruto do encontro graças a agitação do Arte e fomento Tô repensando aqui, crescemos depois do primeiro manifesto, a participação feminina.

PS: Talvez minha percepção seja a de alguém que participou ativamente, mas que dentro do grupo possuía cabeças incrivelmente pensantes, mais velhas, com mais estrada e por isso muito respeitadas e homens. Não sei se é uma percepção da condição do meu grupo.

Mas recuperamos este espaço, estamos firmes.

Mensagem encaminhada após envio de questionário, no dia 20 de junho de 2017:

Oi Vanessa, é que me lembrei como chamávamos nosso grupo de encontro, de mulheres de teatro. Era MMM não lembro direito o significado, mas era algo como mulheres militantes.

Entrevista nº8: Georgette Fadel.

Data: 21/01/2017

Local: Enviei o questionário escrito e Georgette Fadel respondeu via mensagem de áudio do *whastapp*, pois estava fora do país.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; G: Georgette Fadel.

V: Como foi sua participação no Movimento Arte Contra a Barbárie (MACB)? Nos dois anos de debate e manifestos, você participou de alguma frente (produção, escrita de textos, divulgação, etc.)?

G: Bom, eu era muito nova. Participava da Cia São Jorge de Variedades e, portanto, fazia parte de uma segunda frente de trabalho. A primeira foi uma reunião de diretores, a maioria homens, eu acho, se não todos, dentre eles [Eduardo] Tolentino, Sérgio de Carvalho, Marco Antônio Rodrigues, enfim – a minha memória é péssima. Eu fazia parte de uma galera mais jovem que chegava com força de trabalho e com muita vontade de aprender, inclusive, se educar politicamente, porque a gente vinha, eu vinha de uma classe média bem pouco esclarecida, estava me educando no teatro paulistano de teatro, estava me educando politicamente nesse bojo deste movimento. Participei da escrita, não do Manifesto do Arte Contra a Barbárie, mas participei a posteriori da escrita da tentativa do Fundo Estadual de Cultura, de tentativas de emplacar o mesmo tipo de pensamento da Lei de Fomento em uma instância estadual e nacional. Principalmente ao lado do [Luiz Carlos] Moreira, que me pegou como uma pessoa para aprender com ele, me colocando nessas reuniões, nessa escrita dessa tentativa de ampliar o alcance do pensamento que Lei de Fomento trazia. Minha participação foi essa: frequentava intensamente todas as reuniões do Arte, claro, tinha voz ativa e tudo o mais, mas muito mais aprendia, muito mais ouvia aqueles quarentões, cinqüentões, do que participava ativamente. Estava entendendo ainda sobre tudo aquilo, sobre um pensamento comunista, um pensamento comunitário, um pensamento de grupo. Estava entendendo a história do Brasil. Estava entendendo o que tinha acontecido com a gente até então, quais eram as forças que estavam envolvidas nesse massacre cultural que o Brasil vive. Era um momento de muito aprendizado. Tinha por volta de 25 anos. Minha participação foi intensa, mas não em uma linha de frente, porque realmente eu tinha – hoje com um pouco mais de esclarecimento –, mas tinha uma visão muito limitada das coisas e dos processos.

V: Qual foi a relação entre o debate dos encontros do Movimento Arte Contra a Barbárie (MACB) com os debates e demandas internas dos grupos? Havia uma conscientização política dos coletivos ou veio com o MACB? A Cia São Jorge de Variedades já estava em atividade nessa época? Ou você participava de outro coletivo?

G: Eu já participava da Cia São Jorge. Foi através desse pertencimento à Cia que a gente pode se aproximar desse Movimento que era um movimento essencialmente de grupos, de cias e, claro, com a participação de vários artistas independentes, mas a massa mesmo que participava era pertencente ao pensamento de grupo. Sim, havia uma ação política e uma intuição da nossa vocação marxista, da nossa vocação política, da nossa vontade de um mundo diferente, nossa vontade de igualdade, de justiça, do nosso olhar para o povo brasileiro e da percepção que a gente pertencia e não pertencia a esse povo. Um reconhecimento, inclusive, da nossa condição de classe média educada na USP [Universidade de São Paulo]. Havia sim uma consciência, uma protoconsciência, que foi ganhando muita forma e muito contorno com o Movimento. O Movimento Arte Contra a Barbárie fez com que essas pessoas mais velhas de outros grupos – porque na Cia São Jorge a gente era tudo da mesma idade – nos fez entrar em contato com Marco Antônio Rodrigues, com o [Luiz Carlos] Moreira, com o nosso querido Reinaldo Maia, com pessoas desse tipo, Sérgio de Carvalho com quem eu já tinha trabalhado mas que também se desenvolvia muito politicamente e ele, um jornalista, uma pessoa com um estudo avançado sobre tudo isso. O Movimento fez com que nos aproximássemos de pessoas que traziam um pensamento e uma vivência de muita coisa que a gente não tinha. Tudo isso ganhou voz, ganhou palavra, ganhou pensamento, ganhou realidade para gente. O que antes era intuitivo, era uma vontade jovem de justiça, de igualdade e de um país melhor, um mundo melhor, foi ganhando um materialismo histórico. Foi bem importante mesmo.

V. Como você percebe a participação das mulheres de teatro como um todo no MACB? Eram minoria ou maioria? Participavam dos GTs? Havia centralidade nas discussões dos homens ou das mulheres?

G: As mulheres eram muito ativas. A maior parte delas, mais jovens, com exceção de Ana [Souto] e Márcia de Barros (a Márcia será tem a minha idade ou um pouco mais velha do que eu?) que eram pessoas mais ativas que “peitavam” a discussão mais diretamente com os homens. As mulheres participavam, sim – Luah Guimarães, Mariana Senne –, sempre à frente da organização, dos atos, das discussões, mas ao meu ver, havia ainda naquele tempo, como resultado histórico, inclusive, de uma educação machista que todas nós vivemos, ou pelo menos a maioria de nós, de uma preponderância dos homens mais velhos e, portanto, mais

conhecedores da vida e da luta. Em relação às falas e de propriedade da fala, havia uma preponderância da fala masculina, mas as mulheres estavam vindo com ação e com escuta e já com sensações, com palavra, com voz, abrindo caminho para essa participação mais efetiva que a gente vê hoje, de lideranças mais femininas. Na verdade, vemos hoje homens e mulheres de maneira mais igual, participando e falando. Naquele momento, a gente tinha homens mais velhos que, ao meu ver, conduziam mais o pensamento, e nós, mulheres, começávamos uma organização, uma percepção de nós mesmas, tanto é que – daqui a pouco vou falar do MMM – começávamos a nos olhar, a perceber que éramos uma força que precisava desabrochar, porque estávamos de alguma maneira oprimidas, inclusive, intelectualmente. O Arte Contra A Barbárie nos deu essa percepção e começou ali uma preparação para esse futuro que se apresenta hoje, dessas lideranças femininas que podem com muita propriedade falar da mesma forma que naquele momento os homens estavam falando e liderando.

V. Na entrevista com Patrícia Barros, foi citado que havia um grupo de mulheres, denominado MMM (é uma sigla? O que significa?), que se reunia para debater política e outros assuntos, como um núcleo paralelo não oficial aos encontros do MACB. Você recorda quais assuntos eram tratados? Homens não entravam? As mulheres queriam mais liberdade para falar entre si nesse momento? Quem participou?

G: (*risos*) Eu só posso contar para você o que é o MMM, porque você é mulher. MMM é Movimenta das Mina Militanta. Não podíamos falar nenhuma palavra no masculino, era tudo no feminino. A Patrícia Barros falou bobagem (*risos*) ou ela quis te despistar. Mas como você é mulher e poderia muito bem participar do MMM, então eu posso contar para você. O MMM tinha como uma das primeiras regras fundamentais não falar nada sério durante mais de um minuto nas nossas reuniões. Eram reuniões onde a gente tentava justamente se divertir, achar outros assuntos, falar de outras coisas, falar de nós mesmas, das nossas coisas, se conhecer, inventar brincadeiras, a gente inventava codinomes. O MMM foi uma grande brincadeira, mas não menos importante do que se fosse um movimento sério de discussão política, de desenvolvimento de pensamento político, porque nos deu amizade, proximidade, intimidade, coisa que temos até hoje entre nós, entre as mulheres que participaram do MMM. Fez com que criássemos sinais, siglas, códigos entre nós, trouxe um sentimento de união entre as mulheres. Nos deu um poder de união, de brincadeira, de ludicidade, de amizade. A gente se conheceu ali, aprendeu a se olhar, a reagir e a criar nossas próprias coisas, a nossa identidade, nossa identidade de um grupo de mulheres que pertenciam a vários grupos, mas que se identificavam entre si por serem mulheres e por acreditarem nesse outro mundo, nesse

socialismo – se é que a gente pode chamar assim ainda. Então, Patrícia mentiu deslavadamente (*risos*), a gente não tinha o direito de falar nada sério, muito menos política. Tínhamos um minuto para falar de coisas sérias, não podíamos ficar três segundos em silêncio, as regras eram assim, idiotas no último grau. Uma permissão para gente relaxar, se divertir e criar novas modalidades de vida. Era muito legal!

V: Para além do MACB: segundo seu ponto de vista, qual era a participação das mulheres no chamado teatro de grupo em São Paulo entre os anos de 1990 e 2000? (organização do grupo, funções artísticas e processos criativos, escrita de textos (dramatúrgicos e técnicos) etc.)

G: Entrei na faculdade, na USP, em 1992. Na EAD [Escola de Arte Dramática] em 1993. Até os anos 1998, 2000, eu estava muito no bojo da universidade. Portanto, não acompanhava de maneira tão próxima o movimento de grupos em São Paulo, mesmo porque esse movimento não era tão presente como foi a partir dos anos 2000. Tenho a impressão que essa conquista de espaço intelectual efetivo, em uma discussão estética e de grupo, de discussão política, veio se desenvolvendo entre nós, mulheres. Tanto é que os primeiros diretores honrados não foram mulheres, né? Naquela época, quando cheguei a São Paulo, ouvia-se muito falar de diretores como Antunes Filho, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Sérgio de Carvalho começando a fazer suas primeiras peças, Antônio Araújo. Então, em termos de pensamento, de razão, portanto, de direção, as mulheres tinham menos espaço. Lembro da Bia Lessa que ainda hoje se destaca como diretora e que naquela época também era um nome forte, mas me lembro de outras poucas mulheres. Atrizes, muitas. Sempre. As atrizes já tinham conquistado um “pé de igualdade” com os homens, mas sempre nessa perspectiva de que ator, atriz é um bicho mais burro do que diretor, dramaturgo. A intelectualidade, a força intelectual, a força de pensamento, tenho a impressão que a gente foi ganhando mais espaço a partir, justamente, dos anos 2000, o desenvolvimento do Arte Contra a Barbárie e todo esse movimento de grupo que começa mais ou menos nesse período, principalmente com a Lei de Fomento, o [Programa] Vocacional, esses dois projetos fundamentais para a cidade de São Paulo.

É mais ou menos isso, realmente eu tinha uma participação muito de observação, de contemplação, de aprendizado. E, ao mesmo, lembro de tudo isso com uma sensação de ganhar uma casa, de refúgio para além do teatro, um refúgio político, de amizade, de união, em termos de visão de mundo que, claro, passa pelo fato de ser teatro, pelo fato de sermos todos artistas, atores, atrizes, diretores, artistas de teatro, mas era muito para além disso, era um estar junto na Terra, estar junto na vida, então, foi um momento muito, muito importante.

Entrevista nº9: Ruth Melchior

Data: 17 de junho de 2017.

* Resposta enviada via e-mail.

Abreviações dos nomes: V = Vanessa Biffon; R: Ruth Melchior.

V: Conte um pouco sobre sua entrada na Companhia Antropofágica e há quanto tempo integra o grupo.

R: Quando conheci o Thiago Vasconcelos (diretor do grupo) o grupo tinha apenas 6 meses de vida, então, costumo dizer que começamos juntos, há 15 anos. Nos conhecemos na fila de uma peça da Cia do Latão que estava em cartaz no teatro Cacilda Becker, foi nessa noite que recebemos o convite eu, Fabi Ribeiro e Alessandra Queiroz para começarmos a participar dos encontros e experimentos cênicos do grupo, que se encontravam todos os domingos de manhã no parque da água branca.

V: Fale um pouco da experiência com o Cordão da Mentira (de 2016?), da qual mulheres integraram a comissão da frente em homenagem às mães de maio. De quem foi a iniciativa? Como foi o processo de construção desta ação artística? Quem participou? O que foi a ação e quais as reverberações dessa ação?

R: Foi uma experiência maravilhosa do ponto de vista político, descobri a força das manas e como isso acrescentou e afirmou a força artística/militante da mulherada dos coletivos teatrais. Somamos na empreitada de unificar um só grito a força feminina, aliás, como mulheres da arte militante de esquerda, tínhamos o dever de fazer uma comissão de frente significativa ao homenagear as Mães de Maio, mulheres que sofreram a dor da perda, mas que continuam lutando com uma coragem incrível. A iniciativa foi tirada coletivamente nas reuniões do cordão da mentira. O processo dessa construção artística aconteceu coletivamente, como eu estava representando a antropofágica, a Marilza Batista o Estudo de Cena e a Cristiane Lima a Brava, nós unimos para construir o roteiro e convidar mulheres de outros coletivos para participar dessa ação. Mulheres confirmadas, roteiro organizado, marcamos dois encontros, um para conversarmos sobre o roteiro, vaquinha para comprarmos material para nossa ação, pedimos para cada mulher que participou representar uma mulher dos quatro cantos do mundo que perderam seus filhos na mão do Estado. Os Coletivos participantes foram, Antropofágica,

Estudo de Cena, Brava Cia, Madeirite Rosa, Coletivo de Galochas e militantes feministas que se uniram a causa. Tínhamos uma ação a cada parada.

CONCENTRAÇÃO

Local: Largo São Francisco

- Fogo

- "mãe da revolução" abre sua saia com objetos (rosa vermelha, armas, ferramentas, megafone, maracá, etc...) que são retirados pelo coro de mães e começa caminhada. Enquanto cantamos: Os nossos mortos têm voz!

KIWI E FALA DO MOVIMENTO NEGRO PARADA 1

Local: Secretaria de segurança pública

- Imagem de ataque com objetos em punho

INTERVENÇÃO DAS FOTOS E NOMES DE PESSOAS TORTURADAS E DESAPARECIDAS NA DITADURA E FALA DAS MAES DE MAIO

PARADA 2

Local: Pátio do colégio

Fala sobre Ayotzinapa e outras chacinas.

- Chamada dos 43, dos filhos das mães de maio e outros?

- "Vivos se los llevaran, vivos los queremos" "Ayotzinapa vive...la lucha sigue"

após chamada 1-43. "Justiça! Justiça!"

- Imagem com lenço vermelho no rosto

- Acender velas e colocar no monumento central (já ter distribuído velas para o máximo de pessoas)

POESIA/43 E FALA DO MOVIMENTO

INDÍGENA PARADA 3

Local: Praça da Matriarca

- Imagem Lattuf da Pietá, com camiseta sangrando e rosa vermelha.

Enquanto se monta um coro com essa imagem outras mulheres vão trocando a placa de praça patriarca para a praça matriarca.

VULVA DA VOVÓ E FALA DO MOVIMENTO FEMINISTA

V: Outra ação das mulheres de alguns grupos de teatro foi a criação de um vídeo- repúdio, *Nem uma a menos*, em resposta ao caso da menina estuprada por 33 homens. Como foi organizado

o chamamento dessas mulheres? Houve quanto tempo de criação juntas e como foi o debate interno? Essa ação estava ligada a algum movimento feminista externo?

R: Esse vídeo partiu de uma noite sem dormir e da indignação do acontecido, conversei com algumas manas e começamos a articular as coisas na madrugada da sexta-feira para começarmos a filmar num domingo (me lembro porque que foi no dia da parada gay), nunca vi uma mobilização tão rápida e poderosa. Fiquei muito orgulhosa em poder promover mais um encontro com mulheres que participaram do cordão e outras mais que somaram nessa ação, que nunca esteve ligado a nenhum movimento feminista propriamente dito, mas do encontro de mulheres (feministas) que lutam contra a cultura de estupro.

V: Você organizou o *1º Encontro Feminista do Todo Mundo Uni-vos*, com quais outras pessoas? Como surgiu a ideia deste encontro? Quais temas foram abordados? Quais foram suas impressões do encontro?

R: O ano de 2016 pra mim foi o ano que senti muita necessidade de compartilhar encontros, pois não construímos nada sozinha e tive ao meu lado parceiras e parceiros como Cia antropofágica, manas Fabi Ribeiro, Ale Queiroz, Elaine Guimarães, Juliana Thaís Hidelbrandt, Karina Perê, Deborah Hatner, Debora Xavier, Alexandre Oirã (que colaborou com a divulgação e cobriu o encontro), Adriano Almeida e todas e todos que estiveram presentes ajudaram a construir esse 1º movimento, que na minha opinião necessário para colocar em pauta as relações, abordadas no encontro começamos com uma leitura do texto *Diabo, Carne e Mundo* que fala sobre processo histórico de opressão da mulher, na colonização das Américas e a sociedade patriarcal um texto livremente inspirado na poética de Eduardo Galeano. Trazendo à tona discussões já travadas, ainda não sanadas e por vezes adormecidas do papel da mulher na sociedade nasceu de encontros realizados há algum tempo de mulheres de três coletivos diferentes, como Cia Antropofágica, Estudo de Cena e Cia Estável, aconteceu uma intervenção cênica com Martha Guijarro com o poema *Escuta Alexandra* inspirada no poema *Oração do Manguê de Oswald de Andrade*. A mesa foi composta por parceiras de longa data como Marynah Terrah que falou sobre a maternidade Solo, Andressa Ferrarezi que é atriz, diretora e dramaturga, doula, psicanalista e discente de Obstetrícia que falou sobre O corpo e Danielle Rosa que é psicóloga que colocou em pauta *A Identidade da Mulher Trabalhadora dentro da Sociedade de Classes* e Elaine Guimarães com o show - *Ela Solo Amore*, encerrou o encontro. A importância para mim desse encontro foi a abertura que se abriu para as mulheres mães e suas dificuldades em viver nesse mundo patriarcal e que inúmeras vezes se veem “longe” do ativismo quando na

verdade ele está presente no cotidiano dessas mães por vivermos num mundo patriarcal e capitalista, onde o direito e a luta da mulher está em todos os lugares.

V: Todas essas iniciativas acima foram realizadas nos últimos 3 anos. Você lembra de outras iniciativas de encontro de mulheres do teatro de grupo em São Paulo? As mulheres dos grupos têm se reunido ou isso é algo recente? Há outros experimentos e ações feministas que você participou e que não foram citadas aqui?

R: Sim, encontros que já citei acima como o que surgiu a dramaturgia de “Diabo, Carne e Mundo, realizado por mulheres de três coletivos diferentes.

V: As relações de gênero aparecem nos debates internos na Cia Antropofágica? Como?

R: Aparecem sim, o tempo inteiro, desde a divisão de tarefas domésticas, intelectuais e artísticas. A questão de gênero não se esgota pois fomos criados com o molde patriarcal e acredito que ainda estamos engatinhando nesse tema tão necessário para a construção de uma nova sociedade, mas chegaremos lá.

V: Segundo seu ponto de vista, qual o “papel” das mulheres dos grupos de teatro de esquerda?

R: Manter sempre vivo o diálogo com suas companheiras e companheiros, não podemos deixar de lado isso, pois acredito que sem essa parceria não conseguiremos avançar, precisamos entender que o nosso inimigo não está na figura masculina, mas sim na máquina social que nos deram para viver e destruir essa máquina só será possível se existir de verdade um desejo mutuo. Se hoje temos voz é porque muitas mulheres antes de nós, tiveram a coragem de gritar e são muitas, portanto, não vou me calar, mesmo que o mundo tente fazer isso o tempo inteiro.

Autorizações das Entrevistas

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Ademir de Almeida,
RG ~~XXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

São Paulo, 14/03/2017.

Ademir de Almeida
assinatura

Cris

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Cristiane Lima Pereira, RG ~~XXXXXXXXXXXX~~,
autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente
as entrevistas concedidas nos dias 3/09/2015 e 04/10/2016, na sua dissertação de
Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita
Filho" – Unesp.

São Paulo, 14 de março de 2017.

Cristiane Lima Pereira
assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Fábio Ruzante,
RG ~~XXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

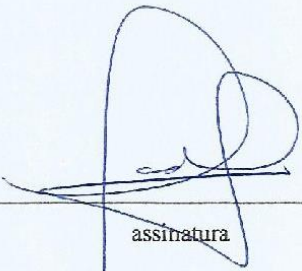
São Paulo, 14/03/2017.


Assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Georgetti Fadel, RG ~~XXXXXXXXXXXX~~,
autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente
a entrevista concedida no dia 21/01/2018, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa
de Pós-Graduação da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

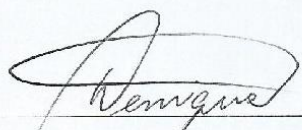
São Paulo, 04 de Abril 2018


assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Henrique Maciel Alonso,
RG ~~XXXXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

São Paulo, 14/03/2017.


assmatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, JOEL CAROZZI MARÇAL,
RG ~~XXXXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

São Paulo, 14/03/2017.

Joel Carozzi Marçal
assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Kátia Alves de Souza, RG. ~~XXXXXX~~ autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente as entrevistas concedidas nos dias 3/09/2015 e 08/12/2016, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp.

São Paulo, 18/02/2017.

A handwritten signature in blue ink, reading "Kátia Alves de Souza". The signature is written in a cursive style with a large initial 'K'.

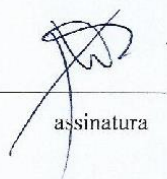
Kátia Alves de Souza

Luciano

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Luciana Gabriel, RG ~~XXXXXXXXXXXX~~,
autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente
as entrevistas concedidas nos dias 3/09/2015 e 13/12/2016, na sua dissertação de
Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita
Filho" – Unesp.

São Paulo, 14 de março de 2017

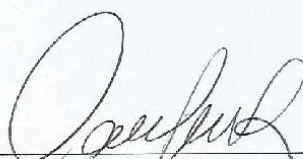


assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, MARCO LAZZARDA RODRIGUES,
RG ~~XXXXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

São Paulo, 14/03/2017.



assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Maxwell Santos Raimundo,
RG ~~XXXXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Uncsp.

São Paulo, 14/03/2017.

Maxwell Santos Raimundo
assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, M^{sc} Patrícia H. M. de Barros, RG ~~XXXXXXXXXXXX~~ 558555015 P
autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar
integralmente a entrevista concedida no dia 20 de julho de 2017 (via e-mail), na sua
dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual
"Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

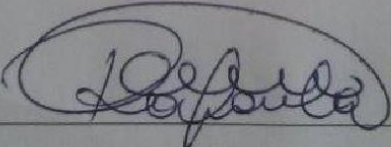
São Paulo, 26/03/2018.

Patrícia Barros
assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Paula Lima Carneiro, RG XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX,
autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente
as entrevistas concedidas nos dias 3/09/2015 e 30/09/2016, na sua dissertação de
Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual "Júlio de Mesquita
Filho" – Unesp.

São Paulo, 28/março/2017.



assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Ruth Melchior de Almeida, RG ~~33.083.055-7~~ autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia 17 de julho de 2017 (via e-mail), na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp.

São Paulo, 30 de Outubro de 2017.




assinatura

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Luiz Carlos Marçal,
RG ~~XXXXXXXXXX~~, autorizo a pesquisadora Vanessa Biffon
Lopes, RG 41.378.055-7, a utilizar integralmente a entrevista concedida no dia
14/03/2017, na sua dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da
Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp.

São Paulo, 14/03/2017.



assinatura