

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO" - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Maria Gabriela dos Santos

**RASTROS, REGISTROS E RETRATOS: IMPACTOS DA REPRESENTAÇÃO DO
GÊNERO FEMININO NO TEATRO DE RUA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

São Paulo, 2020

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO" - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Maria Gabriela dos Santos

**RASTROS, REGISTROS E RETRATOS: IMPACTOS DA REPRESENTAÇÃO DO
GÊNERO FEMININO NO TEATRO DE RUA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP – Campos São Paulo – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração:

Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Lucia Regina Vieira Romano

São Paulo, 2020

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

S237r	Santos, Maria Gabriela dos, Rastros, registros e retratos : impactos da representação do gênero feminino no teatro de rua brasileiro contemporâneo / Maria Gabriela dos Santos. - São Paulo, 2020. 169 f. : il. color. Orientadora: Prof^a Dr^a Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro de rua. 2. Feminismo e arte. 3. Mulheres artistas performáticas. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 700.82
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Maria Gabriela dos Santos

**RASTROS, REGISTROS E RETRATOS: IMPACTOS DA REPRESENTAÇÃO DO
GÊNERO FEMININO NO TEATRO DE RUA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP –
Campos São Paulo – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas

Área de Concentração:
Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas
Orientadora: Prof(a). Dr(a). Lucia Regina Vieira Romano

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof (a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof (a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

À Maria Helena, quem me pariu e criou. À sua coragem, força, doçura, espontaneidade, às nossas gargalhadas... À atmosfera que a envolve, conquistas todas dela, potência que desenvolve em mim disponibilidade ao aprendizado da empatia, da coragem e da confiança. Exercícios capazes de me fazer criar espaços-tempos para contemplar os passos, as travessias, os presentes. Agradecida por tanto, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Às primeiras mulheres que me receberam neste mundo, a tudo que me apresentaram, às suas inspirações, à maneira como me ensinaram e suas disposições para me apoiarem sempre, em tudo: Maria Helena Ambrozio, Marcia Ambrozio, Maristela Ambrozio, Iolanda de Souza e Odília Cruz;

À Lúcia Romano, pela escuta generosa e orientação atenta, afiada e dedicada. Obrigada por dar-me asas para voar e pouso para refletir;

Axs mestrxs que me ensinaram a construir espécies de barcos, a navegar entre livros e deram-me âncoras de amparo em formas de aula-encontro durante esta longa e imprescindível "viagem": Alexandre Mate, Anete Abramowicz, Carol Abreu, Marianna Monteiro, Mario Bolognesi, Rita Luciana e Verônica Fabrini, todo meu carinho e admiração;

Às mulheres que compartilharam suas experiências comigo e muito me ensinaram: Ana Carneiro, Fernanda Vianna, Natali Santos, Rafaela Carneiro, Tânia Farias, Teuda Bara e Vanéssia Gomes;

Às Cabras, que, em minha presença, compartilharam angústias e descobertas, "abriram feridas, mostraram cicatrizes" e avançaram tanto em tudo: Amanda Nascimento, Ana Souto, Ananza Macedo, Cris Lima, Egla Monteiro, Keka Jasmin, Laura Rodrigues Alves, Litta Mogoff, Tamy Dias e Vitória Carine;

Às mulheres que me acolheram em suas moradas durante o processo de trabalho de campo: Alessandra Carvalho, Ananda Krishna, Pollyana Galvão e Ana Carneiro;

À revisão textual de Kamunjin Tanguale.

Axs amigos, acompanhantes deste trabalho, àquelxs que abriram caminhos e me conduziram para diante: Adriana Lobo Martins; Robson Rodrigues, Thiago Manfrini, Fabiana Araújo, Flávio Santiago, Letícia Laranjeira, Mário Vianna e Marco Antônio de Lima;

Às inspiradoras indicações de Alexandre Falcão, Dodi Leal e Pedro Henrique;

Ao meu irmão Pedro, por, lado a lado, suportar as crises e as tantas tarefas do dia a dia;

Aos momentos carinhosos e cheios de aprendizados junto ao Felipe Tacconi;

À Tássia Barbosa Oliveira e ao Marcus Boaventura por me levarem para passear com serenidade pelos caminhos tortuosos do autoconhecimento e trazerem, para este percurso, um tanto de confiança e tranquilidade;

Aos colegas Xis Mariana, Wesley Soares e Ícaro Rodrigues pelas contribuições bibliográficas;

Ao Fábio e ao Rodrigo, atenciosos técnicos da pós-graduação do Instituto de Artes Unesp, que tanto me socorreram;

Às redes de apoio, luta e inspiração: Rede Brasileira de Teatro de Rua, Marcha Mundial das Mulheres, Grupo Teatral Parlendas e Grupo Mãe da Rua.

Às(os) colegas de trabalho do Área Arte Educacional, que tanto contribuíram respeitando-me com frestas de tempo-espço, para que esta pesquisa-criação se concretizasse; são elxs: Salete dos Anjos, Maria Cristina Vilas Boas, Nathalia Magalhães, Eliz Dutra, Walter A. Junior, Luana Marcello Serrano, Natalia Campanela, Nikson Renovato e Renata Pires.

Ao SESC, pelo direito concedido à contemplação de Bolsa Horas para a presente realização do estudo.

RASTROS, REGISTROS E RETRATOS: IMPACTOS DA REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO FEMININO NO TEATRO DE RUA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Resumo: O presente estudo tem como objetivo iluminar desafios, conquistas e potenciais gerados pela presença das mulheres no fazer teatral contemporâneo, a partir da perspectiva das mulheres fazedoras de teatro de rua no Brasil. Procura investigar as influências estéticas, poéticas e pedagógicas da permanência das mulheres nos grupos teatrais de rua, experimentando conceitos tais como “arte pública feminista”, “teatro de rua feminista” e “teatro épico feminista”. A partir da análise de obras teóricas sobre as relações das mulheres com o espaço público, observa como a expressão teatral das mulheres em espaços públicos evidencia, ao mesmo tempo, as fronteiras do território socialmente determinado às mulheres e os estranhamentos gerados por elas frente às definições padronizadas de gênero, sexo e raça. Se a presença das mulheres fazedoras de teatro em espaços público representa já uma afronta social, que impulsiona a reordenação e ressignificação desses espaços, buscamos responder se a permanência das fazedoras de teatro de rua em seus grupos provoca também uma reorganização do fazer teatral, propulsionando novas pedagogias. Assim, somam-se à teorização as conversas com Ana Carneiro (Grupo Tá na Rua - RJ), Fernanda Viana e Teuda Bara (Grupo Galpão- MG), Tânia Farias (*Ói Nós Aqui Traveiz* - RS), Natali Santos (Grupo *Pombas Urbanas/ Mãe da Rua* - SP) e Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas - CE). O acompanhamento do processo criativo da montagem do espetáculo *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim*, do coletivo *Na Cia da Cabra Orelana*, ao lado da observação participativa dos encontros de mulheres da Rede Brasileira de Teatro de Rua, aprofunda os questionamentos sobre a história das mulheres no teatro de rua brasileiro, e amplia a visibilidade ao seu trabalho artístico.

Palavras-chave: Teatro de Rua. Gênero. Arte Pública. Mulheres. Espaço Público.

PISTAS, REGISTROS Y RETRATOS: IMPACTOS DE LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO FEMENINO EN EL TEATRO CALLEJERO BRASILEÑO CONTEMPORANEO

Resumen: Este estudio tiene como objetivo iluminar los desafíos y logros generados por la presencia de mujeres en el teatro de calle contemporáneo, por la perspectiva de mujeres que hacen teatro callejero en Brasil. Busca investigar las influencias estéticas, poéticas y pedagógicas de la permanencia de las mujeres en grupos de teatro callejero, experimentando conceptos como "arte pública de género", "teatro callejero feminista" y "teatro épico cómico feminista". La expresión teatral de la mujer en los espacios públicos, muestra los límites del territorio socialmente determinado para las mujeres y la extrañeza generada por ellas debido las definiciones estandarizadas de género, sexo y raza. La actuación de mujeres que hacen teatro en espacios públicos representa una afrenta social, que promueve la reorganización y resignificación de estos espacios. Esta investigación parte de análisis de trabajos teóricos sobre las relaciones de mujeres con el espacio público. En un intento por responder si la permanencia de las mujeres en el teatro callejero provoca una reorganización en la creación teatral y impulsa nuevas pedagogías, hay también registros de conversaciones con Ana Carneiro (Grupo Tá na Rua - RJ), Fernanda Viana y Teuda Bara (Grupo Galpão - MG), Tânia Farias (*Ói Nós Aqui Traveiz* - RS), Natali Santos (Grupo *Pombas Urbanas / Mãe da Rua* - SP) y Vanéssia Gomes (Teatro de Caretas - CE). El acompañamiento del proceso creativo de armar el espectáculo *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim*, del colectivo *Na Cia da Cabra Orelana*, junto con la observación participativa de las reuniones de mujeres de la Rede Brasileira de Teatro de Rua, profundiza las preguntas sobre la historia de las mujeres en el teatro callejero brasileño y aumenta la visibilidad de su trabajo artístico.

Palabras llave: Teatro de Calle. Género. Arte Pública. Mujeres. Espacio Público.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. Fazer dela a expressão.....	13
1 - TEATRO DE RUA BRASILEIRO E SUAS FAZEDORAS MULHERES.....	22
1.1 A casa é das mulheres e a rua é dos homens? Alguns registros de mulheres participantes do teatro de rua brasileiro e a construção de uma história delas na rua: problemas do gênero feminino e escolhas metodológicas desta pesquisa.....	22
1.1.1 A construção de uma história delas na rua.....	23
1.1.2 Escolhas metodológicas desta pesquisa.....	35
1.2 Teatro de grupo brasileiro contemporâneo em espaço público: a estética da cena na rua e as poéticas da ocupação da cidade, nos retratos de Ana Carneiro, Teuda Bara e Fernanda Vianna.....	42
1.3 A Rede Brasileira de Teatro de Rua: articulação nacional dos grupos e suas articuladoras, no retrato de Vanéssia Gomes.....	59
2 - SEIS MULHERES EM DIÁLOGO COM A ESPECTADORA-ATIVA FEMINISTA.....	70
2.1 Dilemas apresentados às mulheres fazedoras de teatro de rua: a participação de mulheres em ações da vida pública como fronteira entre os papéis sociais de gênero, no relato de Tânia Farias.....	70
2.1.1 Fazer teatro de rua como uma mulher: a crítica de Simone de Beauvoir à exclusão da participação autônoma das mulheres em espaços não-domésticos e uma nova dimensão do lugar da atriz.....	81
2.2 A construção de um teatro feminista, anti-homofóbico e antirracista, segundo as teorias de gênero e raça. Retrato de Natali Santos.....	85
2.3 Elas em cena: a projeção das mulheres na arena pública da cena e a resignificação do lugar delas na ocupação do espaço teatral na rua, em um retrato coletivo dessas mulheres.....	100
3 - UMA EXPERIÊNCIA EM GRUPO EXCLUSIVO DE MULHERES: A POÉTICA DE DEZ FAZEDORAS DE TEATRO DE GRUPO EM ESPAÇOS PÚBLICOS, NA ESTÉTICA DO NÚCLEO SEM DRAMA NA CIA DA CABRA ORELANA.....	113
3.1. Escaramuça: sobre o encontro de dez mulheres paulistanas fazedoras de teatro de rua.....	115
3.2 As vozes das fazedoras de teatro de grupo em espaços públicos: desafios e conquistas de dez mulheres em <i>A Farsa do Açúcar Queimado</i> ou <i>a mulher que virou pudim</i>.....	127

3.3 Aprender sobre o feminismo por meio do teatro de rua, em comunhão com escritos de pedagogias feministas.....	135
3.4 Rua, substantivo feminino: a presença feminina encarnada, no atrito com a rua e ao seu abrigo, diante dos mecanismos de dominação masculinistas.....	147
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E DO FAZER TEATRAL DE RUA PELA INFLUÊNCIA DAS MULHERES.....	152
5 – REFERÊNCIAS.....	160
ANEXO1.....	167

Eu nunca consegui enxergar razão para que o teatro fosse sempre referenciado pelo fazer dos homens. A gente conhece homens. A gente conhece aquele monte de homens que fizeram o teatro de arena. Aprendemos a história do teatro pelos homens. Zé Celso, Antunes Filho, Augusto Boal. É como se as mulheres não fizessem teatro. Assim como também compreendemos a ausência de registros de negras e negros na história do Teatro brasileiro. Claro que mulheres também faziam teatro. Não é a toa que menos mulheres são diretoras de teatro, responsáveis por teatro e tal. Eu não entendo isso, não vejo razão. Pois não há nada de menor na mulher. Então não existem motivos para que o teatro que a gente conhece seja a história dos homens. (Tânia Farias¹, 2019)

Eu sempre acho que tenho muito a aprender com o teatro. Eu tenho medo de fazer teatro. Eu vou na raça. Sou guerreira. (Egla Monteiro, 2019)²

Eu virei a mãe do grupo, então, em toda roda, o narrador dizia: "Queremos apresentar Ana Carneiro, a mãe do grupo." Aí eu entrava com meu filho, que na época estava mamando, e os homens me apoiavam em seus ombros e me levantavam, o público aplaudia. Aí o grupo todo cantava uma música em homenagem às mães. Aí eu comecei a dizer para o grupo: "Essa mãe não é só isso. A mãe precisa falar a versão dela da história." Dito isso, junto à canção de homenagem, eu, em cena, comecei a dizer: "Eu sou dona de tudo. Eu sou a dona do fogão, do sofá, da geladeira, da televisão..." (Ana Carneiro, 2019)³

Em alguns ensaios, enquanto me dirigiam em cena, eu ouvia: "Você é sapatão, mas não é homem." Não acho que os homens falavam isso por maldade, penso que é por falta de formação sobre a questão da sexualidade e do corpo das mulheres em cena. O grupo pouco pensava sobre questão de gênero. A gente nivelava, como se todo mundo fosse igual, mas a questão da masculinidade era muito forte; por exemplo, parecia que para as mulheres, ter filho era algo que iria impedi-las de fazer teatro, mas para os homens pais, não. (Natali Santos (2019))⁴

¹ Tânia Farias foi uma das fazedoras de teatro de rua entrevistadas durante a pesquisa da presente dissertação. É integrante do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* há mais de vinte anos.

² Egla Monteiro foi uma das atrizes entrevistadas durante a pesquisa da presente dissertação, integrou o grupo *Na Cia da Cabra Orelana* (SP) durante dois anos. Este grupo faz teatro se propôs a realizar uma peça de teatro de rua de rua com elenco composto exclusivamente por mulheres.

³ Ana Carneiro foi atriz do grupo *Tá Na Rua* (RJ) durante quinze anos. Ficou grávida, teve filho e permaneceu no grupo por mais alguns anos. Hoje é professora universitária aposentada. O trecho em destaque é foi coletado pela autora da presente dissertação.

⁴ Natali Santos foi uma das fazedoras de teatro de rua entrevistada durante a presente pesquisa de mestrado. Integrou o grupo *Pombas Urbanas* (SP) durante 15 anos.

INTRODUÇÃO: FAZER DELA A EXPRESSÃO.

Com licença poética

*Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou: vai carregar
bandeira.
Carga muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem, sem precisar
mentir.
Não sou tão feia que não possa casar, acho o Rio de
Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
-- dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(PRADO, Adélia, 1993: 11)*

Há uma tensão entre a realidade de ser uma mulher e a constante negação do espaço de expressão autônoma da voz feminina, nessas palavras de Adélia Prado. Ela se assemelha, quando as percebo no papel escrito, às contradições históricas do mundo social que assolam as mulheres, e que se farão presente também nesta dissertação. Ao fazer uma paródia do "Poema de sete faces", de Drummond, a poeta inaugura-se na literatura. Seu anúncio de "licença poética" já pressupõe os limites da liberdade de uma trajetória de escrita singular - a escrita de uma mulher - que, até então, não havia ganhado visibilidade.

Adélia Prado traz a imagem de uma "mulher-poeta", ironiza a qualidade de "envergonhada" tão taxada às mulheres e se dispõe a ocupar posição "de destaque": irá desdobrar-se, ser outras, voltar à raiz e dali, seguir adiante. Conquistar o Rio de Janeiro, quem sabe? Não esconde, de qualquer modo, a bandeira que carrega. Cria e escreve; expõe sentimentos, questões, incômodos...

Seria o teatro de rua também um cargo pesado para as mulheres? Estariam elas se fazendo inaugurar no fazer teatral e, também, parodiando os homens para, mesmo envergonhadas, serem não "tortas"⁵, mas, na vida, desdobradas?

⁵ Adélia Prado, em seu poema intitulado *Com licença poética*, faz uma paródia ao poema *Sete Faces*, de Carlos Drummond de Andrade. O poema de Drummond refere-se à predestinação de um homem a ser *gauche* na vida. A palavra *gauche*, na composição de Drummond, significa desajustado, torto, deslocado.

Escrever, refletir, “cavucar”, tecer fios, e desemaranhar este assunto também não é uma bandeira leve. A intenção da presente dissertação está em chegar nas raízes não só de nossos “mil avôs”, mas também de nossas mil avós. Quero dizer, existe aqui um desejo de compreender as estruturas sociais que estão emaranhadas a essas mulheres que têm como ofício-vida-trabalho o teatro de rua, atingindo quais os desafios a elas estão pressupostos. Quais “licenças” elas precisam anunciar para, enfim, fundarem um fazer teatral nos espaços públicos?

Além da compreensão dos fios que costuram a linguagem teatral, o espaço público e as mulheres, o objetivo principal desta escrita está em registrar a história de algumas mulheres que participam da história do teatro de rua contemporâneo. Provavelmente, suas vozes dizem tanto, que será preciso também observá-las nas entrelinhas e recuperar uma história oculta a fim de seguir adiante... Por que dizem o que dizem e como dizem? Em que elas têm influenciado o fazer teatral de rua de hoje? Como se movem em grupos teatrais compostos por gêneros mistos? Quais desafios estão apontados a elas não só diante das marcas sociais de gênero, mas também das geográficas, geracionais, de classe, cor e sexualidade?

Antes de seguir por esses assuntos, suponho ser importante mirar em quem escreve sobre teatro e desmistificar as perspectivas adotadas. Salta aos olhos de quem estuda artes cênicas quantos desses escritos são de homens brancos, ricos e de formação europeia (quando não, de origem europeia). Enquanto isso, registros de e sobre mulheres na prática teatral vão ficando ocultos. Mas, como aponta Lúcia Romano), “[...] nenhuma invisibilidade artística é meramente ocasional. Na escolha da história oficial reside uma dose maciça de ideologia.” (ROMANO, 2009: 3). Por isso, dar foco à criação artística das mulheres fazedoras de teatro de rua implica no deslocamento da perspectiva dominante, a fim de auxiliar na inscrição delas na história e, assim, ampliar possibilidades de reflexão e prática.

Na contramão da fórmula “*pesquisador distante do objeto de pesquisa*”, esta iniciativa de estudar mulheres integrantes de grupos de teatro de rua brasileiros contemporâneos surge das inquietudes e estranhamentos de uma mulher, também integrante de grupo de teatro de rua - eu, quem aqui escreve. Não foi a universidade que (enquanto me fazia pesquisadora) me indicou o “tema” teatro de rua. Foi o teatro de rua, que, em sua complexa trama, acabou me tecendo à universidade. Ele que descortinou para mim um universo intrigante e curioso, por sua exclusividade no modo de provocar encontros e diálogos, em recuperar histórias pouco contadas nos livros, mesmo quando são sabidas em comunidades periféricas, ribeirinhas, assentadas, seringueiras, indígenas e quilombolas.

O teatro de rua que teceu em mim o gosto pela investigação, pela leitura, pela escrita e pela criação. E foi a partir da experiência incorporada por mim em rodas de teatro abertas na

rua, em ensaios com grupos⁶ para a construção coletiva de montagens de espetáculos, e em debates sobre o fazer teatral como espaço de convívio e aprendizagem que surgiu o anseio desta pesquisa. As perguntas que ressoam aqui surgiram de minha prática enquanto fazedora⁷ de teatro de rua, que agora se mistura a outras experiências e vozes. Sobre o que torna possível relacionar a diversidade das fazedoras e das suas experiências individuais é algo que foi pontuado por uma delas, Ana Souto, comentando a respeito da vivência comum às muitas mulheres:

Nós crescemos para ficar dentro de casa. A maioria dos homens que vejo atuando em praça, ocupam a praça toda. Enquanto nós, mulheres, demarcamos muito bem o espaço e usamos um espaço pequeno. Nós fomos criadas (...) para falar baixo, ser delicadas. Como ocupar a rua?” (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra)

Ana Souto⁸ é uma das doze vozes de mulheres que tecem esse mestrado comigo, com linhas fortes e vermelhas, como disse Adélia Prado, cumprindo uma *sina escolhida*. O

⁶ Durante oito anos, integrei o *Grupo Teatral Parlandas*. Com este grupo, como artistas mambembes, passamos meses recolhendo histórias em aldeias, quilombos, assentamentos e seringais das cinco regiões do Brasil, para a montagem de uma peça teatral para a e com a rua. A esta experiência, demos o nome de *Marruá* (no Centro-oeste do Brasil, a rês que se desgarrar da boiada recebe este nome); uma peça teatral construída coletivamente e que foi apresentada em diversas comunidades brasileiras (aldeias, quilombos, assentamentos, seringais), festivais e unidades do SESC SP; além de integrar a *Cruzada Teatral Guantanamo-Baracoa*, em Cuba. Durante essas viagens, inserções, intercâmbios culturais, sem que nada fosse programado por mim ou pelo grupo, mais uma vez as mulheres me chamaram a atenção. A que dedicavam suas vidas? E, como um instinto cego e apaixonado, passei a buscá-las, em cada canto. Quem eram as mais velhas? Onde estavam? O que faziam? E as mais novas? O que pensavam? O que projetavam para o futuro? E junto a elas, foram horas de conversa sobre o cotidiano de suas comunidades; como se viam naquele lugar; se escolheram continuar ali. Depois dessa experiência, percebi a necessidade de investigar mais. Tomei contato com diversos livros sobre a história de lutas e conquistas das mulheres, e passei a militar no movimento feminista. Com a montagem de *peça Marruá (2012)*, por essa necessidade minha enquanto atriz-criadora, o grupo também abordou temáticas feministas, deu foco às mulheres. E, talvez por isso, durante as diversas apresentações na rua, passei a notar intervenções singulares e curiosidades em relação ao meu corpo e de outras colegas de cena, diferentemente das que surgiam sobre os companheiros que atuavam conosco. Dessas observações, veio uma inquietude: o que suscitaria diversos corpos de mulheres compondo a rua com sua arte? Daí surgiu o grupo *Mãe da Rua*, em 2014, que junto às Deborah Erê (grafiteira), Carina Castro (poeta), Cau Perácio (atriz e musicista), Natali Santos (atriz e estudante de arquitetura) e Silmara Mateus (atriz e assistente social), construí, e ainda construo, um teatro feminista. Esse grupo de mulheres artistas começou a investigar as mulheres que trafegam pela Linha Vermelha do metrô da cidade de São Paulo; uma das linhas com mais denúncias de abuso às mulheres. Dessa pesquisa-criação, contemplada em 2015 pelo PROAC – Primeiras obras, deu-se a peça *Linha Vermelha (2015)*, também com linguagem estética determinada à rua. Foram mais de trinta apresentações deste espetáculo e diversas intervenções cênicas compostas na rua a partir dele. Circulamos pelo interior de São Paulo, e editamos um jornal que conta o processo de criação da peça. Também, fomos selecionadas para o *Festival de Teatro Popular de Fortaleza*, em 2016.

⁷ Geralmente, as atrizes que atuam junto aos grupos teatrais de rua exercem diversas tarefas. Costurar figurinos, criar dramaturgias, cenas... Desenvolver pesquisas artísticas, estudar sobre o assunto que desejam encenar, construir o cenário, transportá-lo, cuidar da limpeza e da divulgação de eventos da própria sede do grupo (quando tem), coordenar processos artísticos, produzir o grupo etc são algumas das tarefas que dependem das e dos integrantes. Por isso, aqui, ao invés de chamar as mulheres com quem conversei de "atrizes", escolho chamá-las de "fazedoras de teatro". Essa maneira de trabalhar provoca a desalienação do trabalho, ao passo que todas(os) integrantes compreendem a totalidade da dimensão do exercício teatral de rua.

⁸ Ana Souto é atriz, diretora teatral e dramaturga, é formada em Artes Cênicas pela Unicamp e em multimeios pela UNESP. É fundadora do *Núcleo Sem Drama* e atualmente integra o Sindicato dos Artistas (SATED).

questionamento que ela nos lança, expresso durante uma avaliação conjunta do grupo *Na Cia da Cabra Orelana*, sobre um ensaio aberto do espetáculo *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim* (2018)⁹, espelha o tema central do debate aqui apresentado. Se os grupos de teatro de rua têm a intenção de ressignificar o espaço público, como a presença das mulheres contribui para essa ressignificação? Quais desafios e conquistas desencadeiam-se a partir da presença delas?

Historicamente, a presença das mulheres nos lugares públicos tem sido tacitamente controlada. A política, o espaço judiciário, o esporte e a atividade intelectual, que requerem a livre circulação e a observação direta do mundo, são territórios simbólicos protagonizados pelos homens. Às mulheres, está reservada (e indicada) a frequência aos magazines, salões estéticos, berçários, creches e espaços domésticos, com suas ocupações específicas. A cidade, pode-se reconhecer, é um espaço sexuado, onde as fronteiras entre os sexos se definem (PERROT, 1998).

A filósofa Iná Camargo Costa (2010), ao refletir sobre uma das raízes do machismo, salienta a constituição da propriedade privada e do Código Civil, instituições com importante papel na submissão das mulheres, e que resguardam aos homens maior liberdade para os negócios, enquanto as mulheres seguem sendo formadas para assumirem a função de “escravas do lar”. As situações de violência de gênero ainda hoje vivenciadas pelas mulheres, tanto no espaço privado como nos espaços públicos, dificultam o reordenamento social e a redefinição dos papéis, distribuídos entre os sexos de maneira desigual. Mesmo com o fortalecimento crescente dos movimentos de emancipação (entre eles, os movimentos feministas, que colaboraram para o ingresso das mulheres no mercado de trabalho e o aumento da atuação delas fora do espaço privado), desde o final do século XIX, o espaço público continua carregado de estigmas.

Então, quando os espaços públicos, como praças e outros ambientes das cidades, são ocupados por grupos teatrais que apresentam ali suas experiências artísticas, o cotidiano (ou, o tempo-espaço) é ressignificado por meio das intervenções teatrais. A ocupação artística dos grupos teatrais no espaço público produz um atrito entre o real, o conhecido, e o imaginável,

⁹ *A Farsa do Açúcar Queimado ou A mulher que virou pudim* é uma peça teatral de rua, com dramaturgia de Ana Souto, em parceria com todas as mulheres integrantes e ex-integrantes de *Na Cia da Cabra Orelana*. De fundamento histórico, a obra apresenta o Brasil Colônia, tendo por protagonista uma paraibana lavadeira pouco citada na historiografia brasileira: Guiomar Nunes, última mulher condenada pela Inquisição no Brasil, vinte anos depois dos Pé Rapados (olindenses) perderem a guerra para os Mascates do Recife (comerciantes). A estética do texto adquire caráter popular, ao alternar elementos farsescos com a forma narrativa épica brechtiana, a fim de tratar dos problemas sociais causados pelo colonialismo no Brasil e da exploração do trabalho, entre outras questões que revelam a luta de classes, com foco em situações que afligem majoritariamente as mulheres.

que abre possibilidades de "suspensão" das relações usuais de gênero e, quiçá, de constituição de outras. No momento em que o teatro acontece, a presença das mulheres desses grupos torna evidente o quanto as mulheres e os homens estão constrangidos pelos padrões construídos de gênero.

Ao se desenvolverem nesse espaço de múltiplas maneiras, diante de transeuntes surpreendidas(os) pelo acontecimento teatral, uma transgressão dos lugares físicos e simbólicos indicados socialmente às mulheres tem lugar. Observar tal mutação, diante das respostas e interações do público, revela também certos padrões de opressão de gênero, embasados em preconceitos e estigmas, infelizmente, nada incomuns. Ao mesmo tempo, são notáveis as maneiras como as mulheres “teatreiras” reagem a essas respostas de opressão.

Em 2014, como aluna especial da disciplina "A performatividade do gênero feminino no teatro: invenção cênica e pedagogia", ministrada pela Profa. Dra. Lucia Romano, no Instituto de Artes da UNESP-SP, fui motivada a elaborar um artigo. Ali, dei continuidade à análise de algumas entrevistas com atrizes, realizadas anteriormente, durante o Trabalho de Conclusão de Curso¹⁰, na faculdade de Pedagogia, da UFSCar, em 2013. Ali, constatei que as práticas cotidianas dos grupos provocam experiências estéticas coletivas, que geram pequenos rompimentos com diversos padrões estabelecidos socialmente. Habilidades, necessidades e desejos se entrelaçam, na medida do possível? Mas, e entre os grupos? A vivência seria também de expansão das possibilidades de mudança dos padrões de gênero, por meio do fazer teatral?

Nos grupos teatrais compostos por mulheres e homens, a divisão de tarefas talvez não destrua as hierarquias, mas ao menos provoca reflexões sobre os valores pré-estabelecidos de gênero. Mulheres tocam instrumentos, carregam peso, dirigem carros lotados com cenário, expressam-se em praça pública... Porém, o que falar dos homens? Também cuidam da limpeza da sede e constroem figurinos? A atriz Rafaela Carneiro (2013)¹¹ comenta sobre o assunto, a partir de sua experiência na *Brava Cia*:

Um dia desses, a gente se deu conta que só as mulheres do grupo lavavam o banheiro... bem, mas isso é uma pequena coisa para gente pensar em âmbito social, histórico, e é um esforço coletivo. Somos companheiros, somos solidários. Não estamos aqui para nos matar. Claro que sabendo que a gente é atravessada por tudo isso, mas sempre se

¹⁰ Este trabalho recebeu o título *Espelha, martela e forja: sobre nós, fazedoras de teatro de rua* (2013). Orientado pela Professora Anete Abramowicz, o trabalho fundou-se na escuta das vozes de três atrizes do teatro de rua paulistano: Natalia Siufi (*Grupo Teatral Parlandas*), Raquel Rollo (*Trupe Olho da Rua*) e Rafaela Carneiro (*Brava Cia*), e em estudos feministas de Simone de Beauvoir e Judith Butler.

¹¹ Rafaela Carneiro foi atriz da *Brava Cia* por mais de dez anos. Em 2018, a atriz, junto a outras três outras integrantes mulheres e mais dois atores homens, retira-se do grupo. A companhia, hoje, majoritariamente integrada por homens, continua seu trabalho. A cisão da *Brava Cia* e suas contradições em relação ao gênero feminino foram registrados por Vanessa Biffon (2018), em sua pesquisa de mestrado.

apontando e tal... (...) Quando a gente fez a peça teatral sobre a Joana Darc, a gente ficou pesquisando uma figura histórica que tivesse transgredido o papel social imposto a ela. E a gente falou: “tem que ser uma mulher”. A principal discussão é a estrutura social, mas essas questões atravessam nossas criações (CARNEIRO apud SANTOS, 2013: 39).

Se uma das pautas da luta das mulheres organizadas é a igualdade na divisão de tarefas entre os gêneros, a experiência coletiva dos grupos teatrais, conforme aponta o relato de Rafaela Carneiro, apresenta-se como uma experiência político-pedagógica na desconstrução dos papéis de gênero já padronizados socialmente. No entanto, a provocação para uma possível aprendizagem sobre o referente assunto parece necessitar de observações críticas do próprio grupo. A transcrição da fala de Rafaela, exposta acima, foi realizada em 2013, como parte da pesquisa de meu Trabalho de Conclusão de Curso. Avançando nas pesquisas teóricas, e voltando àqueles relatos das fazedoras de teatro, somados a novos, o presente projeto de dissertação amplia-se geograficamente e aborda também possíveis diferenças e conflitos geracionais das mulheres. Agora, ganham mais espaço as referências históricas de mulheres participantes de grupos de teatro de rua no Brasil e o olhar analítico para as influências que elas trazem para a criação e modo de produção dos grupos em que estão inseridas.

A produção mais restrita de trabalhos acadêmicos sobre as realizações das mulheres no teatro de grupo atuante na rua deixa muitas perguntas em suspenso. Quem são essas mulheres que hoje buscam encontrar o público nas praças e ruas da cidade? Como se dá sua relação no grupo e com a plateia? Além de atrizes, ocupam outras funções nos grupos de teatro? Como a experiência das mulheres brasileiras contemporâneas, que iniciaram suas jornadas em meados de 1980 ou 90, influenciam com suas ações artísticas o aspecto estético destas manifestações? Elas reinventam poéticas e pedagogias teatrais?

Entrelaçando os relatos delas à teorização nos campos da sociologia, das artes cênicas e dos estudos feministas, num processo de diálogo, dividimos este mestrado em alguns capítulos, ou cenas-capítulos. O primeiro deles, intitulado "Teatro de rua brasileiro e suas fazedoras mulheres", recupera a história do teatro de rua no Brasil e dá ênfase à história construída pelas mulheres, conceituando a diferença entre teatro de rua e teatro na rua, a partir do que esta diferença acarreta às mulheres. Traz também um panorama nacional da articulação das mulheres em Rede, através das experiências da Rede Brasileira de Teatro de Rua¹². Ainda neste

¹² A Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) foi criada em março de 2007, em Salvador/BA. Considera-se como um espaço físico e virtual de organização democrática e inclusiva. Articuladores de todos os Estados, bem como os coletivos regionais, se organizam para garantir a participação nos encontros, além da continuidade dos trabalhos iniciados nos Grupos de Trabalhos, são eles: a saber: Política e Ações estratégicas; Pesquisa; Colaboração artística; Comunicação e Gênero.

início de escrita, levantaremos contribuições críticas do feminismo sobre a exclusão das mulheres nos espaços públicos e a ressignificação do lugar delas a partir da experiência teatral. Registros de Ana Carneiro, em sua experiência como integrante fundadora do grupo *Tá Na Rua* (RJ)¹³, de Teuda Bara e Fernanda Vianna, duas integrantes do *Grupo Galpão*¹⁴ (MG), e de Vanéssia Gomes, do *Grupo Teatro de Caretas*¹⁵ (CE) e articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) serão elos fundamentais entre a prática e os embasamentos teóricos de Fernando Peixoto, Jussara Trindade, Alexandre Mate, Liko Turle, André Carrera, Lucia Romano e Amir Haddad, entre outros autores e autoras.

O segundo capítulo, denominado "Seis mulheres em diálogo com a espectadora-ativa feminista", enfoca experiências contemporâneas, vivenciadas pelas já citadas Ana Carneiro, Teuda Bara, Fernanda Vianna e Vanéssia, e pelas também atrizes Tânia Farias, do *Ói Nós Aqui Traveiz*¹⁶ (RS) e Natali Santos, ex-integrante do *Grupo Pombas Urbanas*¹⁷ (SP). A linha temporal e geográfica que se desenha na polifonia das vozes dessas três gerações diferentes de fazedoras de teatro de rua, atuantes em diferentes estados brasileiros, faz emergir diversos assuntos. A estética da cena na rua e as poéticas da ocupação da cidade; os dilemas, diferenças e constantes entre mulheres brancas e negras, heterossexuais e homossexuais; aspectos da prática e da construção da linguagem, na visão das mulheres; e as projeções futuras dessas fazedoras são temas reflexivos deste capítulo. Por meio da pergunta "A rua será de todos?", abordamos enfim as possíveis ressignificações do lugar das mulheres na ocupação do espaço teatral, com base na visão do teatro como espaço convivial.

"Uma experiência em grupo exclusivo de mulheres: a poética de dez fazedoras de teatro de grupo em espaço público, na estética do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*" é o (longo!) título do terceiro capítulo, em que descrevemos o processo de montagem e estreia de "A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim", do grupo *Na Cia da Cabra Orelana*. O capítulo parte das conversas e da observação participativa junto às fazedoras

¹³ Desde 1980, sob a direção de Amir Haddad, o grupo *Tá Na Rua* ocupa espaços públicos com peças teatrais repletas de improviso e a participação do público é parte da cena.

¹⁴ Criado em 1982, o grupo teatral, sediado na cidade de Belo Horizonte (MG), é formado por 12 atores que trabalham com diferentes diretores convidados. O grupo se considera sem fórmulas e métodos definidos, mas que se propõe a permanente reflexão sobre a ética do ator e do teatro, compreendendo-se inserido em um amplo universo social e cultural.

¹⁵ O *Grupo Teatro de Caretas* é um grupo de teatro de rua, sediado em Fortaleza - CE e fundado em 1998. Ao longo de sua trajetória realizou vinte e cinco criações teatrais. Dedica-se a pesquisas sobre atuação na rua, tendo como base, para algumas montagens, as manifestações populares, em específico as máscaras de expressões populares do nordeste brasileiro.

¹⁶ Grupo teatral sediado Porto Alegre, em atividade desde 1978. Prioriza a pesquisa teatral e tem o ímpeto de levar o teatro para a rua, abrindo novas perspectivas para a performance cênica tradicional do sul do Brasil.

¹⁷ Grupo paulistano que teve o início de sua história na participação no projeto "Semear Asas", concebido pelo diretor Lino Rojas. Desde 1989 vem desenvolvendo um teatro comunitário, sediado na Cidade Tiradentes.

integrantes do coletivo em quadro. Nesse momento da dissertação, referências de pedagogias feministas e pedagogias teatrais feministas servirão de fundamento para a análise do processo do grupo. O último subtítulo do capítulo, “Rua, substantivo feminino”, é um momento de reflexão sobre os desdobramentos do teatro feminista e a potência da presença feminina encarnada, no atrito com a rua e em seu abrigo. Como autoras principais para o aprofundamento teórico, estudamos apontamentos de Cecília Sardenberg (2011), Gay Cima (1993) e Elin Diamond (1997).

Para além da denúncia sobre as opressões de gênero, desejo neste ensaio-tecido- peça-dissertação, registrar a potência de recriação de maneiras de tornar-se mulher, nas teatralidades fora de forma (MATE, 2012). Temos, então, moldes próximos de uma teatralidade contra hegemônica (LEAL, 2018) com outros tecidos para serem costurados.

Longe de serem consumidas por um trabalho alienante, pouco criativo e à serviço da prole, do homem ou da família burguesa, as mulheres fazedoras de teatro de rua criam em grupos e colore o espaço público com seus corpos-mentes-espíritos. As vozes mulheris que ecoam são múltiplas; seus corpos dançantes reeducam o mundo. Seus gestos trans-bordam-formam as estruturas hegemônicas. Que essa minha vontade de registrá-las provoque. Que desestabilize, ao menos um pouquinho, as estruturas. Que contribua com a desnaturalização das relações desiguais, dadas como naturais!

Que esta escrita se desenhe, se costure como um gesto de transgressão suave; que seja lida e vá para além dos muros acadêmicos.

Figura 1: Imaginação

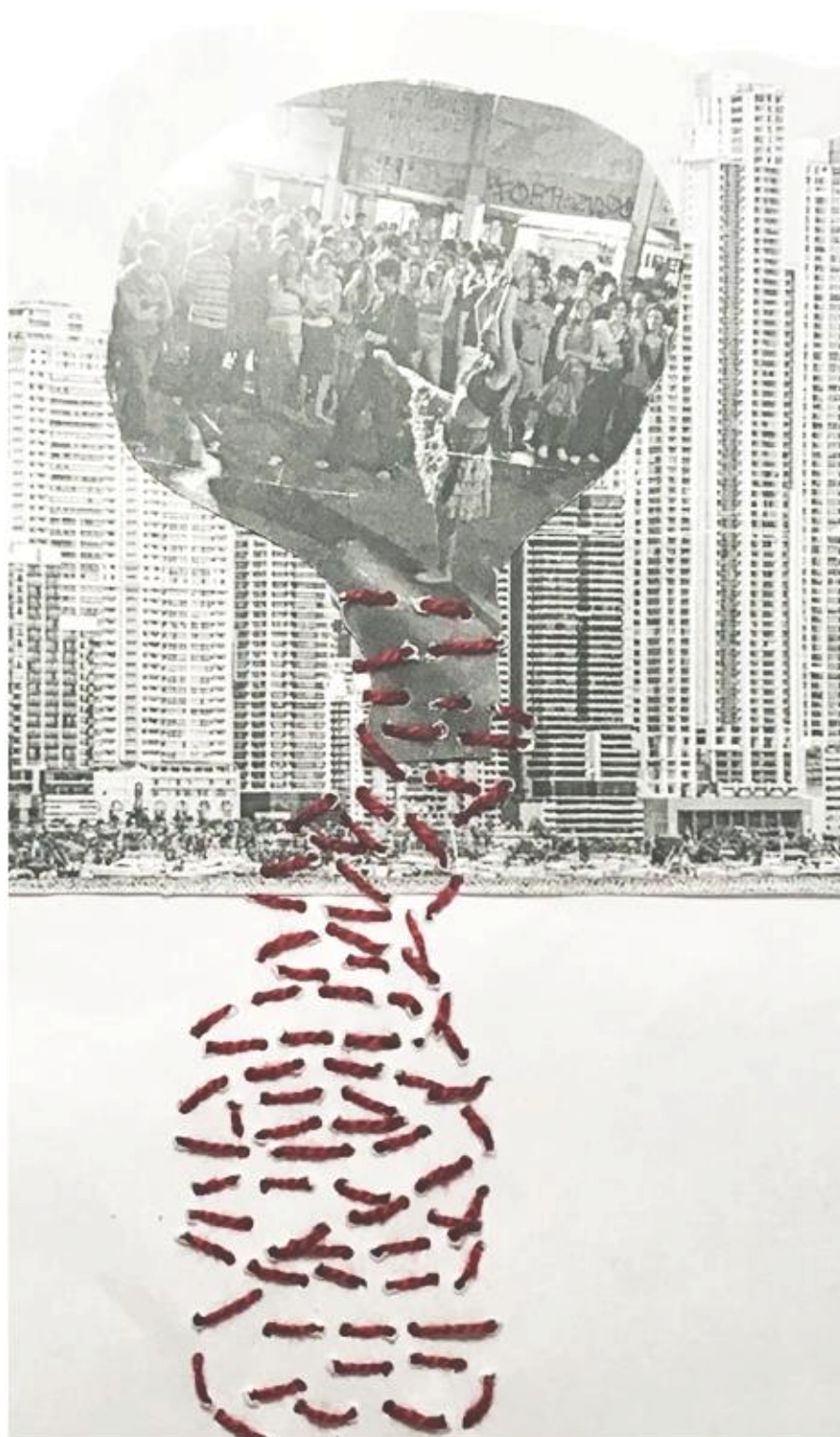


Foto: Robson Rodrigues. Arquivo, Colagem e bordado da autora.

1 - TEATRO DE RUA BRASILEIRO E SUAS FAZEDORAS MULHERES

1.1 A casa é das mulheres e a rua é dos homens? Alguns registros de mulheres participantes do teatro de rua brasileiro e a construção de uma história delas na rua: problemas do gênero feminino e escolhas metodológicas desta pesquisa

O debate sobre a participação das mulheres em processos teatrais de rua contemporâneos no Brasil está longe de ser considerado concluído. Com poucas referências históricas¹⁸ sobre a presença dessas trabalhadoras brasileiras do teatro de rua, hoje, projetam-se a partir de um passado incógnito, forjando um futuro ao passo que se inscrevem na história, em peças teatrais compostas junto a grupos, em atuação em espaços públicos.

Lucia Romano (2009), analisando o silenciamento sobre a centralidade do fazer teatral das mulheres no teatro brasileiro, e sugerindo uma revisão na história dessas mulheres, menciona que "[...] o teatro nacional tem preferido navegar em águas mais tranquilas, alienando-se de parcela de seu aspecto ideológico" (ROMANO, 2009: 334), que corresponderia à ação engajada das mulheres e em prol delas, uma das formas de intervenção política mais importantes do século XX, no contexto da cultura e das artes (ROMANO, 2009).

O debate sobre os gêneros em outras áreas das ciências humanas, como a sociologia, a antropologia e a psicanálise adquirem maior intensidade antes do que ocorre nas artes cênicas, o que torna as discussões sobre o gênero feminino mais acessíveis fora do campo dos estudos teatrais. Na vertente do teatro de rua, a invisibilidade das mulheres nos registros históricos é ainda maior, tanto no que se refere aos tempos antigos, como na atualidade. Este fato acontece devido a menor quantidade de estudos dirigidos ao teatro de rua brasileiro, e esta ser uma modalidade teatral ainda pouco reconhecida academicamente. Consequentemente, as fazedoras de teatro de rua serão menos reconhecidas do que as atrizes de palco ou cinema e televisão.

Assim, reposicionar a história das mulheres no teatro de rua brasileiro abre possibilidades de ampliação de perspectivas para o percurso de atuação das mulheres hoje,

¹⁸ Sobre reflexões e registros sobre mulheres no teatro de rua brasileiro, encontrei: um trecho do mestrado de Mirthya Guimarães (2015), *O ator na rua: uma expressividade caótica*, em que a autora descreve sobre seus desafios como integrante de um grupo (*Quem Tem Boca é Pra Gritar*) majoritariamente composto por homens; uma crítica de Jussara Trindade sobre a peça *A Brava*, de *Brava Cia*; O Jornal Linha Vermelha (2016), do grupo *Mãe da Rua*; o mestrado de Vanessa Biffon (2018), “*Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia*”, sobre os modos de produção da *Brava Cia*; o livro *Teatro é um Sacerdício* (2018), sobre a obra de Tânia Farias e o livro sobre a vida e obra de Teuda Bara, intitulado *Comunista demais para ser chacrete* (2016).

tarefa que parece ser urgente, já que seus dilemas continuam presentes, no confronto com uma sociedade ainda patriarcal. Cabe lembrar que esse desinteresse se inscreve na resistência acadêmica contra o teatro de rua nacional, diverso e complexo, o que instiga a busca pela sua história e conceito, com o intuito de contribuir com e compreender a notabilidade dessa arte.

Esse registro em português foi encontrado por mim em bibliografia não muito extensa sobre a história do teatro de rua no Brasil, e de início, era apenas em um slide¹⁹, disponibilizado pelo professor Jessé Oliveira, em 2010. Foi a partir dessa referência que foi traçada a linha histórica aqui apresentada, acrescida de detalhes e reflexões encontrados, depois, na literatura sobre a história do teatro no Brasil Colônia, assim como em pesquisas de Alexandre Mate, André Carrera, Fernando Peixoto, Jussara Trindade, Liko Turle, Ana Carneiro e Noeli Turle. Foram alguma das referências que contribuíram na compreensão da significativa relevância cultural do teatro de rua no Brasil.

1.1.1 A construção de uma história delas na rua

A delimitação conceitual do teatro de rua define um amplo espectro de intervenções e peças teatrais que acontecem na rua. Fernando Peixoto, em 1996, buscando a definição e conceito do termo "teatro de rua", defende que ele “[...] está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional” (CRUCIANI E FALLETTI, 1999: 143). Já André Carreira (2007) alerta sobre o equívoco em compreender o teatro popular como sinônimo do teatro de rua. O mesmo autor também adota o conceito de “modalidade teatral” em detrimento do termo “gênero”, alegando que este último está mais associado ao texto teatral. Alexandre Mate (2009), traz à tona o significado e a potência da arte quando se repropõe enquanto festa-encontro:

A manifestação teatral que se aproxima de seu público (sua comunidade), sem restrições de quarta parede e de fossos de orquestra; impedimentos econômicos como a cobrança de ingressos; sem subestimar ou superestimar o público; sem exigir e impor silêncio sepulcral e contrição absolutos com relação à obra e tantas outras exigências, efetivamente separatistas podem repropor o espetáculo como festa e como encontro (MATE, 2009: 30).

Para Mate, portanto, o conceito é largo e envolve uma série de processos artísticos, que inventaram seus próprios modos de produção, na contramão da ideia de teatro-mercadoria, e

¹⁹ Slide postado no site *História do Teatro de Rua no Brasil*. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/andredejesus/historia-do-teatro-de-rua-no-brasil-finalizao1>. Acesso em 14 fevereiro de 2020

centralizadas nas ideias de festa e de encontro em comunidade. No trecho acima, que sintetiza essa conceituação, sequer aparecem os termos "rua" e "teatro".

O fato de muitos grupos brasileiros de teatro de rua se inspirarem em manifestações da cultura popular, como o Carnaval, o Mamulengo²⁰, o Cavalo Marinho, tanto em questões estéticas quanto em treinamentos, deve-se ao fato de várias manifestações do teatro de rua se aproximarem das formas de teatro popular e se utilizarem de seu repertório. Carrera (2007) identifica um ambiente revolucionário nas manifestações políticas e nas festas realizadas nas ruas, reverberando em uma ameaça ao poder constituído, que sempre cria mecanismos de controle dessas potências. Para o autor, o teatro de rua se inclui neste rol das formas dissidentes.

A reflexão conceitual sobre as diferenças entre teatro de rua e teatro popular tem muitos desdobramentos²¹. O conceito de "popular", por vezes, vem carregado de preconceito no campo artístico. Sem a compreensão da sofisticação presente na simplicidade da arte popular, muitos artistas utilizam o termo de maneira pejorativa, nivelado a algo de fácil realização e de digestão pela maioria da população e, por isso, desvalidado. Neste caso, evidencia-se a concepção (equivocada, diga-se de passagem) de que a "boa arte" seria algo para poucos e de valor elevado, porque é de feitura e compreensão especializadas. O termo "popular", ainda, além de carregar a ideia de tradição de uma comunidade ou de uma nação, é também utilizado em referência à grande acessibilidade pela população (confundindo-se, inclusive, com a cultura de massa). Neste aspecto, sendo o teatro de rua uma arte mais acessível, por acontecer em espaço público e sem a necessidade de compra de ingressos, de certa maneira, já é popular.

Cabem, então, alguns questionamentos interessantes, tanto para compreender a tamanha diversidade de possibilidades no teatro de rua quanto suas pretensões no campo da política nas artes. Quem cria este teatro? Como as(os) os artistas que o realizam se identificam? Qual conteúdo escolhem para as peças? Quais as suas referências estéticas? A qual público se direcionam? Que local ocupam? Cada uma das questões acima pode revelar escolhas processuais de um grupo, com reverberações estéticas e políticas; o que torna necessário comentar a força do teatro de rua enquanto veículo de comunicação, discussão e diálogo.

²⁰ Modalidade do teatro de bonecos que acontece desde os tempos da Colônia, com textos improvisados e encenados ao ar livre, em feiras comerciais. Esta manifestação acontece até hoje, com espetáculo de menor duração. Antigamente, algumas apresentações duravam até vinte quatro horas (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009).

²¹ Algumas bibliografias que tratam sobre o assunto: 1) *Teatro de rua é teatro popular?*, de André Carreira (2016); 2) *O Teatro De Rua No Brasil: A Primeira Década Do Terceiro Milênio*, doutorado de Noeli Turle da Silva (20--?); e, 3) *Pode o teatro de rua resistir? política cultural no teatro popular de rua no nordeste*, de Thiago Ranniery Moreira de Oliveira (2012).

Problemas políticos, sociais e econômicos são temáticas fundamentais para alguns dos grupos de teatro de rua contemporâneos no Brasil, de perfil engajado²² e implicados em construir um teatro crítico e reflexivo, com laço identitário autorreconhecido como classe trabalhadora. Estes núcleos costumam se referenciar nas experiências de Brecht, Barba, Malina (no Living Theater), Boal, Piscator e Bakhtin, e na palhaçaria clássica, entre outras fontes. Porém, também são inventores de suas práticas, (re)criando treinamentos, jogos e metodologias a partir das suas necessidades e recursos.

No entanto, muitos desses grupos não se concentram nas questões de luta das mulheres, e até por esse distanciamento de debates prementes, nos últimos anos (de 2017 a 2019) houve cisões em alguns coletivos, nos quais a maioria das mulheres se retiraram e restaram como integrantes, majoritariamente, homens. Lizbeth Goodman (2005), analisando o contexto da formação dos grupos de teatro feministas no Reino Unido, comenta ser este um processo mais ou menos comum entre os grupos mistos dos anos 1960-70, quando de início da formação de um conjunto de grupos pro-feministas. Mas, sobre este assunto, nos debruçaremos mais no Capítulo 3.

A definição "teatro de rua" está relacionada à história das peças encenadas no período colonial em espaços públicos, às manifestações culturais populares e à efervescência de grupos de teatro de rua, já durante o período da ditadura no Brasil²³. No entanto, para além da compreensão sobre o conceito da modalidade teatral na qual esta pesquisa se dedica, a busca por referências de nomes femininos nos registros históricos do teatro de rua brasileiro me fez percorrer um caminho de volta, antes de seguir adiante.

Os primeiros registros teatrais brasileiros costumam ser atribuídos a um autor: Padre José de Anchieta²⁴, embora muito possa ser discutido a esse respeito, no que concerne à forma como o teatro foi posto a serviço do projeto colonial e catequético, sobrepujando outras formas de manifestação "performativas" autóctones. Suas dramaturgias foram criadas a partir do contato entre jesuítas e indígenas, na perspectiva do colonizador português, no Brasil Colônia. Segundo Medeiros e Junior (2020), não havia uma "metodologia" já traçada pelos jesuítas: seu objetivo era a catequização, e o gênero teatral parece ter sido o que melhor conseguiu articular

²² Alguns dos grupos brasileiros de teatro de rua que caminham próximos aos movimentos sociais e buscam exercer uma arte divertida e crítica, são o *Teatro Popular União e Olho Vivo* (SP), *Brava Cia* (SP), a *Trupe Olho da Rua* (Santos- SP), *Madeirite Rosa* (SP), *Imaginário Maracangalha* (MT), *Estudo de Cena* (SP), para citar alguns exemplos.

²³ A ditadura brasileira durou cerca de vinte anos (de abril de 1964 a março de 1985). Neste período, muitos grupos de teatro de rua foram fundados. Entre tantos, destaco o *Teatro Popular União e Olho Vivo* (SP), *Tá Na Rua* (RJ), *Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), *Imbuaça* (SE), *Galpão* (MG) e o *Pombas Urbanas* (SP).

²⁴ Padre Anchieta foi um jesuíta espanhol, autor da gramática da língua tupi, compositor peças teatrais e poemas com teor religioso.

os impasses linguísticos e simbólicos que se estabeleciam entre colonizador e colonizadxs (JUNIOR e MEDEIROS, 2020). Este primeiro registro dramático, que tinha o intuito de efetivar o processo de tradução de culturas, correspondia a uma encenação provavelmente realizada em espaço aberto.

Com grande influência do teatro de Gil Vicente, das dramaturgias produzidas nos últimos 50 anos do século XVI, segundo os registros históricos²⁵, a encenação mais grandiosa foi o "*Auto das Onze Mil Virgens*", em 1583, que contou com a participação de muita gente, em Salvador (BA). O auto refere-se a uma tragicomédia inspirada na vida de Santa Úrsula²⁶ e na lenda das onze mil virgens, no contexto da devoção cristã, segundo a ortodoxia católica, e da formação das confrarias religiosas na colônia (DUARTE, 2011). Mario Cacciaglia (1986) descreve como teria sido essa apresentação:

[...] depois da missa, com acompanhamento de um coro de índios, com flautas e, da capela da Catedral, com órgãos e cravos, teve início uma procissão de estudantes precedida pelos vereadores e pelos sobrinhos ou netos do governador; os estudantes carregavam três cabeças de virgens cobertas por um pálido e puxavam sobre rodas uma esplêndida nau sobre a qual eram levadas em triunfo as virgens mártires (estudantes travestidos), enquanto da própria nau eram feitos disparos de arcabuz. De vez em quando, durante o percurso, falavam das janelas personagens alegóricas, em esplêndidos costumes: a cidade, o próprio colégio e alguns anjos. À noite foi celebrado na nau o martírio das virgens, com o aparato cênico de uma nuvem que descia do céu e dos anjos que chegavam para sepultar as mártires." Outras narrativas chegam até nós, algumas envolvendo embarcações, salvas de arcabuzes, uivos e gritos de índios, flautas e percussões; todas elas assistidas pelos colonos, pelos índios e, claro, pelas autoridades locais, todos chegando às lágrimas ante os dramas encenados por vezes nos adros das igrejas, noutras em anfiteatros montados no entorno dos templos. (CAGLIA, 1986: 66 [itálico do autor] [negrito nosso])

As cartas enviadas pelos portugueses que invadiram o Brasil, feitas as ressalvas sobre o ponto de vista estrangeiro e o interesse colonizador, também servem de registros para recuperar uma pequena parcela possível sobre a cultura dos povos originários existente antes da chegada

²⁵ Slide postado no site *História do Teatro de Rua no Brasil*. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/andredejesus/historia-do-teatro-de-rua-no-brasil-finalizao1>. Acesso em 14 fevereiro de 2020

²⁶ Segundo a Igreja Católica, Úrsula nasceu no ano 362. Era filha dos reis de Cornúbia, na Inglaterra. Era bela e desejada. Apesar da moça ter feito um voto secreto de consagração total a Deus, seu pai acabou aceitando a proposta de casamento de um de seus aliados, o duque Conanus, general de exército pagão. Úrsula quis recusar a proposta, mas conforme costume da época, deveria acatar a decisão de seu pai. Pediu, então, um período de três anos para se preparar. Ela esperava converter o general Conanus durante esse tempo, ou encontrar uma maneira de evitar o casamento. Não conseguiu realizar nenhum de seus projetos. Partiu para as núpcias, em um navio, com mais onze jovens, virgens que iriam se casar com soldados do duque Conanus. Algumas histórias e tradições falam em onze mil virgens, ao invés de onze. Chegaram à Colônia, na Alemanha e a cidade estava tomada pelo exército de Átila, rei dos hunos. Contam que eles mataram toda a comitiva, deixando viva apenas Úrsula. Átila a pediu em casamento, mas ela não aceitou, por isso, ele degolou a jovem, no dia 21 de outubro de 383.

dos portugueses. É provável que as manifestações aqui descritas como "uivos e gritos de índios, flautas e percussões" sejam ecos dos ritos e modos de expressão das tantas etnias que aqui habitavam. Contudo, seria forçoso aproximá-las do que hoje chamamos de teatro de rua, a não ser como uma raiz simbólica das atuais expressões.

Nos séculos seguintes, entre XVII e XVIII, registros de apresentações de rua podem ser reunidos, quando a tradição da festa com mescla entre o sacro e profano passa a ser mais presente. Afonso Ávila (1971) fez referência ao Triunfo Eucarístico como um "espetáculo total" e Mariana Soutto Mayor (2014) descreve esta festividade com características de procissões, missas, irmandades, carros com figuras alegóricas, peças teatrais, touradas, cavalhadas. Segundo esta autora (2014), a festa foi muito estudada por historiadores e pesquisadores, mas, do ponto de vista teatral, a celebração foi pouco discutida, com a justificativa de que há ausência de dramaturgias e espetáculos teatrais nesse período.

Em 1641, para comemorar a coroação do rei João VI, é organizado um teatro ao ar livre, em uma praça próxima ao Palácio do Governo, no Rio de Janeiro. No século XVII, o teatro passa a ser apresentado em celebrações de caráter civil, com apresentações que conservaram o caráter processional das peças. No século seguinte, segundo registros de 1729, a igreja proíbe o acontecimento teatral nos templos. Em 1734, o Bispo de Pernambuco decide proibir toda e qualquer representação teatral. Mas, em 1777, a autoridade civil recomenda a construção de teatros públicos permanentes e com valor educativo. Assim, o teatro "culto" passa a migrar oficialmente para as salas²⁷. No século XIX, as festas rurais, aos poucos, começam a acontecer também nos espaços urbanos, assim se conforma uma teatralidade de rua. Rubens Brito (2006) associa o surgimento do teatro de rua à "modernização" dessa arte popular entre nós, que se relaciona ao ambiente das cidades e à expansão de seus territórios, criando tensão crescente entre centro e periferia. O autor recorda que, em 1976, Ariano Suassuna e Hermilio Borba Filho, estimulados por Paschoal Carlos Magno, viabilizaram o projeto Teatro Ambulante, que percorreu feiras, praças e ruas de Recife. O projeto foi inspirado pela experiência da companhia itinerante espanhola La Barraca, da qual Garcia Lorca foi dramaturgo. Estes mesmos nomes, junto aos de Francisco Brennand e Paulo Freire, aparecem em registros do Movimento de Cultura Popular (MCP), referência importantíssima para a história do teatro brasileiro²⁸.

²⁷ Slide postado no site *História do Teatro de Rua no Brasil*. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/andredejesus/historia-do-teatro-de-rua-no-brasil-finalizao1>. Acesso em 14 fevereiro de 2020

²⁸ Entre outras ações, o MCP criou um programa pedagógico centrado, principalmente, nas artes cênicas.

Observando um período próximo ao mencionado por Brito (2006), Peixoto (1996) destaca o notável Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE (1961-1964), ao lado das experiências do teatro-fórum e o teatro-invisível, registradas e conduzidas por Augusto Boal. Também, analisa oito grupos de teatro de rua que surgiram na mesma época: entre eles, estão o *Imbuuçã* (SE), fundado em 1977; *Ói Nós Aqui Traveis* (RS), fundado em 1978; *Tá Na Rua* (RJ), fundado em 1980; *Vento Forte* (SP), fundado em 1974; *Galpão* (MG), fundado em 1982; *Anônimo* (RJ), *Oikoveva* e *Fora do Sério* (esses dois últimos, já interromperam suas atividades). As experiências de André Carreira, em Florianópolis, de Vital Santos, na Paraíba, e de Paulo Dourado, na Bahia, também estão citadas pelo autor.

O *Teatro Livre da Bahia* (criado em 1968) é outro destaque entre os grupos de teatro de rua no Brasil. Em São Paulo, os anos 1970 demarcam o início da história do grupo *Teatro Popular União e Olho Vivo*, atividade político-cultural que se tornou referência na modalidade. Ao final da mesma década de 70 e início dos anos 80, fundem-se diversos grupos de teatro de rua no Brasil. Por diversos fatores, tanto de localização, quanto de possibilidades de contato e divulgação do trabalho no meio teatral e cultural, quatro grupos se destacam e se consolidam, mantendo-se em atividade até hoje: o *Imbuuçã*²⁹ (Salvador - BA), o *Tá Na Rua* (Rio de Janeiro - RJ), o *Ói Nós Aqui Traveiz* (Porto Alegre - RS) e o *Galpão* (Belo Horizonte - MG). Já no fim dos anos 1980, surge o grupo *Pombas Urbanas*, referência em teatro comunitário³⁰.

O grupos *Alegria, Alegria* (do Rio Grande do Norte, criado em 1983) e o *Paspalhos, Patifes e Paspalhões* (1991), em São Paulo, apesar de não utilizar mais a rua como espaço primordial para suas apresentações, tornaram-se referência histórica do teatro de rua no Brasil. Outros grupos fundados mais recentemente também ocupam um lugar de referência; são eles: o *Grupo Erro* (de Florianópolis), a *Brava Cia* (de São Paulo), a *Trupe Olho da Rua* (de Santos), *Cirquinho do Revirado* (de Criciúma, Santa Catarina), entre outros.

Recuperar essa história é também uma maneira de compreender e registrar a significativa importância desta modalidade teatral na história cultural do nosso país. Para Peixoto, “[...] o teatro de rua é sem dúvida um dos aspectos mais inquietos e reveladores da identidade cultural e popular do teatro brasileiro de nossos dias” (CRUCIANI E FALLETTI, 1999: 158). Contudo, este histórico acusa a ausência de referências históricas às mulheres nos registros brasileiros de teatro de rua. Até o fim dos anos de 1970, não existe nenhum vestígio sobre a participação das mulheres! Será que, de alguma maneira, as mulheres também

²⁹ *Imbuuçã* é um grupo de teatro de rua de Sergipe, com sede em Aracajú.

³⁰ Teatro Comunitário trata-se de um processo teatral realizado pela, por, com e para a comunidade.

construíram essa história? Parafraseando o questionamento de Linda Nochlin³¹, por que não existem grandes mulheres no fazer teatral de rua?

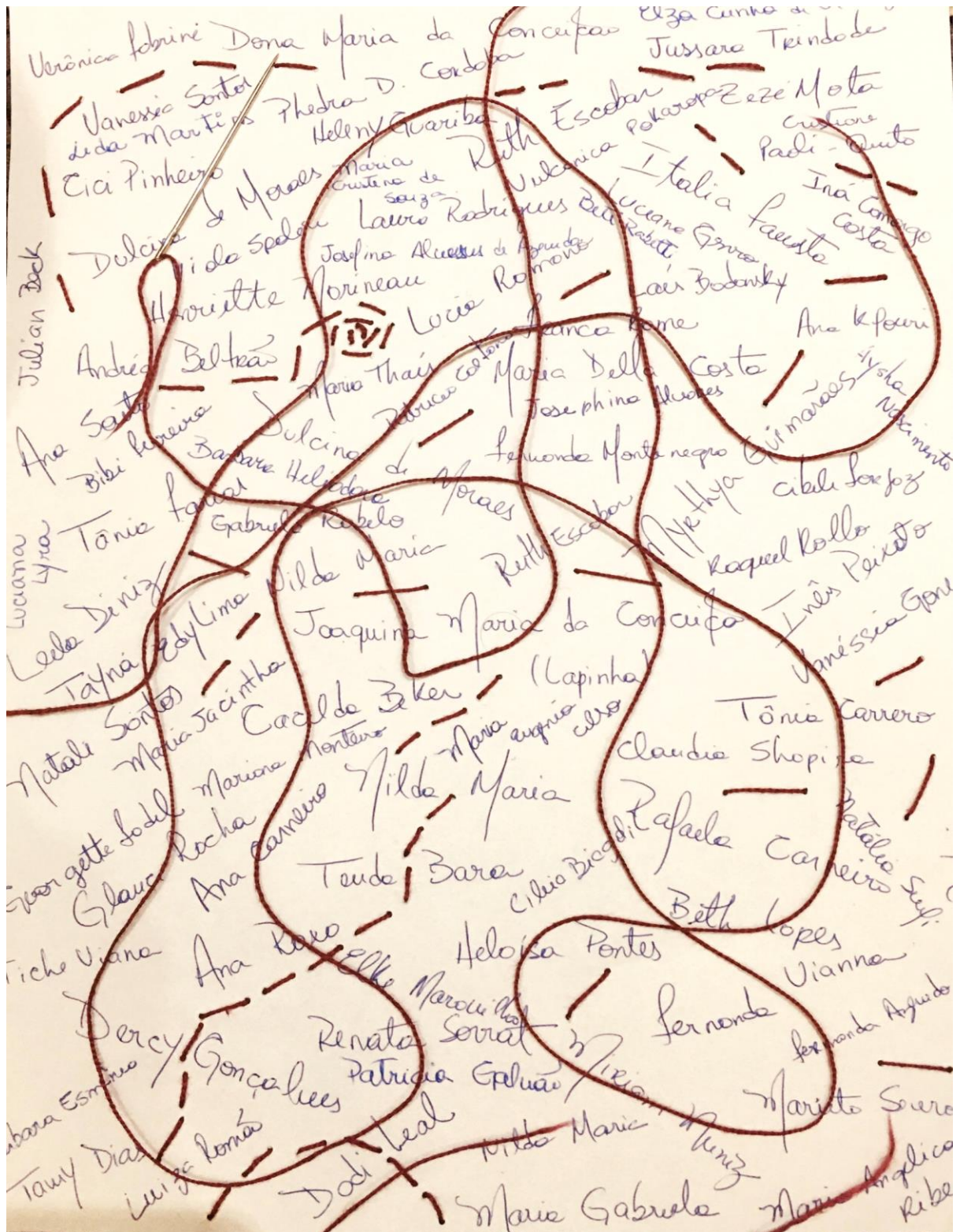
Lucia Romano (2009) relata que, no Brasil, as mulheres atrizes conviveram com o veto de D. Maria I, decretado em Portugal, em 1780, negando a participação feminina nas empresas teatrais. Mas, Dona Maria da Conceição Queiroz Montenegro, de Porto Alegre, e Joaquina Maria da Conceição (Lapinha), do Rio de Janeiro, nessa mesma época, entravam em cena, contradizendo o veto. A autora também relata que, com a chegada da família Real, em 1808, o veto foi derrubado, trazendo aos palcos nacionais atrizes estrangeiras que foram muito bem recebidas pelo público e tiveram sucesso financeiro.

O processo histórico do século XIX e início do século XX é foco da historiadora Mariana Soutto Mayor (2014). Em seu trabalho, a autora aponta a prescrição de D. João V que, com o intuito de combater o Triunfo Eucarístico em Lisboa, diz quem deve e quem não deve seguir no desfile. Aos negros, chameleiros e às mulheres, está absolutamente vedado o acesso. No entanto, a mesma autora aponta que o modelo do Rei não é rigorosamente seguido. A partir da pesquisa de Mayor (2014), pode-se supor que no Brasil a presença de mulheres tanto enquanto público como participante das encenações, também ocorria mesmo havendo proibições.

Segundo Heloísa Pontes (2011), até a década de 1940, o palco brasileiro pertencia aos homens, que para representar o sexo oposto, usavam roupas femininas. A autora complementa que, por muito anos, as mulheres desempenharam um papel secundário nas funções do trabalho teatral relacionadas às posições de poder decisório. Ainda assim, nomes como os de Bibi Ferreira, Cacilda Becker, Ruth de Souza, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Zezé Mota, Cici Pinheiro, Laura Cardoso, Dercy Gonçalves fazem parte do time seletor das grandes atrizes brasileiras que se destacaram na história. A luta delas não deve ter sido menor do que as travadas por Dulcina de Moraes, Maria Della Costa, Italia Fausta, Glauce Rocha, Leila Diniz, Miriam Muniz, Maria Clara Machado, Henriette Morineau, Nilda Maria, Ruth Escobar para se tornarem reconhecidas e inspirarem o registro de seus feitos na memória do teatro brasileiro.

³¹ A historiadora da arte Linda Nochlin, em 1971, publicou o polêmico ensaio “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”. Este texto foi despertado pela pergunta de uma feita à Linda: “eu adoraria mostrar mulheres artistas na minha galeria, mas por que não há grandes artistas mulheres?”. Provocada por esta pergunta, Linda foi tecendo hipóteses sobre a pergunta que intitula seu ensaio. A contribuição de Nochlin inaugurou uma vertente de pesquisas históricas e historiográficas da arte, partindo de um argumento feminista para possíveis reescritas.

Figura 2: Rastros



Fonte: Fotografia da própria autora.

Sobre os anos de 1990, discutidos por Romano (2009), Cibele Forjaz, Beth Lopes, Cristiane Paoli-Quito, Ana Kfoury, Claudia Shapira, Phedra D. Cordoba, Maria Thais, Tiche Viana, Verônica Fabrini, Gabriela Rabelo, Georgette Fadel e Ana Roxo são algumas das muitas atrizes, diretoras, dramaturgas que, de alguma maneira, conseguem se manter da ocupação teatral. Algumas, atuantes no campo acadêmico, outras, na prática dos palcos, sendo reconhecidas com premiações e editais. As mulheres estão conquistando espaço mais amplo na história do teatro brasileiro. No entanto, os olhares da crítica, dos estudos e dos patrocínios ainda parecem estarem reservados aos teatros em salas fechadas. Quando falamos de atrizes do teatro de rua, quais delas são significantes para a narrativa hegemônica da história do teatro brasileiro?

Como exceção à regra geral, Tânia Farias, atriz, pesquisadora e encenadora do *Grupo Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), foi homenageada na oitava edição do projeto Gaúchos em Cena, com o lançamento de "*Tânia Farias: o teatro é um sacerdócio*" (2018). O livro, escrito pelo jornalista e crítico teatral Fábio Prikladnicki, contém parte da obra da também fazedora de teatro de rua - reconhecida, talvez, antes como atriz "de teatro". Outra exceção é "*Teuda Bara: Comunista demais para ser chacrete*", livro de João Santos, publicado em 2019. Nesta publicação, o escritor e jornalista interessou-se em escrever a biografia de Teuda, integrante do *Galpão* (MG) - mais uma vez, um grupo de projeção nacional, que não faz apenas teatro de rua. Outros registros relevantes para a presente pesquisa precisaram ser "pinçados" das publicações em jornal e revistas, em que o teatro de rua se mistura a outras modalidades de criação cênica. Este é o caso da divulgação da seleção de Inês Peixoto (também atriz do *Galpão*) como uma das dez melhores atrizes brasileiras, em 2015, pelo Jornal Opção³².

As e os praticantes do teatro de rua reconhecem a posição de exclusão a que estão submetidos(as) pela crítica "oficial". É o que comenta Ana Carneiro:

Em matérias de jornais, nós nunca saíamos na coluna de cultura. As pessoas de teatro nunca consideraram o trabalho do Tá Na Rua como teatro. Sempre acharam que a gente não prestava para nada. Em 80 ou 81, o Ian Michalsk (crítico de teatro do jornal do Brasil) encontrou o Amir na rua e o Amir falou sobre o Tá Na Rua e o convidou para assistir uma apresentação nossa na Praça XV, e ele foi. Anotou uma porção de coisas em seu caderninho, se divertiu muito e, ao fim, conversou com o Tá Na Rua... E publicou uma matéria ótima no jornal sobre nosso trabalho. Na matéria, ele dizia: eis que aparece algo de promissor no teatro novamente. Aí, no final do ano esse mesmo crítico fez um balanço sobre o que aconteceu no teatro brasileiro naquele ano. Aí o título do texto dele é: "Nada de novo no cenário brasileiro teatral". Ou seja, aquilo que ele assistiu na rua, não era teatro. O que havia de teatro era o que havia

³² Jornal Opção foi acessado pela internet. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/10-melhores-atrizes-do-teatro-brasileiro-43242/>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2020

dentro do espaço "teatro". Acho que isso só começou a ser modificado quando o Sergio Brito levou a gente para dentro do CCBB. Mas, do mais, acho que sempre acharam que o que a gente fazia era bobagem, nunca teve muito reconhecimento teatral. Diferente de como enxergam o Galpão, o Teatro do Ói Nós, do Rio Grande do Sul. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019.)

O *Galpão*, em sua concepção, tinha a rua como espaço principal. No decorrer de sua trajetória, o grupo escolheu seguir construindo peças de teatro na rua e outras em espaço fechado. Por muitos anos, teve o patrocínio da Petrobrás para suas atividades, o que garantiu a continuidade das pesquisas e a projeção nacional e internacional. O mesmo vale para o *Ói Nós Aqui Traveiz*, um grupo muito reconhecido no campo teatral e que tem a rua como espaço principal de ocupação artística, mas não exclusivamente. Mas, como cita Carneiro, o reconhecimento de seus trabalhos também flutua, segundo a perspectiva da mídia de comunicação de massa, onde atuam os críticos de teatro; e estar num "edifício de teatro" favorece que sejam parte do sistema "teatral".

Os teatros das grandes cidades, ou mesmo os equipamentos culturais mais próximos dos centros das cidades acabam tendo um público mais acostumado ao teatro "de arte". Ali está concentrada também a atenção da crítica especializada. Ainda, alguns grupos de teatro que se apresentam em espaços fechados estão localizados longe dos principais centros culturais. Estes, abarcam uma camada da população diferente, constituindo outro perfil de público e conquistando menor reconhecimento da mídia. Já o teatro de rua, segue na contramão desse lugar, ainda que seja possível identificar entre seus praticantes contradições que parecem ignorar as grandes diferenças entre os teatros que acontecem em espaços fechados (e cobram ingresso, numa estrutura de produção comercial) e os que acontecem em espaços abertos e públicos, onde pesam outros fatores.

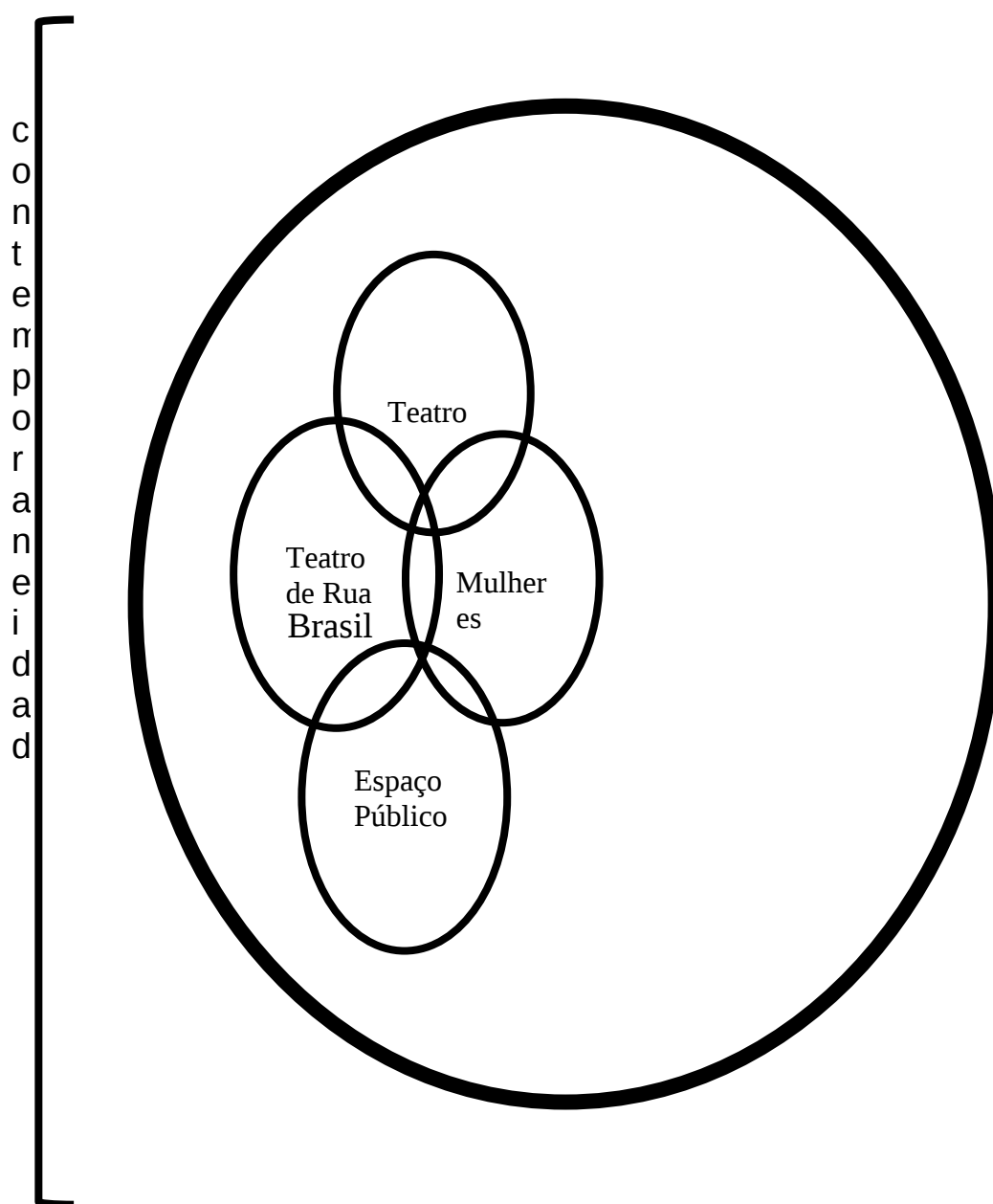
Muitos são os aspectos que fazem um grupo conseguir manter-se economicamente e permanecer em atividade. A escolha política, o capital cultural das e dos integrantes, os subsídios econômicos conquistados pelo grupo, o espaço onde constroem suas sedes, as "cenas" onde se apresentam, a maneira como se organizam... Essas combinatórias fazem também com que as atrizes integrantes tenham mais ou menos visibilidade em seus trabalhos e maior longevidade em suas funções profissionais.

Geralmente, as atrizes que atuam junto aos grupos teatrais de rua exercem diversas tarefas que vão além do "atuar"; entre elas, costurar figurinos, e criar dramaturgias e cenas. Não é incomum que desenvolvam pesquisas artísticas, estudem sobre o assunto que desejam encenar, construam o cenário, transportem os objetos, cuidem da limpeza e da divulgação de

eventos, façam a gestão da sede do grupo (quando esta existe), coordenem processos artísticos e pedagógicos, e produzam o grupo. Por isso, ao invés de chamar as mulheres com quem conversei de "atrizes", escolhi chamá-las de "fazedoras de teatro". Essa maneira de trabalhar provoca a desalienação do trabalho, ao passo que todas(os) integrantes compreendem a totalidade da dimensão do exercício teatral de rua.

O esquema abaixo demonstra as diferentes áreas de estudos integradas na presente pesquisa:

Figura 3: Rosasdasventanias ou mapinhapraseachar



Fonte: Foto e figura feitos pela própria autora.

A história das mulheres no espaço público entrelaça-se, também, aos desafios das fazedoras de teatro de rua. Michelle Perrot, em "*Mulheres Públicas*" (1998), apesar de não abarcar a história das mulheres latino-americanas (o estudo está direcionado ao cotidiano das francesas e anglo-saxônicas) e as diferenças entre cor, raça e sexualidade, contribui para a reflexão do presente estudo³³. A autora traz à tona a significativa importância da atuação das mulheres nas ruas, não só para o campo das artes cênicas, em apontamentos sobre os espaços socialmente indicados às mulheres e as conquistas que empreenderam para/com a transformação dos padrões sociais. Perrot logra construir a imagem da cidade enquanto espaço sexuado a partir do século XIX, que moldou o que chamamos de modernidade (e é por isso que a historiadora se detém nele).

No trabalho de Perrot (1998), o termo "público" possui dois sentidos, que parcialmente se recobrem. A esfera pública designa-se ao conjunto, jurídico ou consuetudinário³⁴ que delineia a cidadania; mas também aos laços mais invisíveis que tecem a opinião pública. A cidade, mais concreta e material, torna-se um espaço sexuado, à medida em que os corpos vão se deslocando. Homens e mulheres se encontram, se evitam e se procuram. O espaço, que ao mesmo tempo regula as mulheres, as exprime e as torna visíveis, por isso, é interessante observar tanto a política quanto a poética dos espaços (PERROT, 1998).

Citando Pitágoras, a historiadora replica que "[...] uma mulher em público está sempre deslocada" (PERROT, 1998: 8), e complementa que no Ocidente, este lugar das mulheres sempre foi problemático. Enquanto a política foi construída como o terreno da decisão e do poder, à mulher foi anexada a ideia de desordem. Descrita como mais sensível, instintiva e selvagem, ela incomoda e, como Eva eterna, seja por decisão voluntária ou atributo "a priori", desafia a ordem. Essa dimensão fica traduzida na divisão racional dos papéis, das tarefas e dos espaços. Para as mulheres, destina-se o privado, a casa e as emoções, enquanto outros espaços, tais como o público, o político, a ágora e o santuário, estão indicados aos homens. Dessa maneira, a ordem pode se perpetuar, juntamente com a ideia de que, assim, e apenas assim, a sociedade será beneficiada.

³³ Em resposta às perguntas do jornalista Jean Lebrun, Perrot (1998) comenta as influências dos modelos de mulheres e homens ocidentais em outros países. Para ela, esses modelos não têm muito a dizer aos países em desenvolvimento, podendo ser até hostis a eles. Por outro lado, a autora observa que a mídia tem difundido um poder de atração, mas se trata mais de um modelo de consumo do que de acesso. A autora registra que núcleos feministas da América Latina, da Índia, da China e da África estão muito atentos ao que esses modelos ocidentais podem lhes trazer de melhor e pior; ainda que, muitas vezes, estejam expostos à hostilidade de seus próprios governos.

³⁴ Consuetudinário é o direito que surge dos costumes de uma certa sociedade, não passando por um processo formal de criação de leis.

A escritura, assim como a pintura, por serem atividades suscetíveis ao espaço domiciliar, segundo Perrot (1998), foram as primeiras expressões artísticas conquistadas (ainda que com muito esforço) pelas mulheres. Por isso, também de acordo com a autora, a história das mulheres se desenvolveu primeiramente em descrever seus papéis privados (por meio de correspondências, depois pela literatura e, em seguida, pela imprensa), mas esse primeiro passo tem o risco de encerrar-se em si. Por isso, a autora percorreu as cidades, a fim de observar o movimento das mulheres nos espaços sociais e políticos que lhes foram proibidos, mas que seguiram, progressivamente, conquistando.

Perrot (1998) lembra que, nesse introito, o corpo das mulheres apavorou os homens, e que a Revolução Científica (entre os séculos XVI e XVIII) nada resolveu quanto a isso; pelo contrário, ancorou ainda mais a feminilidade no sexo, e as mulheres em seus corpos. Como meros objetos de desejo, imagens de mulheres nos cinemas e em apresentações teatrais, por vezes, ocuparam a função de representação dos anseios masculinos. "Histéricas", "loucas", "incapazes de governar" foram descrições dadas às mulheres no decorrer da história, e que ainda hoje deixam marcas. A medicina e a psicologia escrita pelos homens brancos foram capazes de contribuir com diagnósticos que subestimaram ainda mais as mulheres. Essas divisões simbólicas entre os papéis sexuais, por vezes, de tão naturalizadas, se fizeram invisíveis, e é essa ausência que iremos desmontar.

1.1.2 Escolhas metodológicas desta pesquisa

Em fontes bibliográficas mais contemporâneas sobre o teatro de rua brasileiro, as referências alinham-se às trajetórias de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Amir Haddad, Lino Rojas e César Vieira, para lembrar os nomes mais comentados. Importantíssimos, esses diretores teatrais, pedagogos do teatro, artistas engajados e militantes das artes são inspirações que têm contribuído para a permanência da história do teatro nacional. No entanto, a repetição dessas referências, de certo modo, contribui para que a investigação da participação das mulheres no campo das artes de rua permaneça inalcançável. Ainda que artigos e livros mais recentes sobre o teatro de rua contemporâneo permitam localizar alguns nomes de atrizes, lemos e ouvimos mais nomes de homens do que de mulheres, e pouco se comenta sobre a influência das mulheres nas estéticas e poéticas do teatro de rua.

Nessas mesmas literaturas (artigos, textos e livros acerca do teatro de rua contemporâneo brasileiro³⁵) observa-se também o costume da utilização do masculino genérico ou do falso neutro, maneiras comuns de se referirem a todas ou à maioria das pessoas, como se não houvesse distinção entre os gêneros. Este costume é o oposto do que a linguagem inclusiva³⁶ propõe. Para o senso comum, essa questão aparenta ser de cunho meramente gramatical, porque assim é a norma culta. No entanto, a linguagem é uma maneira de transmitir ideias e valores e, por isso, também orienta e dinamiza os papéis sociais. Assim, não havendo questionamento sobre a representação linguística das identidades de gênero, inibe-se também o real direito à igualdade entre mulheres e homens, no que se refere à visibilidade e ao registro histórico.

Maria Angel Calero Fernández, em "*Sexismo Linguístico: análises e propostas diante da discriminação sexual na linguagem*" (1999), salienta que o pensamento se modela com a palavra e que só existe o que ganha nome. A autora, ao analisar o gênero gramatical espanhol, seus campos léxicos e costume verbal, afirma que este uso reforça estereótipos sobre o que é ser mulher e ser homem, e sobre o que se espera de cada um dos gêneros.

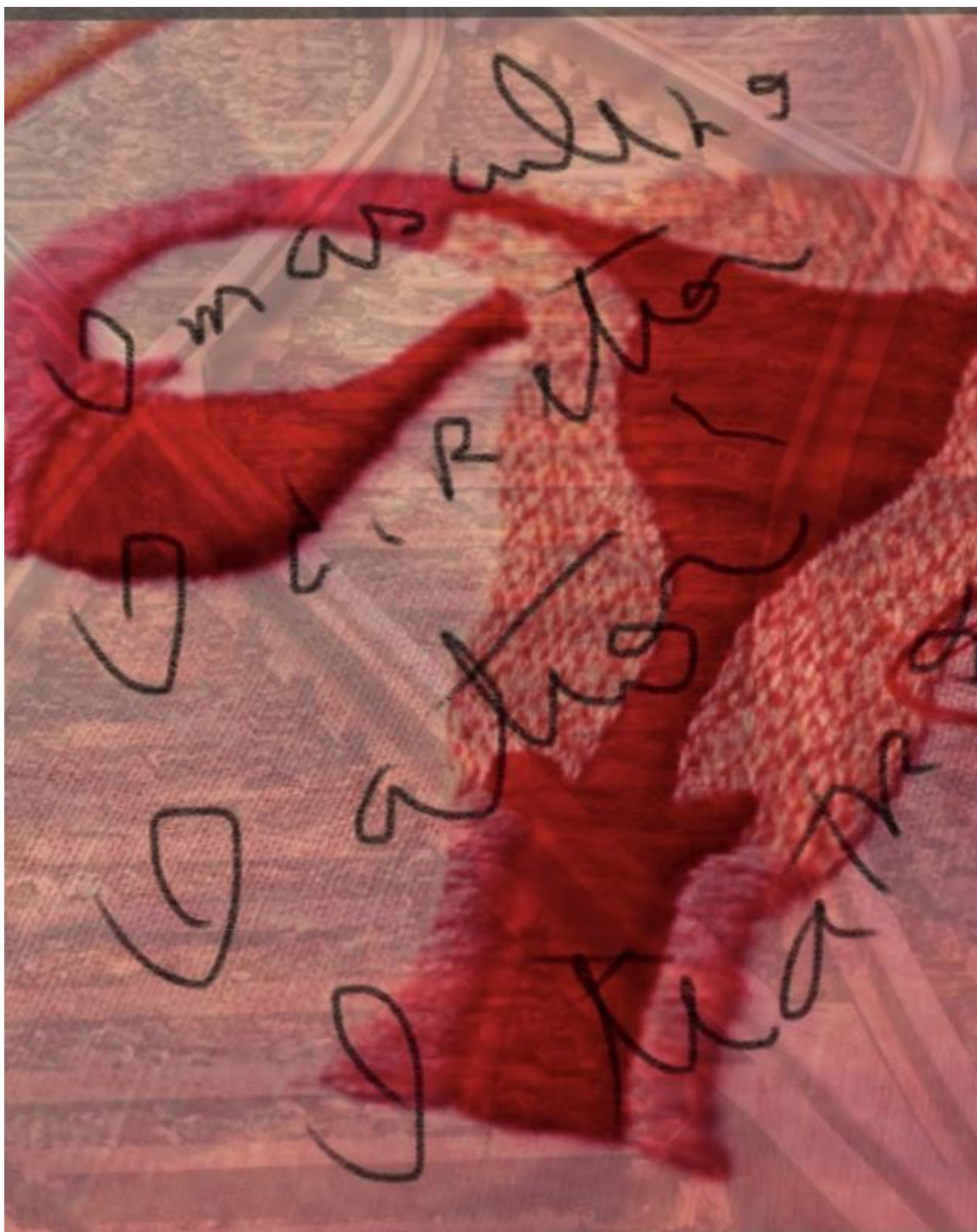
A partir dessa análise, vemos que a linguagem ativa uma imensa gama de forças embutidas no sistema cultural de uma sociedade. Por isso, a reflexão sobre a invisibilidade das mulheres nos registros de teatro de rua é um debate ideológico que desnaturaliza desde o uso da linguagem até a construção da memória do teatro, trazendo à tona a percepção da discriminação sexual disseminada nas estruturas de pensamento e nas práticas sociais.

O costume de generalizar tanto público, quanto atrizes e atores e colegas do teatro no termo masculino não é novo, nem singular dos escritos de teatro de rua. Mas, nos estudos implicados com o teatro popular ou teatro de rua, revela o pensamento machista e patriarcal também existente na práxis teatral de rua.

³⁵ "Permitam-me os **companheiros** de teatro de rua [...]" (AMARAL, 2012: 89) é trecho da primeira frase do texto intitulado "*Um itinerário do teatro de Rua*", de Lindolfo Amaral, publicado na *Revista Rebento*, de 2012. O artigo de Oswanilton de Jesus Conceição, em *Teatro de Rua - Discursos, pensamento e memórias em Rede* (2016), tem o título **Os atores das ruas risos e riscos**. "[...] uma força que agrega à rua novas imagens e ao mesmo tempo coloca o **transeunte** frente à oportunidade de ser partícipe dessa construção de imagens.", é uma pequena parte do texto de André Carrera, intitulado *Teatro de Rua como ocupação da cidade*. Todos os grifos são nossos: as palavras grifadas encontram-se no masculino, embora refiram-se tanto às pessoas interessadas e aos participantes em geral do teatro de rua, quanto às atrizes e atores e ao público, que é também constituído por mulheres e homens. De tão natural o uso dos termos plurais no gênero masculino, pouco se questiona sua dimensão ideológica. Assim, o machismo estrutural repete-se na forma da língua, e os autores e autoras contribuem para perpetuar a invisibilidade da participação de mulheres.

³⁶ Linguagem inclusiva de gênero é a ideia de compreensão sobre o uso sexista da língua na expressão oral e escrita. Costume que reforça relações assimétricas e injustas entre os gêneros.

Figura 4: Registros



Fonte: Fotografia da própria autora.

Para a historiadora feminista Michelle Perrot, "[...] o presente sempre coloca questões para a história, não por ela ter a resposta, mas porque ela pode, pelo menos, fornecer instrumentos de compreensão" (PERROT, 1998: 12). Na esteira das reflexões de Le Goff (1984) sobre o sentido da história, Perrot insiste que a atenção ao gênero feminino provocará inflexões ainda maiores no registro dado aos fatos historicamente relevantes. No enfoque que

concerne a esta pesquisa, as fontes literárias das artes cênicas de rua não trazem grandes contribuições sobre a história das mulheres no teatro brasileiro em espaço público. Portanto, é preciso "[...] escovar a história a contra-pelo", pois "[...] nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido" (BENJAMIN, 1985: 42), conforme afirma Walter Benjamin, em sua terceira tese "*Sobre o conceito de história*", uma proposta "materialista histórica"³⁷ que provoca a literatura a revelar o escondido.

Assim, se as memórias registradas nas artes cênicas são insuficientes para refletirmos sobre os desafios e influência das mulheres no teatro de rua brasileiro, é preciso recorrer às fontes menos hegemônicas, como aconselha Perrot sobre a "história delas", construída a partir de cartas, da literatura e da observação direta. Nesta pesquisa, parte da nossa bibliografia é viva, e consiste no registro de vozes, pensamentos e histórias de mulheres fazedoras de teatro de rua na contemporaneidade. Estes registros foram realizados em trabalho de campo, em entrevistas com seis mulheres de diferentes faixas etárias, integrantes ou ex-integrantes de quatro grupos de teatro de rua brasileiros consagrados. Das seis mulheres, cinco delas integram ou integraram grupos que estão em atividade por mais de 30 ou 40 anos, e uma é articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

Iniciei essa bibliografia encarnada ouvindo as histórias das mulheres que contribuíram para a consolidação dos grupos que se destacam na história do teatro de rua brasileiro, supondo que seria um potente ponto de partida. Outra suposição foi a de que conversar com mulheres de diferentes faixas etárias traria histórias que se complementariam, no que se refere às condições, desafios e avanços das mulheres em ocupar o espaço público em momentos históricos singulares. A escolha de conversar com mulheres localizadas em diferentes regiões do Brasil também traria diferenças em relação às condições financeiras, relacionadas às ofertas de editais e/ou patrocínios, bem como às outras formas de produção das atividades artísticas e de sustento das atrizes de cada região do país. E, com a intenção de abarcar o máximo possível da visão composta pela categoria nacional do teatro de rua brasileiro, optei por conversar com uma das articuladoras da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

As diferenças de raça-etnia, classe e orientação sexual não foram um indicativo inicial para a pesquisa, mas, de fato, essas questões reverberaram sensivelmente nas falas. Optei, quando possível, em destacar sua eloquência, ainda que não haja estudos específicos sobre o teatro de rua e os demarcadores de raça-etnia, classe e orientação sexual nos registros a que tive

³⁷ Relaciono a pesquisa apresentada ao efeito político da concepção apresentada pelo historiador, Walter Benjamin, em suas teses de 1940. Isto é, nenhuma história deve relegar os oprimidos ao esquecimento, o que deve incluir as mulheres.

acesso. Outra importante decisão foi a de refletir sobre a escolha dos grupos que essas mulheres integram em priorizar o teatro de rua ou teatro na rua, e como esta escolha implica no trabalho-corpo-criação e para a consciência política dessas mulheres.

Iniciei o processo de pesquisa de campo em conversas individuais com mulheres que iniciaram seus fazeres no teatro de rua no fim dos anos 1970 para início dos anos 1980. Ana Carneiro (*Tá Na Rua* - SP), Teuda Bara e Fernanda Viana (*Galpão* - MG) contam histórias relacionadas ao início dos grupos aos quais pertencem, os primeiros encontros e festivais de teatro de rua no Brasil e como influencia(ram) as criações de seus grupos com temáticas que abarcam questões singulares às mulheres. Tânia Farias (*Ói Nós Aqui Traveiz* -RS) traz à tona questões sobre os desafios que enfrenta enquanto mulher, atriz e artista, ao ocupar os espaços públicos e espaços de discussão sobre teatro e cultura com outros coletivos. Vanéssia Gomes, integrante do grupo de *Teatro Caretas Fortaleza* (CE), é articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua e conta como essa organização vem se articulando a partir das pautas das mulheres. Natali Santos, ex-integrante do grupo *Pombas Urbanas* (SP), pontua questões importantes relacionadas ao corpo da mulher negra e lésbica, no processo de uma atriz que é dirigida por homens, e questiona o que poderíamos conceituar como teatro de rua feminista.

As histórias delas despertaram em mim a análise do teatro de rua de um ponto de vista diferente dos já conhecidos. Após ouvi-las, chamou-me a atenção o complexo desafio com que se deparam, simplesmente por serem mulheres e ocuparem espaços públicos, e por estarem entre grupos com gêneros mistos, no exercício da atividade criativa. Será que os desafios de que partilham se dá em tal proporção porque são artistas cuja potência está dissipada em grupos não-exclusivamente composto por mulheres?

Foi a partir desse questionamento que me dediquei a observar um processo teatral de rua completamente integrado, criado e produzido exclusivamente por mulheres. O processo que se enquadrou nesta perspectiva foi o de montagem e encenação da peça "*A Farsa do Açúcar Queimado ou A Mulher Que Virou Pudim*"³⁸, do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*³⁹, fundado em 2017. A aproximação da presente pesquisa a este núcleo trouxe outras perguntas, sobre como se processa o fazer teatro de rua integrado e capitaneado apenas ou majoritariamente por mulheres. Elas propõem diferenças na metodologia de criação teatral?

³⁸ *A Farsa do Açúcar Queimado ou A Mulher Que Virou Pudim* é uma comédia musical que conta a história de uma lavadeira condenada pela Inquisição vinte anos depois dos Pé Rapados perderem a guerra para os Mascates do Recife. Segundo a sinopse do próprio grupo-autor, se manifesta como uma farsa épica do Brasil Colônia. Concentra um elenco de oito atrizes, cantoras e instrumentistas.

³⁹ *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana* é um grupo paulistano constituído por mulheres da área teatral e musical.

Como se organizam? É possível fazer um teatro de rua feminista em um país capitalista, patriarcal e machista? Estes questionamentos, reunidos, foram tão produtivos que ganharam espaço próprio no Capítulo 3.

Desenhei, diante dessa diversidade de realidades e perguntas, um planejamento para todas as conversas e inserções junto às mulheres. As que integram ou integraram grupos mistos foram entrevistadas individualmente, com questionários pré-estruturados, enquanto que em relação às artistas da *Cia da Cabra Orelana*, após algumas observações do processo, optei por entrevistá-las em grupo. Algumas perguntas foram elaboradas, mas boa parte delas foram respondidas antes mesmo de serem feitas. Isto indicou para mim que as questões relevantes para a pesquisa tinham eco nas preocupações das entrevistadas.

Sobre a questão inicial, "Quais são suas referências para fazer o teatro que você faz?", as respostas foram diversas, mas poucas das entrevistadas indicaram como rumo simbólico alguma atriz companheira atuante no teatro de rua: Bertolt Brecht⁴⁰, Amir Haddad e Lino Rojas foram os nomes mais lembrados. Tânia Farias citou ainda o Living Theater, enquanto as componentes de *Na Cia da Cabra Orelana* disseram encontrar inspiração estética fora do território exclusivo do teatro, nas manifestações políticas das mulheres do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra.

Com tal premissa, aproveitei das orientações de Carlos Brandão quanto a uma etapa de “contaminação” necessária para a pesquisa:

Eu costumo chegar na região onde vou pesquisar e, dependendo do tempo que eu tenha, costumo passar algum tempo de “contaminação” com o local, ou seja, procuro não entrar diretamente numa relação de pesquisa. (...) Conviver, espreitar dentro daquele contexto o que eu chamaria o primeiro nível do sentir, sentir como é que o lugar é, como é que as pessoas são, como é que eu me deixo envolver. (BRANDÃO, 2007: 6)

Como fazedora de teatro de grupo e articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua, meu trabalho, enquanto pesquisadora, se concentrou em estreitar a convivência presencialmente atenta, anotando, perguntando e dialogando. Também, em não deixar de reconhecer a ocasião de silenciar, bem como um grau de estranhamento necessário para a reflexão crítica, durante e posteriormente, na análise das conversas. Este "estranhamento" foi operado, especialmente, diante da leitura do diário de campo e da articulação da escrita da dissertação.

⁴⁰ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956), além de dramaturgo e diretor, foi responsável por aprofundar o método de interpretação do teatro épico, uma das grandes teorias de interpretação do século XX.

A própria relação interpessoal e o próprio dado da subjetividade são partes de um método de trabalho, por isso que a gente vai falar em observação participante; que vai falar, numa outra dimensão, em pesquisa participante; vai falar em envolvimento pessoal do pesquisador com as pessoas, com o contexto da pesquisa e assim por diante, como dados do próprio trabalho científico (BRANDÃO, 1985: 3).

A proposta metodológica apresentada por Brandão possibilitou a realização concomitante da investigação e da ação participativa, constituindo interação entre pesquisadora e pesquisadas, assim como produziu uma proposta político-pedagógica coerente com a temática da pesquisa aqui apresentada, pois permitiu detectar conflitos, tensões e projeções de mudanças. Para tanto, como pesquisadora, observadora e analista, foram imprescindíveis duas competências: sustentar uma postura política voltada às transformações sociais e praticar uma curiosidade capaz de nutrir a reflexão. Brandão (2007) também destaca a necessidade de ir a campo com uma base de levantamento de dados já encaminhada. Por isso, esta parte da investigação foi realizada com a pesquisa mais avançada, após o cumprimento de créditos nas disciplinas necessárias, do estudo de parte significativa das fontes e do acúmulo no tempo das reuniões com a orientadora.

Perspectivas teóricas feministas também foram utilizadas como um contraponto crítico aos pressupostos epistemológicos do pensamento científico dominante, subsidiando a própria construção metodológica deste trabalho. Diferentes conceitos e métodos de análises ligados aos feminismos apontam que as formas que utilizamos para problematizar uma questão reverberam no modo como a investigamos e podem conduzir a um tipo de resultado (SLIFE & WILLIAMS, 1995; WULKINSON, 1986). Além disso, a compreensão feminista, que reconhece que mulheres e homens têm experiências diferentes, reivindica que as pessoas sejam tratadas não como iguais, mas como equivalentes (LOURO, 1999; SCOTT, 1986). Uma das denúncias da perspectiva crítica feminista é a de que, ao longo da história, a experiência dos homens e a visão masculinista têm sido privilegiadas, enquanto as formas de articulação dissidentes, assim como as novas identidades, negligenciadas (BUTLER, 2003).

As falas das fazedoras de teatro de rua com quem conversei levaram-me a investigar a história do teatro de rua anterior ao panorama apresentado por elas, que consiste em uma fração da produção do teatro de rua a partir do fim dos anos 1960. Esse retrospecto é uma forma de indagar para onde e como podemos seguir. Também, de discernir se nossas referências estão implicadas com as hierarquias de gênero e com as questões do gênero feminino. Para as mulheres fazedoras de teatro de rua, o presente pode ser transformado, e compreender o passado é uma estratégia de mudança.

1.2 Teatro de grupo brasileiro contemporâneo em espaço público: a estética da cena na rua e as poéticas da ocupação da cidade, nos retratos de Ana Carneiro, Teuda Bara e Fernanda Vianna

No decorrer de nossas conversas, Ana Carneiro e Teuda Bara recuperam a história do teatro de rua no Brasil desde o final dos anos 1970. Ana Carneiro foi uma das fundadoras do *Tá Na Rua* (RJ). Teuda Bara é integrante do *Galpão* (MG) desde o início do grupo. Já Fernanda Vianna, integrante do *Galpão* desde 1995, pondera essas informações a outros elementos mais recentes na trajetória do grupo. A polifonia de vozes composta por estas três mulheres, integrantes de grupos em atividade por cerca de quarenta anos, desembaraçam alguns dos nós sobre o registro histórico das mulheres fazedoras de teatro de rua no Brasil.

Os relatos da história de vida de cada uma delas estão emaranhados ao fazer teatral, e descortinam desafios específicos das mulheres que, por necessidade vital, têm como ofício o teatro de rua. Em perspectiva mais ampla, Fernanda Vianna e Teuda Bara trazem reflexões acerca das diferenças entre teatro de rua e teatro na rua, e o que as particularidades de cada modalidade podem acarretar à vida das mulheres participantes. Já Ana Carneiro, a partir da experiência junto ao *Tá Na Rua*, grupo responsável pela aproximação do teatro de rua ao conceito de arte pública, pontua criações que possibilitam rascunhar uma ideia de arte pública de rua e feminista.

A mulher em que cada uma delas se tornou foi influenciada pela prática teatral, em trajetórias que são parte de seus corpos e direcionam seus caminhos: Ana conta, por exemplo, que não foi ela quem buscou o teatro, mas ele que a agarrou pelas pernas. Sobre o início das atividades do próprio *Tá Na Rua*, Ana Carneiro comenta sua natureza de experimentação, ainda quando o conceito teatro de rua por aquela geração estava em formulação e havia pouca comunicação entre os grupos de teatro de rua do Brasil:

Nós sabíamos sobre o teatro feito em São Paulo durante o período da ditadura. Era um teatro que acontecia fora dos espaços convencionais. Mas alguém que fizesse teatro só na rua e com esse sentido de pesquisar uma linguagem para rua, pensar a rua... a gente não conhecia. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

Nos estudos acadêmicos brasileiros, o conceito teatro de rua começa a ser discutido por Fernando Peixoto, em 1996⁴¹. Depois dos escritos de Peixoto, encontram-se os de André

⁴¹ Este texto de Fernando Peixoto encontra-se em uma bibliografia organizada por Cruciani e Faletti, em 1999.

Carrera, em 2007, mas muito ainda pode ser desdobrado. Outras publicações que trabalham com o tema também foram produzidas, mas são menos difundidas. Até o início dos anos 2000 não se encontram registros de possíveis articulações e/ou movimentos organizados constituídos por grupos de teatro de rua e as falas de Ana Carneiro e de Teuda Bara confirmam esta ausência. No entanto, pelos relatos de Ana, é possível notar que há um contínuo histórico de influências entre os grupos teatrais mais antigos, que marcaram a história com suas formas de resistência à ditadura, e que também serviram de inspiração para grupos de teatro de rua posteriores.

A ditadura civil-militar no Brasil (que se prolongou de 1964 a 1985) foi um regime não-democrático, centrado na censura e no controle policaresco e, assim, também proibitivo quanto ao uso dos espaços públicos para manifestações culturais e políticas intencionadas a qualquer reflexão crítica sobre o contexto da época. No período mais duro da ditadura, com o AI-5 e o recrudescimento dos mecanismos de repressão, ainda ao longo dos anos 1970, grupos teatrais como Teatro de Arena (dissolvido em 1972), Teatro Oficina (quase soterrado em 1972, com o exílio forçado de alguns de seus membros, e reestabelecido em sua sede com o retorno de Zé Celso ao Brasil, em 1978), Opinião (formado por ex-integrantes do CPC, grupo dissolvido durante a ditadura. O primeiro Opinião se dissolve em 1969, seguindo com atividades esporádicas até 1983) permaneceram mobilizados, instaurando-se com diversificadas produções não limitadas a estilos e gêneros, mesmo sendo duramente impedidos, ancorando-se de inquietação artística associada a uma perspectiva crítica de sociedade (Dicionário do Teatro Brasileiro, 2009).

Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro (2009), as características deste teatro ideológico, apontado no parágrafo acima, começam a ser apontadas no início dos anos 1980. Porém, antes de 1968, debates sobre um teatro nacional-popular, forma e conteúdo, e sobre teatro vanguardista já eram acalorados. Os grupos utilizavam espaços diferenciados para suas apresentações, tais como grandes galpões e tabladados, ou mesmo com disposições do público adversas à da frontalidade italiana (distribuído em formato de arena, por exemplo). A não utilização de cortinas e as inspirações advindas do teatro brechtiano também compuseram este teatro de resistência, invenções que passam a influenciar próximas experiências teatrais.

Pode-se aventar que o fortalecimento dos diálogos entre os grupos de rua fortaleceu a disseminação do termo "teatro de rua" e de um conhecimento partilhado sobre seus fazeres. Esse diálogo, para além dos encontros espontâneos, é nutrido por espaços institucionais, em que a convivência é mobilizada, tais como mostras, encontros e festivais. Ainda comentando sobre as relações entre os grupos de teatro de rua, Ana Carneiro aponta quando e como essas dinâmicas entre os grupos foram estabelecidas:

Quando a gente foi para Angra dos Reis, se surpreendeu em saber que aquele já era o segundo Festival de Teatro de Rua. A gente nem sabia que tinha teatro de rua em outros locais do país. Foi nesse festival ou no terceiro que nós encontramos o pessoal do Galpão. O Galpão foi para Paraty em 1982. Foi aí que nós nos conhecemos. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019).

Ana Carneiro recupera a história de um período que, no Brasil, acontece uma propulsão de grupos teatrais de rua, dando surgimento também a alguns festivais e mostras dedicados à modalidade, os quais acabaram possibilitando o encontro entre os grupos e seus artistas. Licko Turle e Jussara Trindade (2009) mencionam a ocorrência de atividades formativas, bate-papos e debates nesses encontros, que potencializam as oportunidades de experiências didático-pedagógica e reflexiva.

Hamilton Leite (2016)⁴² conta sobre a grande quantidade de grupos de teatro de rua que se formaram no Rio Grande do Sul nessa mesma década, coincidindo com o período de levante do "Diretas Já", movimento que ganha as ruas em 1980 e que reivindicava a retomada das eleições e da democracia brasileira. Segundo Hamilton⁴³, mesmo o movimento tendo sido derrotado (pois o país não realizou eleições diretas naquele ano), a inspiração do uso da rua para manifestações culturais e políticas ecoou, rendendo bons frutos, sendo a formação de vários grupos teatrais, um deles. Para o autor e fazedor de teatro de rua, o levante pela democratização do país contribuiu na inspiração desse uso ostensivo, mais plural e engajado dos espaços públicos.

Como um ato capaz de desfiar a história, Ana continua a prosa. Desta vez, ampliando perspectivas:

No mapa do Brasil, haveria quatro luzes acesas, e de repente essas luzinhas se multiplicaram pra mim. Porque em diversos lugares do Brasil havia gente fazendo teatro de rua. Isso era em 1984 ou 85 [...] (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

O apontamento anuncia que não só no estado do Rio Grande Sul, como escreveu Leite (2016), mas nos quatro cantos do país emergiram grupos de teatro de rua na mesma época. As quatro luzes que Ana Carneiro se refere diz respeito aos quatro grupos que se destacam nos registros sobre a história do teatro de rua nacional e que fazem parte deste contexto: o *Ói Nois Aqui Traveiz* (RS), o *Imbuça* (SE), o *Galpão* (MG) e o *Tá Na Rua* (RJ). Outros tantos grupos

⁴² Blog Teatro de Rua e a Cidade. Disponível em: <https://teatroderuaacidade.blogspot.com>. Acesso em março de 2020.

⁴³ Hamilton Leite é integrante do grupo *Oigalê* e articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

organizados no mesmo momento histórico ainda não foram devidamente mencionados nos registros históricos, sendo notável o esforço do pesquisador, crítico e professor Alexandre Mate em mapeá-los.

São muitos os fatores que fazem com que esses quatro grupos sejam comumente destacados, em detrimento de outros. No Brasil, editais culturais, festivais e premiações ainda são seletivos e, por vezes, carregam critérios subjetivos que não abarcam a maioria dos grupos de teatro de rua e, em especial, a singularidade dos coletivos que estão em atividade fora das metrópoles e capitais. Além disso, muitos editais exigem acesso à produção escrita, para inscrições dos coletivos, algum planejamento de ações, determinada quantia de anos em atividade ininterrupta, referências de formação e experiência (comprovadas nos currículos dos envolvidos), ou mesmo capital em caixa, para a produção de material gráfico ou audiovisual de divulgação. São critérios por si só excludentes, visto que projetam um modelo específico de organização grupal que não seria replicável nas múltiplas realidades possíveis, diante de regiões do país e classes sociais em que a maioria da população não tem sequer acesso amplo à formação escolar que possibilite o domínio de ferramentas necessárias para a língua dos editais.

A Mostra Internacional de Teatro (MIT), mesmo quando pretendeu refletir sobre decolonização, questões identitárias (feministas, de negritude etc), em suas sete edições já realizadas, não agregou nenhuma peça de teatro de rua à sua programação.

As premiações, enquanto outro espaço de difusão dos grupos em atuação, dependem da perspectiva política e artística dos(as) envolvidos(as) na curadoria e avaliação. As seleções, nesse caso também, são estabelecidas por uma comissão de críticos(as) culturais, intelectuais da área e, não raro, um(a) representante da empresa privada ou instituição promotora. A modalidade "teatro de rua" é pouco reconhecida nesta instância, o que faz com que poucos grupos encontrem maior repercussão.

Ao observar os grupos e artistas premiados durante os vinte sete anos de realização do Prêmio Shell de Teatro, há um número modesto de grupos premiados implicados em um teatro crítico, de rua ou espaço público; e todos localizados em regiões centrais do país. São eles: o *Tá Na Rua*, com pesquisa teatral de 1987-88, o grupo *Galpão*, em 1993, com a peça *Romeu e Julieta*, o *Nós do Morro*⁴⁴, em 1996, na categoria Especial, e o *Ói Nós Aqui Traveiz*, em 2007, pela pesquisa e criação teatral coletiva da peça *Aos que virão*. Nos últimos 29 anos de edições

⁴⁴ *Nós no Morro* foi fundado em 1986 com o objetivo central direcionado a oferecer formação técnica a jovens do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. A direção é de Gutí Fraga e as montagens alternam entre de textos clássicos e criações coletivas.

do Prêmio APCA, por sua vez, não há nenhuma premiação dedicada aos grupos de teatro de rua, em nenhuma das categorias.

A soma entre os critérios pouco inclusivos dos editais, festivais e premiações em relação à produção dos grupos de teatro de rua, por fim, colabora para que pouquíssimas iniciativas permaneçam em atividade por muito tempo.

Mais recentemente, eventos organizados a partir de uma perspectiva mais ampla, como as premiações e mostras da Cooperativa Paulista de Teatro (SP), passaram a destacar também grupos de teatro de rua. Ao analisar dois anos consecutivos do evento Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro (em 2012 e 2013), encontramos registros de premiações recebidas pelo *Grupo Pombas Urbanas* (como Grupo ou Cia com sede em espaços fora de circuito comercial ou tradicional), à *Brava Cia* (contemplada com a indicação de melhor elenco na peça *Corinthians meu Amor*) e o *Grupo Teatral Parlendas* (como grupo revelação). Outros exemplos de eventos que possibilitam destaque aos grupos de teatro de rua são festivais, a exemplo do Festival Santista de Teatro-FESTA, em Santos (SP), e o Festival Popular de Teatro de Fortaleza-FEPTEF, em Fortaleza (CE). É notável que esses três eventos são organizados pela categoria de trabalhadorxs da cultura, difundindo valores mais afeitos à categoria como um todo e, assim, atendendo também às produções cênicas que escapam dos formatos hegemônicos.

Outra exceção louvável é a Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo⁴⁵, que busca contribuir para a formação crítica e cidadã tanto de quem assiste quanto de quem faz teatro, seguindo em direção contrária à mercantilização da cultura. Esta Lei é uma conquista do Movimento Contra Barbárie, decorrente de uma série de mobilizações da classe teatral da cidade e de articulações políticas com seus pares e representantes públicos. O Fomento tem contemplado diversos grupos de teatro de rua residentes na cidade de São Paulo: *Pombas Urbanas*, *Buraco do Oráculo*, *Brava Cia*, *Grupo Teatral Parlendas* e *Estudo de Cena* são alguns dos grupos que foram fomentados com projetos destinados aos espaços públicos fora do centro da cidade e em localidades pouco assistidas por ações culturais de pesquisa cênica estruturada.

Por causa deste reconhecimento, traduzido em aportes materiais, esses grupos conseguiram dar prioridade à pesquisa, à relação em grupo e à produção de uma arte pública, atenta à comunidade, por alguns anos. Pode-se observar que a qualidade do trabalho de um grupo teatral se dá, em grande monta, pela constância em coletivo e pela permanência em um espaço-sede, aspectos bastante associados à auto-gestão e à manutenção financeira do grupo.

⁴⁵ A Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo inspirou também a Lei de Fomento ao Teatro e Dança de Porto Alegre

Um trabalho artístico com esta devida amplitude provoca resultados substanciais na relação com a comunidade em que o grupo está inserido. Não à toa, o movimento em favor da cultura nacional que os coletivos empreendem tornam-se espetáculos, aberturas de processo, oficinas e debates que também são de fruição pública e democrática, ao lado da ocupação, pelo cidadãos-artistas e dos cidadãos-público, dos espaços comuns da cidade.

Apesar da influência dos grupos que resistiram à ditadura, já apontada, as linguagens construídas pelo *Ói Nós*, *Tá Na Rua*, *Galpão* e *Imbuaça* mostram-se singulares e diferentes entre si, bem como das outras já vistas na história. Pesa nessa singularidade o fato do espaço público impelir a uma dinâmica de atuação e a uma dramaturgia menos padronizada, se comparada aos ditames da caixa preta e do "drama" encenado no palco à italiana, o que resulta em trabalhos compostos com a rua e também mais flexíveis às intervenções ativas do público, sempre inesperadas. Além dessa especificidade que compõem o fazer teatral da rua, a estética de cada grupo também está associada à cultura da região em que o grupo se insere, aos processos inventados, aos meios materiais disponíveis e aos interesses que o grupo vai construindo em coletivo, ao longo de sua trajetória (inclusive, no que diz respeito ao seu enfoque social ou político).

Num breve resumo sobre a relação comum dos grupos com a cultura popular e a ação política, já é possível notar essas variações. O *Tá Na Rua* constrói um teatro intervencionista, muito inspirado pelo carnaval e outras manifestações da cultura popular. Politicamente, tem construído uma ação de fôlego, no que se refere à luta por políticas públicas para as artes públicas. O *Galpão*, teve um de seus integrantes como líder do Redemoinho⁴⁶, no início dos anos 2000, e, atualmente, se mantém atuante em movimentos culturais de Minas Gerais. Segundo as integrantes Teuda Bara e Fernanda Vianna, a estética do grupo, que antes bebia de fontes mais populares, hoje encontra outros modelos. O *Imbuaça*⁴⁷ é um grupo que traz à cena a cultura popular nordestina e compreende essa estética como um valor identitário. O *Ói Nós* foi inaugurado com intervenções em manifestações políticas de rua, e, até hoje, preocupa-se em posicionar-se politicamente: além de atuarem no teatro, seus integrantes se articulam em

⁴⁶ Redemoinho - movimento teatral que será melhor descrito no próximo subitem deste mesmo capítulo, a seguir.

⁴⁷ O nome do grupo homenageia o artista popular Mane Imbuaça. Foi fundado em 1977, após a oficina de Teatro de rua, ministrada por Benvidio Siqueira, do "*Teatro Livre da Bahia*". Persiste na pesquisa teatral inspirada pela literatura de Cordel e outros elementos da cultura popular. Em seu repertório, tem trinta espetáculos. Participou de Mostrás e Festivais em todos os estados brasileiros e em outros países, como Portugal, Equador, México e Cuba. Mantém sede no Bairro Santo Antônio, em Aracaju. Lá, além dos ensaios, seus integrantes ministram oficinas de teatro, promovem encontros, apresentam espetáculos e geram ações sociais junto à comunidade. (Disponível em: <https://www.imbuaca.com.br/copia-apresentacao> . Acesso em abril de 2020)

movimentos sociais, políticos e culturais. Em suas obras, a perspectiva crítica da sociedade fica muito aparente, sendo que a poética do grupo está explicitamente apontada para o anarquismo.

Também sobre o uso do espaço, podemos notar as singularidades de cada grupo manifestadas⁴⁸, como mostra a resumo de Ana Carneiro:

No Tá Na Rua, a gente demarcava espaço, mas espaços bem amplos. A gente nunca conseguiu manter a roda muito fechada. Aliás, isso era algo que nós trabalhávamos muito, a questão do espaço. Nossa intenção era ocupar o espaço da rua e não deixar a roda fechar. A gente não demarcava o espaço com uma corda, ou uma fita, ou um círculo de farinha... Era no nosso corpo que demarcávamos nosso espaço. Então, precisávamos ficar sempre atentos ao espaço. Porque se não tinha ator em algum lugar, o público avançava. Nossa atenção estava em manter o espaço da roda enquanto ocupação do espaço. Em geral, os outros grupos marcam o espaço com algo, né? (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

A maneira como cada grupo demarca o espaço nas ruas e praças das cidades influencia na relação que as atrizes e atores estabelecem com o público, além de transparecer intenções estéticas. Existem grupos que preferem fazer uma roda menor, até por conta da preservação e alcance da voz das atrizes e atores que, muitas vezes, escolhem por não fazer uso do microfone em cena; outros grupos, compõem espetáculos itinerantes, que demandam a locomoção das espectadoras(es) e outro tipo de desenho espacial. Enfim, as possibilidades de ocupação são inúmeras, ainda que exista o termo "de rua" ou "na rua" como um denominador comum. No caso do *Tá Na Rua*, Ana Carneiro nos leva a observar algumas características da estética do grupo, na opção pelo espaço amplo, espelhando a inspiração no carnaval (que referencia a criação do *Tá Na Rua*), o que deixa a atuação com aspecto de liberdade, soltura e festa. Ana Carneiro completa:

E outra coisa que é diferente do Tá Na Rua para os outros grupos é a limpeza cênica. Nós nunca conseguimos ter isso. A nossa maior organização cênica foi na peça do Stanislaw Ponte Preta. E isso se deu porque tínhamos muito material cênico, e para levar essas coisas, a gente fez dois baús grandes... aí, esses baús já demarcavam o espaço. Mas nós nunca tínhamos muita limpeza cênica; não guardávamos os figurinos ao trocar... enfim... E nosso teatro tem muita interação com o público. A interação acontece a todo momento. Nosso teatro não passava por uma higienização, sabe? Era uma efervescência o tempo todo. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

⁴⁸ Seguimos atentas às trajetórias de construção estética dos grupos *Galpão* e *Tá Na Rua*, e a influência de suas integrantes nesta composição. Sobre a história do *Ói Nós*, trataremos mais adiante, no segundo capítulo, junto ao retrato de Tânia Farias. O retrato de Vanéssia Gomes, desdobrado no próximo item do presente capítulo, trará uma perspectiva do teatro de rua na região nordestina do país.

Em *Febeapá revisitado* (1992), espetáculo citado por Ana Carneiro, o *Tá Na Rua* parte das crônicas de Stanislaw Ponte Preta, material literário que constrói uma crítica satírica à vida social e política nacionais. A pesquisa de linguagem do grupo *Tá Na Rua*, nesta e em outras montagens, segue por um caminho alicerçado principalmente no exercício da reflexão crítica, sem abrir mão da experiência em coletivo e da troca de afeto com o público. São prioridades que a higienização estética, consagrada enquanto perspectiva hegemônica pelos padrões da cena, costuma enfraquecer. De outro modo, a "cena suja", mais caótica e imprevisível, parece ir na contramão de uma cultura de esteticização cênica que tem servido de/para veículos de aprendizado e conhecimento histórico-estético do teatro. Segundo Alexandre Mate (2012), arte e beleza expandem “padrões de qualidade”, sendo que qualidade e padrão não são abstrações, mas conceitos construídos historicamente e socialmente, com base em interesses determinados.

Os critérios estéticos de acabamento, então, veiculam formas e valores que trazem em seu bojo (e preservam) um "gosto" consagrado, que pode impedir a descoberta pelos fazedores de outros "gostos", nascidos de sua própria experimentação e degustação. Ana Carneiro comenta essa invenção pelo *Tá Na Rua*:

[...] a gente trabalhava muito com a proposta de desenvolver um pensamento coletivo e para a rua isso era essencial. Porque à medida que tudo era improvisado, era necessário que todos estivessem atentos ao que estava acontecendo. Nós não tínhamos uma dramaturgia pronta. Era um roteiro e nos ensaios uma fala ia encadeando na outra... Até nas nossas conversas, nós tomávamos cuidado para um não dizer a mesma coisa que o outro já disse. Era a proposta de conseguir desenvolver um pensamento coletivo. Pensar coletivamente. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

No *Tá Na Rua*, como mostra a integrante, o comportamento contra-hegemônico nasce da escuta coletiva, e da prática das singularidades dentro do próprio grupo, nos ensaios e apresentações. A convivência em grupo cria também uma filosofia que só pode ser singular, pois contém necessidades e descobertas adquiridas pela experiência daquele grupo. Pode-se dizer, assim, que o resultado estético do *Tá Na Rua* obteve êxito, pois está em coerência com suas intenções. Ao mesmo tempo, essa intencionalidade conjuga-se a procedimentos práticos, que vão sendo amadurecidos e traduzidos em diferentes aspectos da obra cênica, da interpretação à espacialidade, do uso do espaço à interação com o público, dos modos de interação à criação de estruturas textuais móveis e assim por diante. É o que frisa Ana Carneiro:

Outra coisa que treinávamos muito com Amir era a proposta da atriz, do ator não se envolverem com a personagem. Era a ideia de apresentar aquele personagem, mas não ser aquele personagem. Foi desenvolvendo isso que Amir chegou no conceito que ele chama de "ator sem papel". Ele fala que não quer uma personagem em cena, mas um ator apresentando a personagem. Então eram nos nossos ensaios que Amir estava

mais presente como diretor. Uma das coisas que Amir salientava muito era em relação ao espaço. O ator precisa olhar o espaço, caso contrário ele não fica dono daquele espaço. Ele fica perdido. E na cena, o ator precisa reconhecer qual é o espaço que a personagem ocupa. Amir dizia: Eu não vou marcar você em cena. Vai pra lá ou pra lá.. não! Isso é função do ator, saber qual os espaços da sua personagem e onde começa o da outra.

Quando alguém do público manifestava alguma coisa, Amir chamava a pessoa para fazer a cena. A gente ficava enlouquecido com isso, mas acontecia... O Tá Na Rua tem um manifesto, que está na parede da seda lá da Lapa. E que diz que toda pessoa tem a possibilidade de ser artista. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

Enquanto o *Tá Na Rua* se apoia no jogo mais aberto, livre, disposto às interferências do público, o *Galpão* visa por uma qualidade técnica e mais fechada. "*O Galpão é um grupo que preza pela técnica. Todos integrantes precisam cantar, cada um toca um instrumento. E ensaiam muitas vezes na semana com treinamentos de corpo, voz... A música é uma das bases do Galpão*", diz Fernanda Vianna. Enquanto o *Galpão* se concentra em uma linguagem mais pós-moderna, com uma fusão de influências, o *Tá Na Rua* aprofunda seu estudo de uma linguagem provocativa e popular.

Quanto à espacialidade, Ana Carneiro demonstra que o espaço de cena do *Tá Na Rua* é conquistado pela atuação das atrizes e atores, atualizando a filosofia do coletivo, Teuda Bara e Fernanda Vianna, por sua vez, constata que, em muitas das peças do grupo *Galpão*, o espaço que as atrizes e atores ocupam é delimitado com uma linha feita com farinha. Para Teuda, esta é uma das razões que garantiu que as atrizes não sofressem nenhuma forma de violência de gênero durante as apresentações, e que fez com que o público não interferisse no território dedicado à cena. As peças teatrais de rua não só devolvem o sentido de encontro coletivo, de ágora, como reinventam imagetivamente o espaço, fazendo dos bancos, postes, árvores e arbustos, parte do cenário. A frágil linha construída com farinha é também ressignificada no contato do público com o grupo, por vezes, deixando de ser uma linha possível de ser transpassada e colocando, assim, um limite corporal entre público e artista.

Esta delimitação se dá em âmbito maior quando o grupo *Galpão* passa a montar um tablado nas praças. Na presença desse "palco", Fernanda Vianna nota uma diferença entre as peças do *Galpão* "*de antes para agora*" (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019). Segundo ela, a nova disposição é determinante para o resultado geral, pois "[...] o público interferia bem mais na cena, mas agora está diferente. O público interfere muito menos na peça." (ibidem). É interessante perceber que, ao passo que o *Galpão* se distancia da referência do teatro de matriz popular e que adota estratégias cênicas

dependentes de recursos mais grandiosos (e dispendiosos), também se distancia do diálogo mais estreito com o público. Ainda segundo Teuda e Fernanda, hoje o contato direto com a rua e seus transeuntes ainda se faz presente, mesmo que se mantenha mais durante as criações das peças, do que nas apresentações. É o que exemplifica o espetáculo *Outros*, criado para ser apresentado em palco, no edifício teatral. A rua, nessa peça de 2019, é parte fundamental, mas apenas do processo, como comprova o relato de Fernanda Vianna:

Para fazer a peça Outros, a gente fez um exercício na rua... Nós fomos para a rua com a nossa mesa de estudo, que é uma tábua em cima de dois cavaletes. A gente foi cantando, levando cadeiras e cavaletes. Aí nós parávamos, montávamos a estrutura e ficávamos esperando o povo se aproximar. E ouvimos cada relato de chorar... (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

A respeito do reconhecimento, pelo grupo, da construção de uma linguagem própria, numa trajetória em que tantas experiências diferentes se somam, Fernanda Vianna pontua:

Depende do diretor. O Galpão é um grupo muito aberto e trabalha sempre com diretores convidados. Se o diretor chegar e falar "pula aqui e se joga ali, rola" a gente faz. Por um lado, é bom ter essa disponibilidade. Ao mesmo tempo, nós não temos uma estética só. A gente é muito identificado pela estética do Gabriel Villela, por causa do Romeu e Julieta e tal... Uma estética popular, mas a gente tem tentado fugir disso. (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Outra diferença entre estes dois grupos contemporâneos está no fato de que o *Tá Na Rua*, desde o início, trabalha com um único diretor, Amir Haddad; ao passo que o *Galpão* se desdobra em parcerias variadas, trocando saberes com diversos diretores. Sobre o diálogo entre elenco e diretor no *Tá Na Rua*, Ana Carneiro comenta, descrevendo o processo criativo do grupo:

Amir dirigia a gente derrubando nossos preconceitos, contribuindo para que a gente desconstruísse aquela visão impostada de ator, sabe? Fazendo com que a gente descobrisse o novo, outras possibilidades... Amir dizia assim pra gente: "Eu me senti autorizado a fazer na rua uma linguagem que eu não costumava usar normalmente". Ele se sentia autorizado a falar palavrão, besteiras que viesse na cabeça. [...] E era com essas coisas que a gente ia se desvinculando daquela ideia de que o teatro precisa ter um texto limpo, claro, perfeito. Não, teatro pode ser brincadeira, e nós recebíamos do povo uma outra coisa. Diferente. E assim a gente foi desmistificando o teatro a partir desse contato com a rua [...] (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

Sobre apresentar-se na rua, a atriz e bailarina, Fernanda Vianna, integrante do *Galpão* acrescenta:

[...] ir para a rua, para nós, é também uma forma de sobrevivência. E não necessariamente precisa ser desse jeito alegre, popular... Nós poderíamos fazer de um outro jeito. Poderia ser uma outra pesquisa. (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

As falas das atrizes apontam intenções diferentes de cada grupo, que resultam em linguagens diferentes. Estas diferenças, de certo modo, espelham os conceitos teatro de rua e teatro na rua, segundo Fernanda Vianna:

Tem aquela conversa: teatro de rua ou teatro na rua. Acho que isso, que no seu início o Galpão fazia teatro de rua mesmo, com um público que interferia bem mais na cena, mas agora está diferente. Não é o público que interfere no que está acontecendo na peça. (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Junto ao Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR) e à Rede Brasileira de Teatro de Rua, algumas discussões também se dedicam a apontar diferenças determinantes entre as modalidades teatro de rua e teatro na rua. Destes encontros, compreendo que Teatro de Rua é aquele que considera a rua como um espaço compartilhado, que permanecerá assim durante a apresentação. "De rua", portanto, também é denominação para grupos que têm o espaço público como primordial para realizar as partilhas de suas experiências artísticas, sem que pese apenas a restrição financeira para tal escolha. Teatro Na Rua, por outro lado, é aquele teatro que ocupa a rua, mas o faz sem diálogo totalmente aberto com o público, o que gera poucas possibilidades de improviso das atrizes e atores e de intervenção do público sobre o evento.

Algumas vezes, presenciei fazedoras(os) de teatro de rua manifestando-se contra a importância deste assunto, que soava mais um dilema acadêmico, do que de fato uma contribuição para o Movimento, para a Rede ou para o próprio fazer dos grupos teatrais. Na minha perspectiva, a discussão torna-se enfadonha, pois se concentra em classificar grupos e valorizar uma escolha em detrimento de outra, restringindo-se, antes, na avaliação das soluções formais, sem aprofundar a discussão das intenções e processos, que poderiam agregar uma associação entre forma e conteúdo e, logo, apreciar também as escolhas ideológicas do grupo.

Para a presente pesquisa, entretanto, o assunto torna-se relevante, quando notamos que Teuda Bara e Fernanda Vianna dizem não ter lembranças de violência de gênero sofridas durante alguma apresentação na rua. De outro modo, todas as outras atrizes participantes desta

pesquisa relatam casos de violência que vivenciaram durante as apresentações. Esta diferença nos leva a refletir: será que a escolha do grupo entre fazer teatro "de" ou "na rua" poderia implicar em níveis de segurança para as mulheres fazedoras de teatro de rua?

A gente fez esse espetáculo [Romeu e Julieta] para cinquenta pessoas e para cinquenta mil pessoas. O espaço era delimitado por uma linha de farinha de trigo, mas ali era delimitado. Por exemplo, eu nunca me senti agredida... não me senti invadida. Nunca! Nunca.. E com tudo que a gente andou [...] (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Teuda Bara deu mais impulso a esta reflexão, ao comentar: "*Eu botava os peitos pra fora e nada. Mas acho que é isso, tem aquele espaço delimitado ali, aí dá um respeito*" (Entrevista de Teuda Bara cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019). Um milímetro de delimitação entre o espaço da cena e o público criaria como um espaço aurático para que estas mulheres não fossem abordadas violentamente? É fato que nada justifica a violência contra mulher, nem a roupa que vestimos, nem como nosso corpo dança ou caminha pelo espaço, nem a proximidade que decidimos estabelecer com o público, ao utilizar o espaço. Mas, talvez, a altura do palco, a utilização de técnicas circenses, a execução de músicas ao vivo e a maneira como as cenas se estabelecem provoquem um foco mais concentrado na cena, o que inibiria agressores. De um modo ou de outro, o espaço ficcional projetado pela ativação do espaço público da rua, pelo teatro, não se estabelece totalmente destituído dos papéis sociais e das hierarquias, padrões e violências do campo social. Resta saber o quanto o teatro de rua pode transformá-las.

O diretor do *Tá Na Rua*, Amir Haddad, concorda que o espaço onde a peça teatral acontece não se desvincula da realidade e nem da estrutura organizacional da sociedade em que este está inserido (TURLE e TRINDADE, 2016)⁴⁹. Para ele, entretanto, a rua é também espaço de festa, na qual o artista pode revelar-se, descartando seus papéis cotidianos, para desempenhar um papel único e integral - o de ser humano criativo, fértil, transformador e livre. Por isso, os cortejos dramáticos do *Tá Na Rua* inspiram-se nos grandes cortejos, nas danças dramáticas, nas procissões católicas e no carnaval, situações em que papéis usuais podem ser criticados e subvertidos. É, portanto, no espaço público, que a sociedade revê suas próprias relações e valores.

⁴⁹ O livro de Jussara Trindade e Liko Turle, *Teatro(s) de Rua no Brasil: a luta pelo espaço público* (2016), destina alguns capítulos à vasta experiência do grupo *Tá Na Rua* (RJ) e sua influência no reconhecimento do teatro de rua com uma das variadas formas de arte pública.

A partir do contato das dinâmicas próprias do *Tá Na Rua* com os espaços públicos e das reflexões sobre a função pública da arte em reuniões semanais na Casa do *Tá Na Rua* que, gradualmente, se constituiu o Fórum de Arte Pública (FAP), que reúne artistas, políticas(os), intelectuais e estudantes (TURLE e TRINDADE, 2016). O termo ‘arte pública’, segundo Turle e Trindade (2016), passou a ser usado por Amir Haddad no início de 2008, informalmente, para definir o trabalho ininterrupto de mais de trinta e cinco anos do *Tá Na Rua*⁵⁰. De certo modo, significou também o fortalecimento da dimensão social das ações do grupo, o que potencializa ainda mais o engajamento público de sua arte.

Em 2011, no IX Encontro Nacional da Rede Brasileira de Teatro de Rua, em Teresópolis (RJ), Amir Haddad, em nível nacional, apresentou as reflexões advindas do Fórum de Arte Pública. Em 2012, uma vitória: a conquista da lei 5.429/2012 foi determinante para que, na cidade do Rio de Janeiro, manifestações culturais em lugares públicos, como praças e largos, não necessitassem de autorização prévia dos órgãos do poder municipal. Nesse mesmo ano, aconteceu o Seminário de Arte Pública Ano Zero, no centro da cidade carioca. Vale ressaltar que neste seminário, das doze⁵¹ pessoas convidadas para a mesa de conversa (entre políticos, intelectuais e artistas), estavam duas mulheres: Tânia Farias (RS) e Lígia Veiga (RJ). Em 2014, o I Festival Carioca de Arte Pública foi um dos resultados concretos do FAP. Patrocinado com verba da prefeitura do Rio de Janeiro, o Festival apresentou uma Proposta de Políticas Públicas para as Artes Públicas.

Arte Pública, então, passa a ser percebida, também, enquanto aquela que deve ser financiada com dinheiro público; uma vez que é arte que não se vende e nem se compra, e que se realiza em contato direto do artista e/ou sua obra com a população, em qualquer lugar e sem discriminação de nenhuma espécie. Amir Haddad reconhece que o conceito de arte pública é ideia antiga, pois a arte nasceu pública e só foi privatizada nos últimos séculos, especialmente com o avanço da “economia de mercado”. Desse modo, refletir e agir sobre este conceito é essencial para a sociedade, pois no cerne do termo está a compreensão da importância da dedicação humana ao coletivo e o que esta implicação produz. O conceito aponta também para a necessária valorização de tudo que é público (nos campos da saúde, educação, cultura,

⁵⁰ Antes do sagaz diretor do grupo *Tá Na Rua* incluir o teatro de rua ao termo arte pública, este conceito já havia sido utilizado pelo campo das artes plásticas. Desde 1970, arte pública dialoga com a ideia de uma arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem de modo permanente ou temporário (TURLE e TRINDADE, 2016). Murais e esculturas expostos em espaços públicos são exemplos dessa concepção, adotada nos territórios da prática (identificando manifestações artísticas assim autodenominadas) da reflexão acadêmica.

⁵¹ Tania Farias (RS), Lígia Veiga (RJ) Zéca Ligiero (UniRio), André Carrera (Udesc), André Garcia (RJ), Richard Riguetti (RJ), Hélio Fróes (GO), Chicão Santos (RO), Lindolfo Amaral (SE) e Marcelo Palmares. Dez homens e duas mulheres.

repartições, espaços e assim por diante) e é capaz de provocar um aprendizado coletivo de pertencimento ao que é de todos. Segundo Haddad (2013)⁵², este é um caminho para a construção de uma organização social mais generosa, que segue na contramão das tendências mercadológicas, agindo como um antídoto contra a “privatização” da produção artística.

Apesar das tantas diferenças presentes nestes grupos, algumas semelhanças foram identificadas nas suas trajetórias, que dizem respeito à experiência coletiva e coletivizante. Nos comentários de Teuda Bara e Ana Carneiro, histórias incríveis aproximam as experiências do *Galpão* e do *Tá Na Rua*: a disponibilidade das atrizes e atores ao improviso (necessário devido inesperadas intervenções do público durante as peças); muitas participações em festivais e viagens em grupo; contato com comunidades e culturas diferentes; e apresentações em locais que o teatro nunca havia chegado.

Se o espaço público (onde as mulheres artistas se inserem aos poucos, mas com força) não se desvincula da realidade e nem da estrutura social (TURLE e JUSSARA, 2016), e se a arte pública pode gerar uma reordenação social em contrafluxo à ideologia da mercantilização, a presença das mulheres nas artes públicas é uma (r)existência ainda mais profunda, no que concerne à arte enquanto contribuição para a transformação social. E por romperem tanto com a mercantilização do espaço público quanto com a posição pré-determinada às mulheres na sociedade, a reação da Lei a elas é ainda maior. Quando ocupam a rua com arte pública feminista, transgridem por três vezes as regras: uma, por ocuparem um local socialmente restrito a elas; duas, por resignificarem o espaço público com ludicidade e fazerem dele encontro-festa-diversão-reflexão; e três, por exemplificarem uma autonomia que recompõe o espaço público e muda a noção de sociedade.

O assédio aos seus corpos é uma reação masculinista, que visa indicar a elas para onde retornar, e qual o seu lugar pressuposto na economia capitalista. Segundo a filósofa Iná Camargo Costa (2010), a constituição da propriedade privada e do código civil contribuem para a submissão das mulheres e depende da sujeição delas, visto que neste sistema os homens detêm maior liberdade para os negócios, enquanto as mulheres devem permanecer como “escravas do lar”. Por isso, o teatro de rua enquanto arte pública deve contribuir também para que os papéis pré-determinados, atrelados a uma economia de produção de pessoas e relações, em que hierarquias limitam os sujeitos, sejam desvelados e destituídos, para que todos e todas

⁵² Os apontamentos que apresento, e que foram embasados nas palavras de Amir Haddad, estavam presentes em um texto online do Grupo Tá Na Rua, na data em que foi acessado, março de 2020, entretanto, ao finalizar este trabalho, em verificando as fontes, constatei que ele não está mais no ar. Ainda assim, deixo a fonte original: <http://www.tanarua.art.br/2011/politicas-publicas-artes-publicas-insurreicao-publica>.

desempenhem seu papel integral - o de ser humana, criativa, fértil, transformadora e livre. E as transeuntes sentir-se-ão mais acolhidas para ocupar o papel de participantes da cena pública.

Como Michelle Perrot comenta “[...] a simples presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência” (PERROT, 2015: 157). A atitude daquelas que ocupam a cidade e agem sobre ela, compartilhando dilemas que dizem respeito à vida das mulheres, a cada dia reinauguram o sonho de que “lugar de mulher é onde ela quiser”.

As três atrizes localizam outro elemento comum às conversas internas aos dois grupos e nas peças do *Tá Na Rua* e do *Galpão*, na presença de reflexões sobre as questões do espaço engendrado e na crítica aos papéis sociais atribuídos às mulheres:

Tinham algumas temáticas que eram questões importantíssimas para nós. Mas não eram apenas conteúdos, nos vivenciávamos aquilo no grupo. As questões de relação entre homem e mulheres é um exemplo disso. Nós éramos 5 mulheres e 4 homens, e eram os homens que mandavam no grupo. Quando a gente dizia: "vamos fazer isso!" e um dos homens dizia "não" e dava outra proposta, a escolha dele acabava ficando. A gente brigava muito por causa dessas coisas. E Amir incentivava. Amir fala até hoje, que para ele mais importante que formar um ator, é contribuir para o processo do ser humano. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

Haddad parece concordar que a utilização do termo arte pública no campo do teatro de rua inclui a sua potência para insuflar abordagens das pautas específicas das mulheres, encampadas também pelos movimentos feministas. Assim, as mulheres fazedoras de teatro de rua estariam compondo uma arte pública feminista, quando com seus corpos e vivências, grafam nas ruas “a cidade também é nossa”; frase que aparece gravada nas paredes e viadutos de muitas capitais do Brasil, na forma de lambe-lambes ou stencils (forminhas de letras ou desenhos que se faz em papel grosso ou raio x e sai por ai passando spray no desenho e fixando em muros) realizados por mulheres artistas, que dão visibilidade às temáticas de gênero-classe-raça⁵³.

Nos trabalhos do *Galpão*, esse recorte aparece de modo insistente, embora sutil, como destaca Fernanda Vianna:

E, nesse sentido, nesse espetáculo⁵⁴, existe um protagonismo feminino. Tem alguns momentos que nós optamos que só ficassem as mulheres no palco. Quem seriam os outros no grupo? Sabe? essa foi uma de nossas reflexões... No início do processo, eu pensava assim... Eu não tenho propriedade para falar sobre outras vozes. Eu sou mulher, branca, da classe média... mas o outro em mim é ser artista. Existe a dor e

⁵³ Estes anúncios mulheris, cada vez mais, afloram nos muros das cidades. Por vezes, estão um tanto apagados, necessitando de uma cuidadosa observação para serem notadas.

⁵⁴ A peça *Os Outros* não acontece na rua. É para teatro ou espaços alternativos. Mas interessante perceber que essa discussão está presente nos dois grupos.

a delícia de ser artista e foi isso que eu carreguei para a peça. É uma vida entre esses dois pontos... A dor é a sobrevivência... (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Segundo a atriz, no espetáculo *Os Outros*, o grupo entende a alteridade representada pelas mulheres, dando espaço para que elas, as mulheres artistas, fossem vistas como protagonistas. Teuda Bara comenta sobre o primeiro espetáculo do *Galpão*, *E a noiva não quer casar*, realizado no início dos anos 1980, no qual a personagem protagonista é uma mulher. O espetáculo de rua (apresentada na Praça Sete de Setembro, em Belo Horizonte) aponta caminhos interessantes ao que se refere ao papel da mulher na sociedade, ainda que a atriz comente não ter sido o problema de gênero, intencionalmente, o elemento disparador da criação:

As primeiras vezes que a gente saiu na rua, éramos só nós, batendo alguns tambores e as pernas de pau. Nessa época, a gente fazia A noiva que não quer casar. Apesar do nome da peça, a ideia era só mostrar que ela sabia andar de perna de pau. Todo mundo queria casar com ela... E no final a noiva falava: "Eu não quero casar com ninguém. Eu quero ser porta bandeira da escola de samba." (Entrevista de Teuda Bara cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Teuda, por outro lado, mostra-se consciente de que em sua própria geração a mulher que decidia não se casar ainda sofria com o preconceito, e que o teatro foi seu caminho de libertação em relação à obrigação da união tradicional, no modelo heterossexual. Também o feminismo, nos textos da segunda onda feminista, influenciou a atriz:

Eu tenho 78 anos. Na minha época [remetendo-se à sua juventude] eu não ouvia falar de feminismo, nem feminino... não tinha isso. A gente era criada pra casar, pra ser bonitinha. Eu, pelo meu jeito, que sempre fui diferente disso. Meus amigos iam levar cavalo para soltar no pasto e eu adora... Eu montava em cima do cavalo e ia. Eu morava na gameleira. E nessa época, as moças já estavam de cabelo arrumado, todas enfeitadas nas anáguas para esperar o namorado chegar. E eu fedendo a cavalo, e meu namorado puto. Mas eu nunca deixei de fazer as coisas que queria fazer. [...] Eu tinha namorado, eu fazia bolinho, pastelzinho... mas eu enchi o saco. Não era a minha não. Desse jeito eu não podia nada. Meu pai e meus irmãos eram muito "machão" e eu vivia em guerra com eles. O teatro, pra mim, foi uma salvação.

A primeira vez que eu li um livro sobre feminismo foi aquele da Betty Friedan, aí eu me identifiquei com ela, com as coisas que ela falava... (Entrevista de Teuda Bara cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Nos dois grupos, ainda nos anos 1980, as questões específicas às mulheres já eram pauta. Diante dos desafios ditados às atrizes e a persistência delas em ocupar o espaço público, suas contribuições se multiplicam, quando envolvidas em processos de criação coletiva, mas não sem problemas. Ana Carneiro comenta as influências provocadas por elas na cena de rua composta pelo *Tá Na Rua*, constituído por homens e mulheres:

Fizemos um outro número que trazia questões do feminino. O número chamava-se Bodas de Prata. Surgiu inspirado em uma valsa do Carlos Galhardo. Uma valsa que homenageia os 25 anos da união de um casal. A cena começava com o homem (pai/marido) cantando, e a mulher do lado e os filhos em volta. Ele cantava as maravilhas do casamento, aquela união perfeita... 25 anos de felicidade. Eu estava vestida de noiva, Amir de paletó; e depois que acabava a cantoria, o pessoal do grupo tirava aquele paletó do pai, colocava um pijama nele e entregava a ele um jornal. Nesse momento, o marido já havia arrancado o vestido e o véu de noiva que a mulher estava vestida, e as outras atrizes e atores a vestiam com um penhoar de ficar em casa, um avental; punham um lenço cheio de bobs na cabeça dela e, com o véu, ela limpava a casa toda. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

A presença potente dessas atrizes já representa uma transformação dentro dos grupos mistos de gênero, quando fazem ouvir suas demandas. Porém, a convivência e a discussão sobre as formas de representação das interações na cena esbarram, inevitavelmente, em tensões também presentes no campo social entre homens e mulheres. Ana Carneiro lembra, contudo, como o *Tá Na Rua* soube absorver suas dúvidas enquanto mulher e abrir espaço para que as contradições dos papéis sociais de gênero e a opressão feminina fossem evidenciadas na cena:

Depois de fazer por algum tempo essa cena, eu disse ao Amir: "Poxa! Todas as vezes que a gente termina essa cena eu sinto que ela ficou pela metade. Essa mulher também canta esses vinte e cinco anos. E eu quero descobrir como é que ela canta, o que ela canta. Porque até agora quem está falando dessa felicidade toda é ele. E ela? O que ela tem a dizer sobre isso?" Foi a partir desse olhar que nós voltamos a trabalhar com a música e sem muito esforço começou a vir para mim as falas dessa mulher... Durante a música, o marido/pai falava assim: (cantando) Vinte Cinco anos vamos celebrar de união e a felicidade continua em meu coração. Aí, quando a mulher começava a cantar, ela dizia: Vinte cinco anos vamos celebrar de união e felicidade... (para de cantar) Ela pausava aí... porque eu percebi que aquela figura não conseguia ir adiante com essa fala... Então eu dizia.. E a felicidade? O que aconteceu com a minha felicidade? Para onde foi? E o marido respondia: "Continua em meu coração". Mas, a mulher não ficava satisfeita com isso. E assim ela cantava a música toda, se engasgando com a letra, e o marido ditava a letra pra ela. Até que, por fim, ela estava aos prantos no chão. E ele, todo maravilhoso. Feliz da vida com os 25 anos de casamento. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

Ana Carneiro aponta a contribuição das mulheres para o debate de gênero na criação da cena de rua, ao trazer, para a discussão, as demarcações sociais e ao provocar a perspectiva de classe, raça e gênero, determinando o que vai expresso na cena. Tornar-se homem ou mulher na sociedade desigual (também no que se refere às posições dos gêneros) em que vivemos, faz com que a inserção do olhar das mulheres para a composição seja fator diferencial e, portanto, fundamental para um grupo que deseja construir um teatro capaz de contribuir com um mundo mais justo para todas e todos.

Mesmo que homens tenham boa vontade em compor cenas solidárias às causas feministas, o protagonismo delas - no processo e nas ações apresentadas na cena - é central para se atingir o almejado. À medida que as mulheres criam e participam do teatro de rua, o discurso constituído também carregará este olhar singular, que acumula força, desconforto e desejo de transformação. Com a violência de gênero tão naturalizada na sociedade patriarcal, a experiência, a consciência da opressão política e a persistência das mulheres estarão carregadas em seus corpos, sensações e memórias e, assim, mais perceptíveis para as e os espectadores.

Como já discutido no item anterior, a reflexão sobre o conceito teatro de rua não está concluída. A inclusão do teatro de rua à concepção de arte pública é recente, enquanto a discussão sobre as mulheres no teatro de rua brasileiro é praticamente inaugural. No entanto, apesar das inconclusões, é possível afirmar que a contribuição das mulheres para o teatro de rua resulta numa arte pública feminista, capaz de atuar na disputa do imaginário em torno das formas de representação das mulheres na sociedade.

1.3 A Rede Brasileira de Teatro de Rua: articulação nacional dos grupos e suas articuladoras, no retrato de Vanéssia Gomes.

A atividade artístico-política dos grupos brasileiros de teatro de rua é ampla. Nas décadas de 1960, 70 e 80, o teatro de rua foi símbolo de resistência à ditadura civil-militar e promotor de novas experiências estéticas capazes de ressignificar espaços públicos, revertendo a proibição que vigorava durante o regime autoritário, desde 1964 (CRUCIANI E FALLETTI, 1999). Além desse enfrentamento, registros demonstram a participação política dos grupos teatrais de rua em movimentos que reuniam boa parte da categoria teatral em prol das formulações de políticas públicas para a cultura nacional (CRUCIANI E FALLETTI, 1999). Fernando Peixoto (1999) aponta a participação dos grupos de teatro de rua em três iniciativas diferentes de organização coletiva da categoria teatral: o CONFENATA⁵⁵, o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupos⁵⁶ e o Redemoinho⁵⁷.

⁵⁵ Confenata foi órgão de representação nacional do movimento de teatro amador articulado no Brasil (TRINDADE E TURLE, 2010).

⁵⁶ Movimento de Teatro de Grupos fundado em 1991 após o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo que reunia 15 grupos, entre eles: *Grupo Galpão*, Minas Gerais; *Parlapatões, Patifes & Paspalhões*, São Paulo; *Teatro de Anônimo*, Rio de Janeiro; *Ói Nós Aqui Traveiz*, Rio Grande do Sul; e *Imbuaça*, Sergipe. O intuito desta movimentação estava em detectar denominadores comuns entre os grupos e compreender características desta modalidade teatral (fonte: Itaú Cultural).

⁵⁷ O movimento Redemoinho tinha como objetivo o compartilhamento de espaços de criação e a troca de conhecimento entre as artes cênicas (TRINDADE E TURLE, 2010).

Segundo Trindade e Turle (2010), nos anos 1970, a Confederação Nacional do Teatro Amador (CONFENATA) acumulou grande experiência de organização em grupo, em nível nacional, no campo teatral. Por sua vez, o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupos (MBTG), na década de 1990, foi outra iniciativa que objetivou a mobilização do teatro no Brasil. O Redemoinho - Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral - foi a primeira organização nacional de teatro deste milênio. Apesar da aspiração coletiva e da junção efetiva de saberes das fazedoras e fazedores de teatro de rua nestes movimentos, que lograram abarcar a categoria teatral, até o início dos anos 2000 não havia ainda uma organização que contemplasse totalmente as demandas e necessidades das fazedoras e fazedores de teatro de rua (TURLE, TRINDADE e GOMES, 2016).

Um dos impasses da participação de diversos grupos de teatro de rua no Redemoinho ocorria principalmente por causa da necessidade demandada pelo próprio movimento: o recebimento de convite para a participação dos grupos, diretriz que dava visibilidade apenas àqueles que tinham maior expressividade nacionalmente (TURLE, TRINDADE e GOMES, 2016). Após cinco anos de atividade intensa (de 2004 a 2009), em virtude de discordâncias internas dos grupos participantes, o Redemoinho foi abruptamente extinto (TURLE, TRINDADE e GOMES, 2016).

Os impasses, que levavam à pouca presença dos grupos de teatro de rua em movimentos teatrais nacionais, fizeram com que ganhasse força, entre as fazedoras e fazedores de teatro de rua, a ideia de criação de uma rede virtual de comunicação. Em 2007, em Salvador, surge a Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR, que já contava com dois anos de existência no momento em que o Redemoinho foi extinto. O acúmulo de experiências em outros movimentos, bem como a consciência das necessidades das "rueiras" e "rueiros", fez da RBTR uma rede de construção organizacional horizontal, com supressão da figura de um "representante" e a inexistência de funções hierárquicas, conforme existia nas experiências anteriores.

A perseverança na luta pelo uso livre dos espaços públicos abertos, a dedicação em garantir a prática artística, o respeito às especificidades dos diversos segmentos das artes cênicas e o cumprimento do artigo V⁵⁸ da constituição brasileira são algumas das prioridades das articuladoras(es)⁵⁹ da RBTR. O maior objetivo da Rede aponta para a construção de políticas públicas culturais inclusivas e democráticas, capazes de assegurar a participação do

⁵⁸ Artigo V da constituição.

⁵⁹ Segundo os registros de inscrição nos Encontro da RBTR, a porcentagem de mulheres é menor do que a de homens, no entanto, por conta do apagamento histórico das mulheres nos espaços públicos e nas artes cênicas como um todo, para o presente capítulo, houve a escolha política em colocar o sujeito de todas as frases, primeiro no feminino.

teatro de rua e contemplar: trabalho continuado, registro e memória, manutenção de sedes, pesquisa, intercâmbio, mostras, encontros teatrais etc; sempre levando em consideração as singularidades de cada região e de cada estado, com comissões regionalizadas e indicadas pelos movimentos artísticos. A criação de mecanismos de acompanhamento e assessoramento das(os) artistas-trabalhadoras(es) também é outra das reivindicações das trabalhadoras(es) da cultura. Vale ressaltar que, para a RBTR, a utilização da verba pública⁶⁰ deve ocorrer com financiamento direto do Estado, através de programas e editais em formas de prêmios elaborados pelos segmentos organizados da sociedade.

Os encontros presenciais da Rede costumam acontecer duas vezes por ano, de forma rotativa entre os estados, com o intuito de contemplar todas as regiões brasileiras, valorizando as necessidades mais urgentes no país. A cada encontro, de acordo com a necessidade de articulação nacional do movimento, um grupo diferente, articulador da Rede, oferece sua sede ou algum espaço que utiliza em sua cidade para receber o encontro. Em geral, as prefeituras locais costumam colaborar com o financiamento do evento, disponibilizando alimentação e transporte dos grupos pela cidade-sede. A articulação, feita entre prefeitura local que irá receber o encontro e a RBTR, é concretizada pelo grupo que disponibiliza a sede, em parceria com outros coletivos geograficamente próximos.

A partir dos registros dos encontros da Rede, é possível desenhar uma cartografia dos consecutivos encontros. Salvador (BA) é sede do primeiro e terceiro encontro. O segundo foi em Recife (PE); o quarto em São Paulo (SP) e o quinto se deu em Arcozelo (RJ). O sexto no Acre, o sétimo encontro aconteceu em Canoas (RS); o oitavo, em Campo Grande (MS), e o nono, em Terezópolis (RJ). O décimo encontro, em Santos (SP). Os três próximos aconteceram em: Brasília (DF), João Pessoa (PB) e Rio Branco (AC). Em Londrina, em 2014, foi realizado o décimo quarto encontro. O Hospital da Loucura⁶¹, no Rio de Janeiro foi sede do décimo quinto. O décimo sexto, em Sorocaba (SP); o décimo sétimo foi Fortaleza (CE); e Campo Grande (MS) recebeu o décimo oitavo. O décimo nono, ocorreu em Londrina (PR). O Galpão

⁶⁰ Nos quatro primeiros anos, a Rede contou com o apoio da FUNARTE para a realização dos encontros presenciais. Contudo, isso não foi mais possível devido a obrigatoriedade de convênio entre as prefeituras-sedes para o repasse das verbas (TURLE, JUSSARA e GOMES, 2016). No entanto, os encontros presenciais continuaram acontecendo em função do empenho das articuladoras(es) em captar recursos locais, nas cidades-sedes, para hospedagem e alimentação. Entretanto, as passagens de ida e volta para o encontro sempre foram responsabilidade das(os) próprias(os) articuladoras(es) e seus grupos.

⁶¹ Hotel da Loucura é o nome do projeto que une arte e ciência que o médico e ator Vitor Pordeus criou no Rio de Janeiro.

da Lua⁶², em Presidente Prudente (SP), foi sede do vigésimo encontro. O vigésimo primeiro se deu em Parelheiros - SP. O vigésimo segundo, em Salvador (BA), e o último (até a presente data) aconteceu online, em meio à pandemia do COVID -19⁶³.

As deliberações da RBTR acontecem apenas nos encontros presenciais, que costumam ter programação de até quatro dias. Essa programação contempla apresentação dos grupos presentes e a situação política-cultural de cada cidade; rodas de conversa sobre a conjuntura política atual do país e demais pautas combinadas pelo grupo de emails das/dos participantes (antes do encontro presencial); mostra de espetáculos de grupos da Rede; discussões estéticas; cortejo pela cidade-sede e confraternizações. Entre uma discussão e outra, intervenções populares festivas e improvisadas são consideradas importantes e bem-vindas.

Após as pautas debatidas, no último dia do encontro, um grupo de integrantes organiza-se para a construção de uma Carta-manifesto, que registra as decisões do encontro. Essas cartas apresentam a Rede Brasileira de Teatro de Rua à sociedade e reivindicam as ações levantadas, debatidas e refletidas durante o Encontro da Rede. Depois da leitura coletiva, a carta é disponibilizada na internet e entregue ao Departamento de Cultura Municipal da localidade onde o encontro aconteceu, ao Ministério da Cultura, à FUNARTE e às outras instâncias responsáveis pelo fomento público de cultura no país. Esta postura de diálogo com o poder público tem aberto espaços institucionais importantes, estreitando relações com o Estado (em especial, durante o governo Lula). Também influenciou Leis de Incentivo para as artes cênicas na rua, assim como orientou a ocupação de cargos de coordenação nacional das artes cênicas e permitiu a participação nas formulações de planos, programas e projetos nas três esferas do poder, municipal, estadual e federal.

As rodas de conversas entre as fazedoras e fazedores de teatro costumam ser realizadas nas sedes dos grupos organizadores do Encontro ou em praças públicas da cidade local, dispondo as(os) participantes em formato de rodas de conversas. Todas e todos podem se expressar, por ordem de inscrição. A Rede tem por princípio o diálogo horizontal, e as decisões só acabam quando houver algum consenso entre todas e todos.

A organização e participação das teatreiras(os) também acontecem a partir da subdivisão do coletivo em Grupos de Trabalhos (GT's). São eles: 1) Política e Ações estratégicas; 2) Pesquisa; 3) Colaboração artística e 4) Comunicação. Os grupos de teatro

⁶² O Galpão Cultural Lua Barbosa é um Ponto de Cultura formado por trabalhadores e trabalhadoras da cultura do município de Presidente Prudente (SP). Recebeu este nome em memória e homenagem à fazedora de teatro de rua Luana Barbosa, brutalmente assassinada por um policial.

⁶³ A covid-19 é o nome dado à doença causada pelo novo coronavírus que ocasionou uma pandemia em 2019 - 2020.

dividem suas(eus) articuladoras(es) em GT's diferentes, diversificando a relação entre os grupos teatrais inseridos na RBTR. A rede virtual (grupo de e-mails) também é instrumento de discussão e produção das articuladoras(os) da Rede. Em 2019, dois novos núcleos de conversa foram inaugurados: o Núcleo de Mulheres e o de Masculinidades.

O Núcleo de Mulheres teve origem em 2013, no XIII Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua, sediado na capital do Acre, quando algumas das articuladoras, em uma das rodas de conversa, manifestaram, pela primeira vez, o interesse e a necessidade da realização de oferecer, no próprio encontro, conversas construídas e constituídas exclusivamente pelas mulheres da Rede. Mesmo que a necessidade de conversas sobre gênero no teatro já tivesse sido expressada em 2013, Vanéssia Gomes (atriz, coordenadora do grupo *Teatro de Caretas*⁶⁴ que se aproximou da Rede Brasileira de Teatro de Rua logo após o primeiro encontro do movimento) conta que a primeira roda de mulheres só veio a acontecer em 2015, em Campo Grande (RS). Segundo ela, desde então, pautas feministas estão cada vez mais aparentes nas interlocuções das(os) fazedoras(es) de teatro de rua.

Apesar de um encontro exclusivo entre mulheres não ter transcorrido no Acre, nota-se uma diferença no registro deste encontro, em relação às cartas anteriores. Até aquele momento, as cartas da RBTR não faziam nenhuma menção às mulheres, mesmo com a efetiva participação delas. Todos os termos que denominavam os sujeitos estavam no masculino. Já nesta, apesar do pronome masculino designar os sujeitos, os termos estão acrescidos do artigo “a”. Abaixo, segue parte deste escrito:

O teatro de rua é símbolo de resistência artística, agente cultural, comunicador, gerador de sentido, propósito de novas razões do uso dos espaços públicos, assim reafirmamos o dia 27 de março, Dia Mundial do Teatro, Dia Nacional do Circo e Dia Nacional do Grafite, como o Dia de Mobilização e de Luta por Políticas Públicas para as Artes Públicas, e conclamamos os **trabalhadores(as)** das artes de rua e a população brasileira em geral, a lutarem pelo direito à cultura e ao digno direito de seu ofício.

Foi reafirmado pelo conjunto de **articuladores(as)** presentes que os próximos encontros da RBTR no primeiro e segundo semestre de 2014, serão sediados nas cidades de Londrina-PR e Rio de Janeiro, no Hotel da Loucura, Bairro Engenho de Dentro. (Imaginário Maracangalha; Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua – Acre/Rio Branco, 2013, s.p. [grifo nosso])

⁶⁴ O Grupo *Teatro de Caretas* é um grupo de teatro de rua sediado em Fortaleza (CE) e fundado em 1998. Ao longo de sua trajetória realizou vinte e cinco criações teatrais. Dedicar-se a pesquisas sobre atuação na rua, tendo como base para algumas montagens as manifestações populares, em específico as máscaras de expressões populares do nordeste brasileiro.

O relato de Vanéssia Gomes aponta os desafios enfrentados para que a roda exclusiva se fortalecesse, até o momento em que, enfim, se efetiva.

Sinto que a gente vem, ao longo desses últimos poucos anos seguidos, conseguindo se organizar através da nossa força, uma luta necessária para nós. O encontro em Presidente Prudente foi muito emblemático. Lá aconteceu a segunda reunião das mulheres ... No entanto, fazia tempo que nós queríamos fazer uma roda como essa, mas aí, aquelas coisas: "Ah! depois a gente faz..." ou "Hoje não tem tempo..." [...] Sobre o GT de gênero, que foi uma iniciativa das mulheres, muitos homens acharam que não era necessário. E uma ou duas mulheres também não viam necessidade, mas a maioria quis... E isso é significativo. Lembro que fiquei pensando: como assim, ainda tem gente entre nós que não percebe a necessidade desse tipo de conversa? A gente [nós mulheres] está morrendo! Nós somos artistas, educadoras, pensamos sobre política... Como não percebemos a importância disso ainda? A questão maior [da conversa entre as mulheres e o posicionamento da Rede] é a sobrevivência das mulheres... e não foi fácil construir a roda das mulheres. Foi uma luta; foi preciso riscar o chão mesmo. E nós estamos, nesse momento, acompanhando um levante das mulheres dizendo "Não!" às falas completamente preconceituosas do atual presidente⁶⁵. Nós estamos gritando "não" para isso. (Entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em 16/04/2019)

O intento das mulheres em agregar reflexões específicas às pautas feministas também em movimentos sociais ou culturais costuma exigir grande esforço por parte delas. Na Rede, não foi diferente, como relata Vanéssia Gomes: *"Ouvimos muitas frases do tipo: "Cria aí o núcleo de vocês." Acho que não é bem assim; precisa haver consciência sobre este assunto..."* (Entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em 16/04/2019) Para que haja efetividade nas reflexões e ações da Rede também em relação às mulheres, é necessária a compreensão de que as questões de gênero não estão apartadas da luta de homens e mulheres por um mundo mais justo.

A violência de gênero se dá no âmbito das relações e, segundo Bourdieu (2010), o gênero feminino só é considerado a partir do sexo oposto e vice-versa, e é esta construção que configura os esquemas de percepção, de pensamento e de ação, e o que faz a divisão entre os sexos parecer natural (BOURDIEU, 2010). A lógica da dominação masculina e da submissão feminina só permanece através dos duradouros efeitos que a ordem social exerce sobre mulheres e homens, por isso a dominação masculina depende das representações sociais entedidas por cada indivíduo (NAIJANE, 2014).

Os padrões de masculinidade e feminilidade contribuem com a construção da identidade que se afirma na medida em que aproximações e afastamentos acontecem em relação ao padrão que concentra poder. Sendo a questão de gênero um dilema sociocultural, não basta que as

⁶⁵ Movimento Ele não, levante das mulheres realizado em 2019, no Brasil.

mulheres, de modo geral, concordem com os homens, mas sim, que considerem a representação de um conjunto de homens e de mulheres (NAIJANE, 2014).

Apesar dos altos índices de violência contra mulher não estarem velados, as discussões sobre o assunto, em muitos ambientes, ainda são vistas com estranhamento. E esta negação não é expressa apenas pelos homens, mas também por algumas mulheres, contradição que Vanéssia Gomes também acusa:

Eu sempre fico pensando nas mulheres que não vão para a conversa. Estão no encontro, mas não vão para a nossa roda... Eu fico pensando que existe um medo, ou um preconceito mesmo sobre o que é o feminismo. A gente ainda tem muito pra construir, podemos potencializar essas iniciativas. Mas a existência deste núcleo de mulheres aflorou muitas coisas... Até denúncias... Nós construímos um grupo de WhatsApp das mulheres. E nesse grupo, circula tanto situações de violência, apuros, como nossos projetos artísticos... (Entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em 16/04/2019)

O espaço constituído só por mulheres possibilita o acolhimento à fala e à escuta, sendo um espaço libertador. O silenciamento das mulheres é uma das arapucas do machismo. Entretanto, quando as mulheres começaram a se colocar, muitos desdobramentos vieram à tona na Rede. Exemplos recentes destas conquistas ficam explícitos em dois momentos, no II Encontro Estadual de Teatro de Rua de São Paulo e no XXII encontro da RBTR.

No II Encontro Estadual de Teatro de Rua de São Paulo, sediado em Guarulhos, em agosto de 2018, organizado pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (as/os participantes deste movimento fazem parte da Rede), as rodas de conversa ali organizadas propuseram temáticas transversais, que foram intituladas como: “Mulheridades cis e trans em cena”, “Gênero, raça e relações de trabalho no campo artístico” e “Roda de homens cis e trans”. Desta última roda, ocasião de diálogo entre homens, elaborou-se uma Carta Pública, que reforça:

Que as pautas relacionadas a intersecção de gênero, raça e classe são fundantes no nosso trabalho e negar a discussão destas pautas é caminhar para a reprodução dos comportamentos naturalizados pelo patriarcado. Para compreender que tais comportamentos são frutos do modo de produção capitalista sobre nossos corpos. Da mesma forma com que nos solidarizamos pela disputa de terra, contra o genocídio da população indígena, preta e periférica e contra a violência do estado, sejamos solidários com a luta das mulheres trans e cisgêneras, contra o feminicídio, transfobia e homofobia. Relembremos as demandas levantadas nos encontros passados e reforçamos a importância política ao sugerir que seja tema de discussão no Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua. (Movimento de Teatro de Rua de São Paulo; Carta do II Estadual de Teatro de Rua, 2018, s. p.)

No XXII encontro da RBTR, em 2019, em Salvador (BA), no mesmo horário em que as mulheres (inspiradas pelo encontro de São Paulo) reservaram para se encontrar; os homens, separadamente, se reuniram também, para discutir assuntos relacionados à (des)construção das

masculinidades. Neste mesmo encontro, foi escrita a primeira Carta das Mulheres, ainda não publicada. No entanto, a Carta Geral da Rede apresenta pontos importantes para a presente pesquisa. O primeiro deles está no uso do neologismo "femenagem" em substituição ao termo homenagem, quando foram dedicadas às mulheres: duas mulheres foram merecedoras da "femenagem", Selma Bustamante (in memoriam), fundadora do *Grupo Baião de Dois*, importante artista, arte/educadora e palhaça, atuante nas cidades de São Paulo (SP) e Manaus (AM), com quase quarenta anos de trajetória; e a mestra e ativista Tainã Andrade, fundadora do *Grupo Teatral Filhos da Rua*, idealizadora do Espaço Cultural Tupinambá e militante histórica do Movimento de Teatro de Rua da Bahia (MTR/BA). São essas as palavras deste último registro da Rede, até maio de 2020:

A RBTR demarca o espaço de presença, ocupação e representatividade artística e política da **população trans e travesti** no decorrer do encontro e nas articulações, qualificando o debate do teatro de rua.

Demarcamos também a emergência e importância histórica de **grupos de mulheres** realizados nos Encontros nacionais da RBTR em Campo Grande, Presidente Prudente e Parelheiros e no Encontro Estadual de São Paulo, em Guarulhos, que possibilitaram debates interseccionais relacionados às questões raciais, étnicas e de classe, bem como a análise sobre as expressões e efeitos de masculinidades tóxicas. Estas composições se somaram e implicaram no primeiro GT de Gênero, realizado no Encontro da RBTR de Salvador, bem como na premissa deste debate como vital e fundante dos próximos encontros. (Carta de Salvador, XXII Encontro da RBTR, 2019)⁶⁶

Como articuladora da Rede desde 2011, investigadora dos registros históricos e dos desafios e conquistas das mulheres no teatro de rua desde 2012, vejo a importância de apontar que, na RBTR, apenas a presença das mulheres não bastou para que elas fossem visibilizadas em documentos, e que esses registrassem, com destaque, as questões de gênero debatidas (inclusive, incorporando na própria língua alternativas de escrita menos misóginas). Foi apenas a partir da construção da consciência coletiva das articuladoras, expressa em encontros e outras ações concretas, que se desenhou a possibilidade de constarem nos registros dos encontros e, assim, na história do teatro de grupo. E, somente após a efetivação de um espaço entre mulheres, a reflexão sobre atitudes tóxicas causadas pelo machismo, naturalizado pela ideologia e pela estrutura social, passou a ser demanda também dos homens da RBTR. Como resultado, as cartas passaram a registrar - além de uma postura feminista - a reação à homofobia e à transfobia.

Em poucos anos, a reflexão de gênero na RBTR se expandiu fortemente. Mas, como não são conquistas estáticas e, por serem novas, demandam esforços continuado das

⁶⁶ Carta de Salvador, XXII Encontro da RBTR, 2019. Disponível em: <http://federacaoprudentinadeteatro.blogspot.com/2019/04/carta-de-salvador-xxii-encontro-da-rbtr.html?m=1>. Acesso em 17 de Janeiro de 2020

articuladoras(es), para que permaneçam como um eixo importante a ser debatido na RBTR. Como articuladora, posso afirmar que entre muitas(os) articuladoras(es) da RBTR, há a compreensão de que, na batalha contra o capitalismo, o teatro de rua é mais um instrumento de questionamento, denúncia e reflexão. Do mesmo modo, a RBTR compreende a união das(os) trabalhadoras(es) da cultura como ação de grande importância social, capaz de contribuir na luta de classes⁶⁷.

Nas cartas da Rede, sempre contrárias à criminalização dos movimentos sociais, ficam declaradas ações de apoio a outras articulações, como por exemplo, a defesa de associações e movimentos que lutam pelo direito à moradia. Ao tomar também uma posição antimachista, antirracista e anti-homofóbica, a Rede cria um espaço nunca antes visto nos movimentos de cultura nacional. Tanto o machismo, quanto a homofobia, o racismo e o classicismo são pilares de uma mesma estrutura social, e a manutenção dessas violências, favorece a injustiça.

Sem uma cisão entre as lutas das e dos articuladoras(es), possibilita-se a união entre visões sobre diversos sintomas da mesma sociedade, o que pode também provocar o surgimento de outras estéticas teatrais entre as criações das e dos artistas que integram o coletivo. É essa reflexão que reverbera na análise de Vanéssia Gomes:

Essas rodas de conversa e nossa movimentação na Rede também me levam a pensar sobre qual lugar que eu, enquanto mulher, ocupo na cena... O que nós, enquanto mulheres artistas, falamos? O que o espetáculo fala sobre as questões das mulheres? Que lugar eu tenho na cena? O que fazemos esteticamente, enquanto mulheres? Politicamente também... E em todos os outros lugares que ocupamos. Essas questões são muito fortes. Então, nas nossas rodas de mulheres e nas outras conversas da Rede também... fico pensando o que nós fazemos em relação a isso... São questões estéticas e políticas também. (Entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em 16/04/2019)

Assim, a RBTR, um movimento implicado em fortalecer a arte pública, ao refletir também sobre questões específicas das mulheres, mostra-se capaz de trazer à tona a função do teatro em espaços públicos e comunitários enquanto arena que reflete a disputa do imaginário em torno do papel das mulheres na sociedade capitalista. Ao se exercitar enquanto um espaço de diálogo horizontal, a RBTR torna a solidariedade seu motor, revertendo a competição que costuma assentar as interações no campo social.

"A Rede tem muitas mulheres, inclusive muitos dos nossos encontros foram organizados e produzidos por mulheres" (entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em

⁶⁷ Exemplos de trabalhos que comungam deste exercício são os grupos sediados em periferias, que desenvolvem projetos comunitários capazes de desnaturalizar as relações sociais e criar outros caminhos, para além dos já determinados.

16/04/2019), frisa Vanéssia Gomes. Para verificar quantas mulheres fazem a Rede, é preciso levar em consideração o número crescente de grupos a cada encontro presencial, e a oscilação entre os grupos que conseguem viabilizar seu transporte e estadia nas cidades-sede, a cada encontro. Essa variação impede que saibamos, de fato, o número de mulheres integradas à Rede.

Além do grupo de e-mails que reúne todas e todos, o canal pelo WhatsApp (onde as articuladoras e articuladores trocam informações e decidem questões de urgência) tem se mostrado muito ativo. Através dele, chegamos ao número de duzentos e dezesseis articuladoras(es), em abril de 2019, sendo 36% de mulheres. Segundo o documento que registra as/os inscritas/os no último encontro virtual da Rede, do total de 101 nomes, 32 indicam ser de mulheres, num percentual aproximado de 31,6%.

Cabe considerar que este percentual pode indicar não uma minoria de mulheres no teatro de rua, mas que os homens se articulam mais como representantes de seus grupos, ou que ocupam posições mais reconhecidas na função decisória (como a direção, por exemplo) e, assim, ganham prioridade em frequentar, em nome dos coletivos, as articulações nacionais.

Vanéssia Gomes, assim como Patrícia Caetano, Jussara Trindade, Mirthya Guimarães e Amanda Nascimento também constroem uma carreira acadêmica, fazendo parte do GT de Pesquisa da RBTR. Vanéssia Gomes é mestra em Artes pelo Instituto Federal do Ceará (2019) e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará (2013). Essas mulheres que frequentam a universidade acabam contribuindo com os registros históricos sobre o teatro de rua. Nas pesquisas acadêmicas que realizam, sustentam o intuito de também registrar esta nossa história. Assim, essa dupla presença das articuladoras da RBTR (na academia e na reflexão junto à RBTR, colaborando na escrita de documentos sobre teatro de rua), coopera para que o horizonte do teatro de rua seja desenhado, ao mesmo tempo em que seja colorido a partir das perspectivas das mulheres⁶⁸.

A busca pela justa representatividade dos gêneros em posições de fala é outra conquista da Rede. No último encontro presencial da RBTR, em Salvador (BA), foram realizadas diversas mesas de conversa com intelectuais e fazedores(as) de teatro. Na maioria delas, a composição foi majoritariamente constituída por homens. Após a crítica das mulheres em relação à ausência da representatividade feminina, a organização do evento (articuladoras(es) da RBTR) se dispôs

⁶⁸ Além das cartas, escritas em cada encontro da Rede, revistas e jornais, produzidos pelos grupos articuladores da Rede, assim como a Revista do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo: Arte e Resistência (que tem revisão final de Alexandre Mate), são importantes fontes de estudo e informações sobre o teatro de rua no Brasil e nestes meios há muitos registros escritos por mulheres.

a modificar as mesas seguintes e o fez. No último encontro da RBTR, via internet⁶⁹, tanto mulheres quanto homens mediarão e organizaram a ordem das falas: a organização do evento fez a escolha política de manter o mesmo número de homens quanto de mulheres nessas funções.

Vale registrar também o aumento na quantidade de grupos de teatro de rua da Rede compostos exclusivamente por mulheres, ou que criam pensando as questões das mulheres. Segundo Noeli Turle (2004), a Rede Brasileira de Teatro de Rua é, atualmente, o único movimento de teatro organizado que possui articuladorxs em todo o território brasileiro. Em seus treze anos em atividade, a Rede é composta por mais de cinquenta grupos, ocupando grande parte do território brasileiro. Se em 2011 não havia nenhum grupo dedicado a este enfoque, ou tendo entre suas componentes apenas artistas identificadas com o gênero feminino, hoje os grupos *Mãe da Rua* (SP), *Teatro de Caretas* (CE), *Na Cia da Cabra Orelana* (SP), *Nós Clandestinas* (PR), *Mamachas*, *Cia Madalenas* e *Madeirite Rosa* (SP) exemplificam tal composição engendrada e orientada pelo feminismo.

⁶⁹ Carta publicada no site da federação Prudentina de Teatro. Disponível em: <http://federacaoprudentinadeteatro.blogspot.com/2019/04/carta-de-salvador-xxii-encontro-da-rbtr.html> Acesso em março de 2020

2 - SEIS MULHERES EM DIÁLOGO COM A ESPECTADORA-ATIVA FEMINISTA

2.1 Dilemas apresentados às mulheres fazedoras de teatro de rua: a participação de mulheres em ações da vida pública como fronteira entre os papéis sociais de gênero, no relato de Tânia Farias.

Tânia Farias é uma das poucas atrizes brasileiras de teatro de rua com destaque na mídia, constando nos registros críticos contemporâneos brasileiros e latino americanos. Um dos registros mais completos sobre a obra e vida da atriz está no livro *O Teatro é um sacerdócio*, de Fábio Prikladnicki (2018). Ao revelar bastidores dos processos de criação, poemas e textos críticos da autoria de Tânia Farias, o autor destaca como, para ela, teatro e vida são esferas completamente atreladas.

Integrante da Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*⁷⁰ desde 1984, Tânia se constrói enquanto atriz, encenadora, figurinista, cenógrafa, pesquisadora, professora e produtora teatral. É coordenadora da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo⁷¹; faz parte do Conselho editorial da Cavalo Louco⁷² e do Selo Editorial *Ói Nós Na Memória*; e organiza o Atelier Sul de Atuação (ASA). É articuladora da ATAC - Trabalhadores das Artes da Cena em Defesa da Democracia e da Liberdade, e articula a MOVE - Rede de Artistas de Teatro de Porto Alegre. Atualmente, escreve, ainda, como colunista no Jornal Digital Brasil de Fato (RS).

É visível como a inserção de Tânia Farias no campo teatral transcende o espaço grupo: articula-se com coletivos político-culturais e coordena pesquisas. De seu trabalho de investigação enquanto atriz-criadora, compôs a desmontagem⁷³ *Evocando os Mortos - Poéticas da Experiência*, que percorreu países latino-americanos e diversos estados brasileiros. A desmontagem parte de quatro personagens paridas entre 1999 a 2011, em montagens realizadas junto ao *Ói Nós Aqui Traveiz*, tendo, como fio condutor e foco central, a questão de gênero. Tânia mostra fragmentos de suas composições cênicas; "desmembra" as personagens e conta detalhes das criações, destacando escolhas das composições de corpo-voz. Os trabalhos

⁷⁰ Grupo teatral sediado em Porto Alegre, em atividade desde 1978. Prioriza a pesquisa teatral e tem o ímpeto de levar o teatro para a rua, abrindo novas perspectivas para a performance cênica tradicional do sul do Brasil.

⁷¹ A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo é coordenada pelo *Ói Nós aqui Traveiz* e oferece, gratuitamente, diversas oficinas culturais.

⁷² Revista do grupo Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*. Uma das revistas de teatro mais importantes do país, com publicação semestral e que está absolutamente ameaçada.

⁷³ Desmontagem cênica é uma apresentação do processo de criação de uma atriz/ator. Nesta experiência, a atriz/o ator recria o passo a passo da construção de suas personagens/figuras em diálogo com o público.

relacionam-se à história do grupo e do país, assim como à vida pessoal da atriz - uma mulher artista, tratando de questões específicas das mulheres.

A conversa que tive com Tânia Farias foi em meados de maio de 2019, em Porto Alegre, na Terreira da Tribo⁷⁴, espaço que o *Ói Nós* ocupa e coordena desde 1984. Mesmo com mais de quarenta anos de trabalho e mais de vinte de dedicação a este espaço, o grupo ainda sofre ameaças, conforme descreve Tânia:

[...] não sabemos mais se conseguiremos manter a Terreira da Tribo aberta, e isso é uma coisa grave, séria. Que não é grave e séria só para o Ói Nós, uma vez que entendemos que um espaço como a Terreira é fundamental para uma cidade. É como pulmões mesmo, um lugar para respirar, para imaginar... (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Tânia Farias, amparada na longa e reconhecida trajetória do *Ói Nós Aqui Traveiz*, comprova que o esforço do Grupo e de muitas pesquisadoras e pesquisadores⁷⁵ em registrar a história e a importância deste coletivo, lamentavelmente, ainda não garantiram a permanência de suas conquistas. Do mesmo modo, o fato de Tânia ser uma das atrizes mais reconhecidas na história contemporânea do teatro de rua brasileiro não a "privilegia" com qualquer estabilidade profissional. Tal constatação evidencia uma sociedade que tem transformado arte em mercadoria, fazendo com que grupos e movimentos artísticos e culturais que elevam aspectos importantes do exercício artístico se percam. A potencialização da capacidade de sensibilização, interpretação e reflexão sobre o mundo - pontos fundamentais para emancipação e para a construção de uma dialética transformadora (Adorno, 1971) - são elementos presentes no exercício teatral do grupo *Ói Nós*, mas em constante ameaça.

A política nacional de editais, apesar de buscar distribuir financiamento público a muitos grupos teatrais fora do eixo Rio - São Paulo, ainda acirra a concorrência entre grupos em suas localidades, e gera um produtivismo negativo para o impulso criativo genuíno: ao término de um projeto realizado, passa a ser necessário que o grupo (mesmo aquele que segue na contramão do trabalho mercadológico e prioriza o processo de pesquisa e criação coletiva) já elabore um próximo, muitas vezes de modo imaturo.

⁷⁴ Situado na rua José do Patrocínio, em Porto Alegre, é um centro de experimentação e pesquisa cênica gestado pela Tribo de Atuadores *Ói Nós Aqui Traveiz*. Tornou-se destaque entre os espaços culturais do Rio Grande do Sul e igualmente apontado como referência em âmbito nacional. Funciona como escola de formação de atrizes e atores e é ponto de aglutinação de profissionais de diversos segmentos.

⁷⁵ Há diversas pesquisas acadêmicas direcionadas à investigação e registro sobre o processo de criação e organização do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*.

Instituições como FUNARTE e a Secretaria Nacional de Cultura, sem recursos suficientes para subsidiar o trabalho de tantos grupos existentes hoje no Brasil, chegam a contemplar, a cada edital⁷⁶, em média, quinze a trinta grupos, o que deixa muitos de fora. Outra alternativa de sustento dos Grupos está nas políticas públicas culturais dos estados brasileiros aos quais os grupos pertencem. No entanto, boa parte da renda nacional concentra-se em São Paulo, o que provoca enorme disparidade nas possibilidades de financiamento cultural em outros estados.

Além da ausência de políticas públicas para as Artes Públicas⁷⁷ capazes de abarcar a maioria dos grupos teatrais, é notável ainda a carência por espaço-sedes, locais que poderiam guardar cenários e figurinos, potencializar encontros culturais, oferecer cursos e abrigar ensaios. Esses espaços, além de desonerar os grupos, são territórios de interlocução com a sociedade e polos formadores de público para as artes cênicas. Quando conversei com Tânia, o *Ói Nós* pagava dois aluguéis, somando uma despesa em torno de doze mil reais mensais. Um dos aluguéis destina-se à sede, Terreira da Tribo de Atuadores do *Ói Nós Aqui Traveiz* - Centro de Experimentação e Pesquisa, no bairro São Geraldo, local onde funciona a escola de teatro popular e o centro de experimentação em pesquisa cênica; enquanto o outro serve de depósito do acervo de cenários, figurinos e adereços de quatro décadas de trabalho. Ambos os espaços, portanto, podem ser considerados de utilidade pública, e não voltados para a exploração comercial.

Na luta contra a mercantilização da arte, o *Ói Nós Aqui Traveiz* organiza-se com base no esforço coletivo, tanto na produção de atividades teatrais, quanto na manutenção do espaço. Nesse período, foi contemplado por diversos editais públicos nacionais, estaduais e municipais (nesta última instância, pela Lei de Fomento ao Teatro de Porto Alegre⁷⁸). Entre os editais privados que recebeu, encontram-se Rumos do Itaú Cultural, Palco Giratório e outros projetos culturais do SESC (em geral, como retorno de apresentações realizadas junto às unidades).

Tânia Farias, além de expressar sua indignação diante da falta de estrutura física e financeira que ainda perdura no já renomado grupo *Ói Nós*, também mostra-se crítica em relação aos registros históricos teatrais, expressando uma consciência artístico-política, numa perspectiva feminista e antirracista. Ela resume:

⁷⁶ Um edital específico para o teatro de rua é o Edital do Proac - Artes Cênicas na Rua, montagem e circulação. No entanto, alguns outros editais não específicos contemplam a modalidade.

⁷⁷ Artes Públicas foi a temática desdobrada no Capítulo 2, no item 2.2.

⁷⁸ Programa Municipal de Fomento ao Teatro e Dança para a cidade de Porto Alegre, com a finalidade de prestar apoio à manutenção e à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção cênica – área de teatro e dança, visando o desenvolvimento, bem como o melhor acesso da população a eles.

Eu nunca consegui enxergar razão para que o teatro fosse sempre referenciado pelo fazer dos homens. A gente conhece homens; conhece aquele monte de homens que fizeram o Teatro de Arena. Aprendemos a história do teatro pelos homens: Zé Celso, Antunes Filho, Augusto Boal... É como se as mulheres não fizessem teatro. Assim como também compreendemos a ausência de registros de negras e negros na história do Teatro Brasileiro. Claro que mulheres também faziam teatro. Não é à toa que menos mulheres são diretoras de teatro, responsáveis por teatro e tal. Não entendo isso, não vejo razão. Pois não há nada de menor na mulher. Então, não existem motivos para que o teatro que a gente conheça seja a história dos homens. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

A omissão histórica das mulheres no fazer teatral, discutida no capítulo anterior desta pesquisa e verbalizada por Tânia no excerto acima, parece ser uma inquietação que move o compromisso da atriz com o fazer teatral. Além de seu trabalho solo constituir-se a partir de uma perspectiva feminista (a exemplo da desmontagem cênica já citada aqui), a fazedora de teatro, em parceria com o musicista Mário Falcão, criou uma performance musical sobre a vida e obra da cantora Violeta Parra⁷⁹. Ao evidenciar personagens femininas, Tânia Farias posiciona-se enquanto criadora de cena municiada pela crítica feminista, pois suas escolhas de criação de cena priorizam histórias de mulheres, inclusive a da própria atriz, que testemunha a consciência da relação entre público e privado, tão defendida pelos feminismos. Quando em cena, não esconde agressões e violências já sofridas, o faz sem personalização do caso e como quem anseia pela transformação da condição das mulheres em uma sociedade machista e, portanto, violenta. Esta postura, segundo a atriz, não está descolada da trajetória do Ói Nós:

Eu sempre tive espaço nesse coletivo. Eu gosto de falar isso, pois o Oi Nós é um grupo que tem mulheres fortes. É um grupo em que as nossas questões [das mulheres] perpassam a trajetória do grupo e constituem os espetáculos. Essas questões que dizem respeito às atuadoras do Ói Nós são motes para a encenação. Isso é um diferencial. A questão de gênero atravessa o trabalho do Ói Nós, que se afirmou sempre como um grupo que trabalha com criação coletiva. Então, são mulheres e homens que fizeram e fazem a história desse grupo e desse pedaço da história do teatro brasileiro. Na rua ou no Galpão, o Ói Nós vem desenvolvendo seu teatro (vivência, performance, teatro de rua) com a presença de homens e mulheres. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Ao discorrer sobre o fato de que questões específicas das mulheres perpassam as construções de cena do Ói Nós, Tânia Farias tangencia um ponto importante para a reflexão

⁷⁹ Conhecida no Brasil, principalmente, pelas composições *Gracias a la Vida* e *Volver a los 17*. A cantora e compositora Violeta Parra, desde criança, pesquisou ritmos, danças e canções populares, transformando-as em ponta de lança do movimento da “nueva canción”, que projetou a música chilena no mundo. Sua história foi contada, em 2011, no filme *Violeta Foi para o Céu*, do diretor Andrés Wood.

sobre a permanência das mulheres fazedoras de teatro de rua, em grupos mistos. Ao passo que o grupo compreende questões específicas das mulheres, as acolhe e posiciona-se perante elas, constrói-se um espaço de pertencimento às integrantes. Essa ação contribui para a desconstrução do machismo também nas relações internas do grupo; processo sobre o qual Tânia comenta um pouco mais:

[...] paciência histórica de um lado e compreensão do outro. Se nós temos vozes múltiplas que nos ouvem, vozes múltiplas devem falar... É preciso abrir mão do lugar de privilégio também... Abrir mão do lugar de controle. Estamos no mesmo lugar, então vamos partir daqui? Aí, vamos discutir todas as coisas juntos, homens e mulheres. Mas, entendo que alguns grupos cheguem num lugar que é preciso cindir. Por vezes, cansa falar... E ver a situação seguir se repetindo. Então fica assim... Ficam vocês e ficamos nós. É duro. É uma lástima. Acho que isso só não pode ser um fim, mas um processo de choque para se dar conta, mas para retomar o diálogo mais adiante. Como agora a gente [mulheres] está dizendo a que viemos, não queremos mais perder a voz... Queremos ampliar a nossa voz dentro de qualquer campo... É óbvio que, como mulheres do teatro, queremos ampliar a nossa voz dentro do campo teatral. É a primeira coisa. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Ao final do excerto acima, Tânia refere-se ao caso do grupo *Pombas Urbanas*⁸⁰, que cindiu em 2019 desta maneira: as mulheres se retiraram, e o grupo permaneceu, majoritariamente composto pelos integrantes homens. Duas frases do excerto ainda merecem destaque; a primeira, "*Se nós temos vozes múltiplas que nos ouvem, vozes múltiplas devem falar...*", e a segunda, "*É preciso abrir mão do lugar de privilégio também*". As frases se relacionam, demonstrando o grau da consciência coletiva conquistado pelo Grupo, onde os homens (socialmente privilegiados e incentivados a ocupar o espaço público, tornando-se referência no teatro; inclusive, no de rua) reconhecem esta vantagem em relação às mulheres e posicionam-se de maneira solidária a elas. Imaginamos tratar-se de uma constante luta, em que as mulheres precisaram impor-se para que suas vozes, historicamente abafadas, passassem a ser ouvidas.

A atenção aos privilégios e opressões dentro do próprio grupo, no caso do *Ói Nós*, relaciona-se ao caráter do Grupo, que se importa em construir seu trabalho de maneira coletiva; dimensão que Tânia Farias reconhece:

Aquilo que está exposto é algo que vem daqui (de dentro de mim). E neste mesmo lugar, tem origens diversas, gente diferente. E se você identifica [isso], é porque é algo específico, diferente, que vem de um lugar singular. E outra coisa vem do outro e outro e outro... e assim, cheio de ramificações. Isso é um pouco da nossa cena. Então, acho que sempre é possível perceber os traços de ambos em cena; eu acho isso

⁸⁰ O grupo *Pombas Urbanas* nasceu em 1989. Realizou pesquisa sobre a formação do ator, linguagem e dramaturgia, formando um repertório de quinze espetáculos, em sua maioria, com textos de autoria de Lino Rojas.

muito bonito e me sinto muito contemplada: quando percebo a cena do Ói Nós, me vejo ali. Eu não sou uma massa de modelar de um diretor homem. Nunca fui. Por sorte, cá neste lugar aqui e que também forjou o meu feminismo. Obviamente que neste embate de ideias, nesse campo de possibilidades que é o laboratório teatral, a sala de trabalho [é] onde há todos os embates. E eu falo de discussões que não são só verbais/racionais; falo de ideias que estão no corpo. E, esses corpos não são iguais. Então, naturalmente vão defender ideias diferentes e esses embates acontecem. Acho isso uma característica do trabalho do Ói Nós (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

No exercício do processo de criação coletiva no teatro, Tânia Farias destaca a compreensão das diversidades de cada integrante; assim como o respeito às diferenças e às singularidades como potência criativa do Grupo. Esses apontamentos podem servir como instrumentos para a construção de um processo criativo engajado com as questões feministas, de raça e da luta de classes, mesmo em grupos mistos. A sensação expressa por Tânia, ao perceber sua pertença em relação à cena do Ói Nós, revela a natureza de sua atividade junto ao coletivo que vem constituindo: a cena é a materialização de sua contribuição naquele espaço. Ao mesmo tempo, a atriz compreende que sua contribuição não é a única. Em suas palavras:

A ideia de coletivo não é uma ideia de massa amorfa, mas sim, um agrupamento de indivíduos únicos, de gente cheia de si e de ação no coletivo. Não são todos iguais. Não se parecem. Um coletivo é diverso. E só por isso ele pode ser! Massa não nos interessa. É muito legal você se reconhecer. Você é um pedaço daquilo. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019).

Tânia Farias aproxima-se de uma definição de grupo (e de trabalho de grupo) que assume a diversidade e a cooperação entre diferentes como princípio. Assim, condiciona o termo a um teatro crítico e autocrítico, que reivindica não só a reflexão sobre a vida social, mas também sobre sua própria articulação interna (evidente nos processos de criação, produção e gestão que institui), que determinará seu modo de intervenção na sociedade. Trata-se de um esquema em que o sujeito que critica não se compreende inalcançável pelo que é criticado; disposição em que se mostra inegociável colocar-se num papel ativo perante a tarefa de identificar injustiças e agir sobre elas. A compreensão do aspecto estrutural das assimetrias auxilia o enfrentamento das desigualdades internas, ainda que não sem conflitos. Segundo Tânia Farias:

O Ói Nós é um grupo que tem uma postura libertária, feminista, mas não é que sempre nas nossas relações seja sempre tranquilo. Somos seres desse mundo. Tem o machismo incrustado na pele, né? Então, claro que várias vezes a gente se pega dizendo: "Não vai gritar comigo assim, não". Porque não gritam entre eles, mas sentem-se historicamente autorizados a levantar a voz para nós [mulheres].

(Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Tânia Farias aponta o motivo pelo qual ainda persiste a necessidade de reação: trata-se de uma questão social e estrutural; de tal modo que apontá-la não é apenas um incômodo pessoal, mas um aprofundamento urgente nas questões de gênero. Essas questões, no entanto, não são apenas "da sociedade", mas estão "na pele" de cada um e cada uma, constituindo nosso corpo, nosso modo de ser. Para Tânia Farias, o chamado libertário se dirige a todos e todas, mas especialmente às mulheres:

Se tiver você e um homem, você sempre vai ter que se colocar muito para que te escutem da mesma maneira. Não falo isso com ressentimento, mas é que se a gente não reconhecer que isso aconteceu muito no passado e ainda acontece hoje, a gente vai estar fingindo, achando que a gente avançou mais do que a realidade. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

O dilema do gênero feminino no fazer teatral de rua, tema das nossas investigações, não é simples, nem fácil de ser debatido e transformado. O que um processo teatral que se quer crítico e realmente consciente sobre a realidade das mulheres deveria praticar? Quais invenções processuais, compreendendo o processo enquanto terreno da pedagogia teatral, seriam sustentáculos de uma crítica ampla ao contexto social? Quando estas perguntas se integram aos processos, segundo Tânia Farias, começa a se formar um teatro de rua apto a compreender as diferenças que também se processam no campo social. Ela pontua:

Tem... tem uma diferença atroz. E o teatro de rua é um teatro que acontece para todas as estratificações sociais, essa também é outra riqueza de fazer teatro de rua. E é claro que tem muito preconceito em todas as estratificações sociais. Cada uma delas expressa de uma maneira mais pra cá mais pra lá... mas sim! (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Tânia Farias, junto ao grupo que integra (espelhando a maioria dos grupos de teatro de rua), forja uma utopia, diante da nossa estrutura social, capitalista e patriarcal. Inevitavelmente, as contradições são parte do processo, atravessando o urgente debate. É interessante lembrar que o *Ói Nós* trabalha muito com o coro, um recurso cênico que requer integração de tempo e ritmo de movimento, somando as singularidades de cada indivíduo, para forjar uma composição em unidade. Em trabalhos como *O Amargo Santo da Purificação*⁸¹ e *Caliban - A Tempestade*

⁸¹ O amargo Santo da Purificação é uma encenação para Teatro de Rua do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* que conta a história de Carlos Marighella, herói popular que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas.

de Augusto Boal⁸², a construção minuciosa do coro é parte da pesquisa individual de cada atriz e ator, no sentido de buscar atrelar-se ao todo. Assim como o coro, o Grupo tem outras inspirações, que também desenham uma relação singular entre indivíduo e coletividade que pode levar a uma nova sociedade humana. Sobre suas referências para o fazer teatral, Tânia Farias resume:

Eu preciso falar de um homem: Artaud⁸³- uma presença forte no trabalho do grupo e que me travessa. Atravessa minha poética pessoal. O que eu desejo fazer no teatro tem a ver com esse eterno sacudir que sinto quando volto a ler o Artaud, quando volto a pensar em como fazer o que ele está dizendo. Eu ainda quero, em cena, emitir signos como um corpo que está sendo incendiado. E são imagens como essa que me fazem buscar um lugar na cena que estou em processo de construção. Ele foi uma voz que foi parar no manicômio, esse sem lugar, essa voz que não cabe nesse mundo... Essas são questões que me atravessam. Judith Malina e Julian Beck, do Living Theater⁸⁴, fizeram algo muito poderoso com a ideia de teatro e de coletivo e trouxeram uma ideia de imagem que, para mim, é muito cara. Essa mulher, que estava ao lado de Julian Beck, é uma mulher que precisa ser resgatada na história do teatro. Ela foi uma potência. Foi por causa dessa imagem que a gente chegou no nome do livro⁸⁵ - a ideia de ator como sacerdote. [Para] recuperar isso. Nosso ofício é um sacerdócio. Podem brigar comigo. Eu realmente acredito nisso. Acho que é preciso muita renúncia, muita doação. Uma entrega profunda, e acreditar que essa linguagem tem algo muito profundo para ser entregue ao mundo. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019).

As potências de Antonin Artaud e Judith Malina surgem interligadas na visão de Tânia Farias, uma das poucas entrevistadas na presente pesquisa que traz uma mulher como referência criativa e que expressa claramente a consciência da omissão histórica das mulheres na história do teatro. Judith Malina, referida pela atriz, foi uma das fundadoras do The Living Theatre, grupo que inicia pesquisa teatral em 1947, na cidade de Nova York. Malina foi também discípula de Piscator, a quem acompanhou no exílio nos Estados Unidos, de cujo pensamento tornou-se herdeira. Entre 1960/70, apogeu do movimento contracultural, o grupo liderado por Malina decidiu realizar uma itinerância que os levasse para as frentes de luta revolucionária. A convite de José Celso Martinez, Renato Borghi e do Teatro Oficina, vieram ao Brasil e, em 1971, percorreram cidades de São Paulo e Minas Gerais apresentando metodologias de encenação e criação.

⁸² Caliban - A Tempestade de Augusto Boal é uma peça do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* que dá continuidade à pesquisa sobre Teatro de Rua que o grupo tem feito desde seus primórdios.

⁸³ Antonin Artaud (1896 - 1948) foi poeta, ator, escritor, dramaturgo e diretor de teatro, francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

⁸⁴ Judith Malina foi uma atriz de teatro e cinema, poeta, diretora e fundadora do grupo teatral anarquista-pacifista The Living Theatre. Filha de um rabbin, Malina imigrou com sua família a Nova Iorque em 1929 para fugir o antisemitismo alemão.

⁸⁵ Tânia Farias: o Teatro como Sacerdócio, de Fábio Prikladnicki (2018)

Foi nesta empreitada que Malina, junto a outros integrantes do The Living Theater, foi presa pelo Regime Militar Brasileiro. Na prisão, a atriz - referência para Tânia - escreveu um diário relatando sua estada no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Malina é mulher judia, alemã, anarquista e mãe, e ler escritos das injustiças relatadas por ela é conectar-se com as inquietações de uma artista revolucionária (CANTARELA, 2017). Para compreender a vida de Malina, entretanto, é preciso observar também seus outros escritos, como as poesias publicadas em *Poems of a Wandering Jewess* (1984) e *Having Loved: new poems* (2015), bem como a tradução de *Antígone* (1990), de Bertolt Brecht. Antígona, mulher que desobedece às leis impostas, é um paradigma de comportamento feminino que marca também o percurso de Malina, mulher que fundiu as posturas pessoal e artística em um universo performático, cravado em seu tablado de atuação, na escrita e na revolução.

Em termos político-ideológicos, o Ó Nóis Aqui e o The Living Theater inspiram-se na proposta anarquista. Sobre esse direcionamento, Malina escreve: "O Living Theatre é uma companhia de atores que deseja promover a bela revolução anarquista não violenta. Queríamos encontrar um teatro que crescesse com a história e na história." (MALINA, s.d., sem paginação, tradução nossa)⁸⁶. O protagonismo das pessoas, ela continua, seria o caminho para seu empoderamento e para enfrentar os horrores do mundo e mudar a sociedade. Para a concretização deste projeto, Judith Malina, assim como Tânia Farias faz hoje, não atuou só no teatro, mas escreveu e articulou-se a diversos movimentos socioculturais. Sobre sua experiência na militância "fora do teatro", Tânia Farias comenta:

Eu fui do Movimento Redemoinho, enquanto ele existiu. Eu fui conselheira e era a única mulher conselheira durante muito tempo. A gente teve a Tiche em um momento. [...] quando querem fazer um evento e querem chamar alguém representativo do teatro, eles fazem uma lista de homens. Sempre. Tem sempre um monte de homens para chamar. Nunca chamam mulheres. Sinto que me mantinha nesse lugar difícil, porque era eu a possibilidade de ter uma mulher lá. Caso contrário, se mantinham sempre as mesmas vozes... sempre o mesmo timbre. O olhar era sempre do mesmo lugar. Foi um momento que me fez pensar bastante sobre meu espaço enquanto mulher no teatro. Eu era uma mulher jovem defendendo a sede do Ói Nóis, a Terreira. E tinha que ir; tinha que dialogar com um monte de homens e era muito complexo. Eu me sentia hostilizada por ser mulher. Tinha sempre um bom motivo para serem grosseiros gratuitamente. E vários homens viam essa grosseria sendo feita, mas não se manifestavam... porque não era importante para eles me defender. [...] Eles foram absolutamente machistas. Esses nossos companheiros são companheiros de luta, mas eles precisam aprender muito com a vida ainda pra entender que eles não podem agir assim. Que já foi o tempo. Nosso espaço não vai ser menor que o deles (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019).

⁸⁶ No original: "The Living Theatre is a company of actors who want to bring about the Beautiful Non-Violent Anarchist Revolution. We wanted to find a theatre that would grow with history and in history." (MALINA, s.d., sem paginação). Disponível em: www.livingtheatre.org. Acesso em: 5/08/2020

O machismo, preconceito que se opõe à igualdade de direitos entre os gêneros, manifesta-se em atitudes e opiniões que favorecem o gênero masculino, em detrimento do feminino. Julgamentos de que mulheres são inferiores aos homens em aspectos intelectuais, físicos e sociais estão disseminados nos diversos ambientes em que se perpetuam posições assimétricas entre os gêneros. Comportamentos como estes, justificados por uma naturalização dos atributos masculinos e femininos, têm sido problematizados pela epistemologia e luta feministas. No entanto, apesar dos esforços feministas e de tantas comprovações teórico-científicas e práticas que desautorizam tal naturalização, em muitas áreas, torna-se necessário acusar a cultura machista, mostrando o prejuízo que ela causa para as mulheres e, também, para os homens.

O relato de Tânia Farias no excerto, infelizmente, não está isolado. No campo do teatro de rua, é recorrente (nas falas das mulheres entrevistadas na presente pesquisa, assim como das articuladoras da Rede Brasileira de Teatro de Rua) ouvirmos denúncias sobre a omissão e invisibilidade das mulheres artistas em reuniões públicas e mesas de discussão. A questão das interrupções e desconsiderações para com elas provoca indignação: até quando vai ser assim? Mesmo nas organizações e movimentos teatrais compostos por pessoas de gêneros mistos, por diversos motivos, a maioria tende a ser de homens. Isso significa que, apesar do poder individual de uma mulher, ela terá mais resistência do sistema para assumir posições de poder institucionais. No entanto, a necessidade das mulheres permanecerem na luta, lembra Tânia Farias, é um ato em favor da coletividade, pela (r)existência do *Ói Nós*. Tânia escolhe, mesmo com o desrespeito à sua pessoa, em favor de seu coletivo - que não é apenas o *Ói Nós*, mas também a classe das mulheres. É pela representatividade das mulheres fazedoras de teatro, por fim, que ela milita.

Outra referência que Tânia anuncia como sua é Antonin Artaud. Para a atriz, Artaud representa a junção profunda entre vida e teatro, justificando a força do corpo presente, encarnado na cena. Ela pontua:

Quando eu estava estudando o Artaud, eu pensava no Teatro e seu duplo⁸⁷, a ideia de que o teatro e a vida não estão separados. Aí eu pensava na intensidade da cena... A gente experimenta essa vivacidade, essa força de... estou viva! Aí eu quero ser assim na vida. Não quero deixar isso restrito ao teatro eu quero ser assim na vida! Depois que o corpo se apaga o que vem depois? Talvez nada. O que a gente tem é esse tempo. É o agora... Então é preciso vivê-lo! (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

⁸⁷ Tânia Farias se refere ao livro "O Teatro e seu duplo", de Antonin Artaud.

Antonin Artaud vislumbrou o teatro como uma linguagem artística capaz de romper limitações, constituindo-se de elementos vivos. Mais do que isso, o teatro gera nova vida, como diz o autor: “É preciso acreditar num sentido de vida renovado para o teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que não existe e o faz nascer” (ARTAUD, 2006: 22). A ligação entre vida e teatro enunciada por Artaud também se apresenta na perspectiva de Tânia Farias, que expressa, em forma poética:

[...]

O meu sol, o meu mar, o meu verão
É a sala negra com as luzes dos refletores
eu estive tempo o bastante em salas de ensaio
eu criei novas realidades
visitei outros países
Aprendi diferentes culturas
e fui tantas, fui tantas outras além de mim

Quem poderá dizer que eu não vivi
creio na realidade do teatro com toda fé
como um cego que acaba de voltar a enxergar
Se o creem ou não já não importa
(FARIAS apud PRIKLADNICKI, 2018: 32)

Nem todas as influências, contudo, são referendadas em artistas reconhecidos na cultura teatral internacional e nacional. Comentando sobre inspirações criativas geradas pela permanência das mulheres em seus grupos, Tânia Farias discorre:

O que as mulheres trazem só elas podem trazer. [...] É claro que nós [mulheres] trazemos questões específicas. Nós somos diferentes, não melhores e outros piores, mas a diferença é maravilhosa. E se a gente souber trazer essa diferença e, por outro lado, o outro souber acolher e vice e versa... Isso fará do trabalho algo mais rico (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Esta contribuição da experiência das mulheres, pode-se afirmar, emana do trabalho continuado nos coletivos e, conseqüentemente, atinge os modos de fazer teatro de rua no Brasil⁸⁸. Segundo Tânia Farias, quando ela chegou ao *Ói Nós*, o grupo já era um dos principais coletivos de teatro de rua do país. No entanto, essa chegada posterior não dificultou seu posicionamento no interior do grupo, onde ela sente-se contemplada. Mesmo já constituído e com uma trajetória de dezessete anos, o *Ói Nós* “[...] era inquieto como uma criança”: questões

⁸⁸ Este assunto será desdobrado no item 2.3. Por enquanto, a atenção está direcionada às perspectivas de Tânia Farias sobre questões de gênero enquanto fazedora de teatro de rua junto ao *Ói Nós*.

como "*Para que fazer teatro? O quê? Pra quem? Como se faz?*", desde sempre, servem como motores para o *Ói Nós*. Uma mulher igualmente inquieta, Tânia Farias encontrou no coletivo de Porto Alegre espaço para questionar os motivos e destinos do teatro que faz; assim forjando, enquanto mulher, sua "(r)ex(s)istência" no fazer teatral de rua.

2.2 Fazer teatro de rua como uma mulher: a crítica de Simone de Beauvoir à exclusão da participação autônoma das mulheres em espaços não-domésticos e uma nova dimensão do lugar da atriz

Por causa da omissão histórica da presença de mulheres e do reduzido espaço que se abre à nossa ocupação no fazer teatral de rua, nos têm sido indicado e ensinado fazer teatro "como os homens". Emaranhadas por padrões inalcançáveis, erigidos sob a suposta "universalidade" dos homens, ou a dita "neutralidade" do teatro, nós, mulheres, nos esquecemos de criar a nós mesmas. Ao passo que, quando as mulheres desaprendem a reverenciar valores patriarcais, quando os desobedecem e se expressam autonomamente num palco, num púlpito ou numa rua, tendem a anunciar suas existências, que são diversas e singulares. Assim, ocupar estes espaços com um olhar crítico feminista, que explicita a luta das mulheres, provoca um contínuo devir mulher.

No entanto, a presença das mulheres no teatro de rua não é em si mesma feminista. Este espaço, mesmo quando realizado em coletivo, pode reduzir as mulheres a objetos, que servem à perpetuação de uma formação social na qual homens detêm o poder. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1980), constrói uma denúncia contra a indigna representação da mulher enquanto objeto da opressão masculina. Entre tantas outras críticas, Beauvoir aponta as perspectivas dos homens sobre as mulheres, reduzindo-as a imagens, com características silenciosas, apagadas e submissas. Do mesmo modo, a autora também critica escritos de mulheres enviesados pela tradição patriarcal (BEAUVOIR, 1980)

A frase de Beauvoir "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1980: 9) implica-se diretamente ao fato de que o conjunto da civilização que elabora esse ser, entre o macho e o castrado, será sua herança cultural e lhe cairá sobre as costas. No entanto, o gênero vai sendo construído continuamente, porque não está acabado e pronto. As mulheres se compreenderão mulheres em diversos papéis sociais: a menina criança, a moça, a mãe, a lésbica, a mulher casada, a prostituta, a velha... Tornar-se mulher, então, não é algo simples e imediato, mas um processo repleto de facetas e "interpretações". Porém, se cotidianamente nos reconhecemos mulheres, resta-nos apenas acatar normas já estabelecidas? Não corroborar com

o silêncio, a submissão e a invisibilidade é tornar-se menos mulher? Como percorrer um caminho de liberdade, uma vez incorporadas à cultura machista?

A passagem (sem linearidade) de nascer com características corporais deste ou daquele sexo e tornar-se mulher, segundo Judith Butler, está completamente articulada à cultura. A teórica feminista afirma: “O movimento do sexo ao gênero é interno à vida incorporada, uma escultura do corpo original numa forma cultural.” (BUTLER, 2003: 142). “Tornar-se”, processo de incessantes escolhas e desalienações contínuas; de desconstruções; que se desdobram em rigidez ou mansidão... Tomadas de decisões pré-reflexivas, essas escolhas são quase conhecimento, não sendo plenamente conscientes (SARTRE, 1987). Embora acessíveis, mais tarde, toma-se consciência delas. Horas de maneiras sutis, outras pelo contrário, tornar-se mulher é “[...] um modo contemporâneo de organizar normas passadas e futuras, um modo de nos situarmos e através dessas normas, um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo.” (BUTLER, 2003: 142)

No entanto, mesmo compreendendo que o processo de se tornar mulher entrelaça-se às instituições sociais, Simone de Beauvoir (1980) não enxerga as mulheres como vítimas, destinadas a interpretar papéis sociais pré-moldados. O ato de serem sempre elas a se renderem aos projetos masculinos, de relacionarem-se com o mundo como não fazendo parte dele, e de canalizarem suas energias para o romantismo, para o narcisismo ou para a religião, isso tudo não as impede de mudar esse quadro, situação que depende delas mesmas e das escolhas que fizerem.

O que acontece quando uma mulher não se rende ao projeto masculinista? O que acontece quando muitas mulheres organizadas não se rendem ao projeto de poder masculino? As mulheres fazedoras de teatro de rua, quando se reconhecem e posicionam como feministas, buscam mover os papéis sociais de gênero, nas duas situações enunciadas pelas questões acima. A estrutura social as colocará diante da primeira questão. Porém, elas podem encaminhar-se para a segunda, como ocorre no caso das articuladoras da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Ainda para Simone de Beauvoir (1980), inverter os papéis sociais pré destinados às mulheres seria um caminho para invertermos a situação de opressão. Para a autora, é rebelando-se e não se permitindo enredar-se nas teias do lar que as mulheres mudarão os papéis já moldados; por exemplo, vivendo uma vida profissional como os homens. Assim, a libertação é uma tarefa das mulheres, que só é possível pela conscientização e pelo trabalho.

A profissão da atriz, citada por Beauvoir nas terceira e quarta partes de *O Segundo sexo* (1980), exemplifica as três “justificativas” para a não-escolha do caminho da libertação - a narcisista, a amorosa e a mística, que mantém as mulheres encarceradas em suas

individualidades, nas lógicas do romantismo e dos misticismos. Na contramão destas canalizações que buscam converter a prisão em glória, a filósofa apresenta um caminho para a liberdade que, paradigmaticamente, só pode ser coletivo - o caminho da mulher independente. A mulher independente contradiz sua feminilidade e, se tem dificuldade em agradar, é porque não é escrava do desejo de servir: por mais vivo que seja, este "[...] não lhe desceu à medula dos ossos" (BEAUVOIR, 1980: 455).

O narcisismo, para Beauvoir, é uma atitude que se pretende fundamental a toda mulher; ou seja, que se torna um bem definido processo de alienação. Privadas das atividades públicas, estas mulheres vêm-se sem a oportunidade de serem reconhecidas por suas singularidades e, por isso, limitam-se unicamente à vaidade insaciável, alimentando-se de expectativas. Desnorteada e obcecada, a mulher narcisista pode edificar um delírio paranoico.

A mulher amorosa, por sua vez, faz do amor a demissão total de qualquer outra possibilidade de vida, que não em proveito de um senhor. Enquanto para o homem o amor é uma ocupação, para esta mulher, segundo Beauvoir (1980), é a própria vida. Ela enxerga-se através de olhos masculinos, e é nestes olhos que deseja encontrar-se.

Enquanto o narcisismo entra em choque com a maneira de amar enquanto objeto de desejo do outro, o amor servil está completamente em concordância com o misticismo. O homem a quem a mulher dedica-se torna-se uma divindade. A mulher mística, então, põe-se em relação com algo ou alguém irreal, comparando os homens com Deus. Assim, fica completamente vinculada à subjetividade e sua liberdade está mistificada.

Contrariamente, a mulher independente constitui-se através do trabalho e da compreensão da libertação como ação coletiva, mas independente da perspectiva de acúmulo econômico (que conserva ainda a forma que os homens imprimiram). Como produtora ativa é que a mulher pode reconquistar sua transcendência. Em seus projetos, pode afirmar-se como sujeito, desviando-se da dependência e recuperando sua responsabilidade. A filósofa francesa, entretanto, reconhece que a maioria das trabalhadoras são exploradas, pois a estrutura social não foi profundamente modificada, e as mulheres que trabalham em fábricas acabam sobrecarregadas, uma vez que acumulam também as funções de cuidado do lar e, provavelmente, não encontram tempo para se dedicarem a um projeto delas. Por isso, Beauvoir (1980) pondera que, mesmo quando a mulher liberta-se economicamente dos projetos masculinos, ainda há dependência. Ela conclui: "[...] nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à do homem"⁸⁹ (IBIDEM: 451).

⁸⁹ Simone de Beauvoir dialoga com as correntes do pensamento fenomenológico, existencialista e materialista histórico dialético. Este último parte da teoria materialista de Marx e Engels. Esta parceria destaca, no trabalho de

É descrevendo sobre a situação da mulher narcisista e da mulher independente que Beauvoir (1980) faz referência às atrizes. Se situada entre os escombros do narcisismo, o ato de atuar, para as mulheres, terá como um triunfo à fama, à glória. Sem preocupar-se com o que realiza, mas sim com o sucesso, seu narcisismo obstinado a tornará limitada em respeito à arte, ela compara, “[...] assim como no amor, por não saber dar-se” (Ibidem: 405). Para Beauvoir, entretanto, atrizes, dançarinas e cantoras, por três séculos, foram as únicas que tiveram independência concreta, e a feminilidade pôde contribuir em suas carreiras. Porém, em meio a privilégios, narcisismos e ameaças de um enorme complexo de inferioridade, a atriz entregar-se-á a contemplação do mundo, sendo incapaz de recriá-lo (BEAUVOIR, 1980).

Na contramão da postura narcísica, segundo Simone de Beauvoir (1980), a mulher independente, que busca assegurar-se de seu próprio êxito, diante de cada obstáculo e em meio a tantos desafios, questiona-se: arbitrariamente condenei-me aos caminhos mais difíceis? Seria melhor escolher outro meio? É como se esta mulher precisasse conquistar uma segurança que não lhe foi entregue de início. Mas, a autora pontua, uma grande atriz que se quer mulher independente “[...] ultrapassará o dado pela maneira pela qual a exprime, será verdadeiramente uma artista, uma criadora que dá sentido à vida emprestando significação ao mundo” (IBIDEM: 472). Contudo, a autora faz a ressalva, que raras são as atrizes que fazem de sua pessoa o instrumento de sua arte, ao invés de verem na arte um servidor de seu eu. Em busca da transformação, são estas atrizes, a caminho da libertação, que passam a forjar uma outra sociedade.

Provocar reflexão, exercitar a autonomia desde a criação das cenas e o pensamento crítico, desobedecer a ideia de simplesmente repetir falas e propostas de um diretor, tornar-se autora de si mesma, atuar no entrelaçamento entre teatro e vida, e aliar-se ao pensamento anarquista são propostas e princípios que Tânia Farias, junto ao *Ói Nós*, tem exercitado. Pode-se dizer que são decisões e práticas que se relacionam ao exercício de tornar-se mulher atriz independente, conforme aponta Beauvoir (1980). Longe de estar alienada do próprio trabalho, no grupo ao qual faz parte, Tânia Farias abarca diversas ações, como atriz, figurinista, cenógrafa, pesquisadora, educadora e produtora teatral. Participando de coletivos culturais de seu estado e país, faz-se artista⁹⁰ e articuladora. Ao expressar-se enquanto mulher artista feminista, em cena e para além, dela mantém uma postura responsável frente aos dilemas

Simone (1980), noções de alteridade e reciprocidade e a intenção ética de superação da condição de subjugação das mulheres perante os homens (superação que só pode ser conquistada em uma sociedade livre e igualitária).

⁹⁰ “Artivista” é um termo utilizado para designar uma arte ou uma(o) artista que hibridiza arte e ação política. Neste caso, em específico, ele está sendo utilizado para designar o engajamento da fazedora de teatro de rua que direciona ações às questões políticas, como de gênero, classe, raça e direitos às artes públicas.

apresentados às mulheres fazedoras de teatro de rua. Sua escolha de fazer do teatro um sacerdócio é exemplo dessa dedicação. Além de evidenciar o respeito de Tânia Farias ao teatro e suas mestras e mestres, essa postura também pavimenta um caminho sendo percorrido, em direção à libertação das mulheres fazedoras de teatro de rua.

2.2 A construção de um teatro feminista, anti-homofóbico e antirracista, segundo as teorias de gênero e raça. Retrato de Natali Santos

O movimento de recuperação da história das mulheres participantes do teatro de rua brasileiro, segundo a premissa de evidenciar a polifonia de vozes mulheris, provoca reflexões também acerca da atuação e invisibilidade das mulheres negras e homossexuais no fazer teatral de rua. Nesta pesquisa, esta constatação foi, principalmente, impulsionada pelas falas de Natali Santos, fazedora de teatro de rua que integrou o grupo *Pombas Urbanas*⁹¹ durante quinze anos e, hoje, é uma das construtoras do grupo Mãe da Rua⁹². E, desde 2016, faz parte do grupo musical Samba das Pretas⁹³, e produz o grupo As Três Marias⁹⁴.

Natali Santos, diferentemente das outras fazedoras entrevistadas, além de construir experiências artísticas em um grupo teatral de rua composto por artistas de gêneros mistos, também trabalha em um grupo de teatro de rua composto por mulheres de raças diversas, e num grupo musical exclusivo de mulheres negras. Em sua vivência pessoal, as diferentes constituições de grupo e graus de consciência em relação a gênero, raça-etnia e classe social reverberam no modo de trabalhar em coletivo. A observação, apontada pela artista, confirma a ideia de interseccionalidade⁹⁵, que se relaciona aos marcadores sociais da diferença. Também, interrelaciona feminismo popular e feminismo interseccional, bem como diversos campos do

⁹¹ O grupo *Pombas Urbanas* nasceu em 1989. Realizou pesquisa sobre a formação do ator, linguagem e dramaturgia, formando um repertório de quinze espetáculos, em sua maioria, com textos de autoria de Lino Rojas.

⁹² Mãe da Rua foi criado, em 2014, por mulheres trabalhadoras da cultura, com o intuito de ressignificar o espaço público. Teatro épico, cômico e cultura popular são fontes de inspiração para a criação de um teatro de rua feminista, que considera necessária a reflexão crítica sobre as estruturas patriarcais, o capitalismo e o racismo.

⁹³ Samba feito por mulheres moradoras do bairro da Cidade Tiradentes, que juntas, decidem utilizar o samba como símbolo de resistência aos problemas sociais enfrentados pelos pertencentes à diáspora africana.

⁹⁴ “As Três Marias, o Sol e a Lua” é um grupo composto por seis mulheres, donas de casa, nordestinas e moradoras da Cidade Tiradentes. Carregam a bagagem popular que se manifesta em versos tocados na palma da mão no quintal de casa e nas lembranças de infância narradas em gestos e cantigas.

⁹⁵ A interseccionalidade sustenta que as conceituações de opressão na sociedade, tais como: racismo, sexismo, homofobia, transfobia e outras intolerâncias, não se manifestam separadamente uns dos outros. Essas formas de discriminação se relacionam e criam um sistema de opressão. Este assunto fora articulado ao fazer teatral por Josefa Rouse da Silva em sua dissertação “Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro, segundo Sortilégio I e II e Sete Ventos”, defendida no Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, orientada pela professora doutora Lucia Romano.

conhecimento, entre eles, as ciências sociais, a epistemologia feminista, a militância das mulheres e a experiência dos grupos de teatro de rua. São inúmeros cruzamentos, que tendem a contribuir com a reflexão sobre fatores identitários, tais como gênero, classe, orientação sexual e raça-etnia (sem esquecer etarismo, cisgeneridade, religião, formação, localidade etc) no fazer teatral em grupo.

O conceito de "marcadores sociais da diferença", descrito a princípio na área das ciências sociais, não estabelece as diferenças entre as pessoas, mas preocupa-se em analisar como as desigualdades de direitos e hierarquias foram constituídas sócio e historicamente (Caires, 2010). Na compreensão de autoras e autores da área, os marcadores sociais da diferença mostram quão diverso é o tecido social. Entretanto, eles não são rígidos nem operam isoladamente, mas de modo interseccional, ou seja, por meio da sobreposição das formas de exclusão (racismo, machismo, homofobia etc), e de maneira singular sobre cada ser, a depender da classe social a qual pertence. Tendo em vista a interseccionalidade, a pesquisadora e professora Heloisa Buarque de Almeida, integrante do NUMAS - Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (vinculado à Universidade de São Paulo), observa que estudar gênero de maneira compartimentada (sem abarcar questões de raça, por exemplo) seria incabível: faz-se necessário enxergar como estas diferenças se articulam.

Enquanto o conceito de marcadores sociais contribui para refletirmos sobre a diversidade e as assimetrias num grupo constituído por pessoas de gêneros mistos, o conceito feminista de interseccionalidade, atribuído à jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw (1989), aponta para aspectos importantes na organização de coletivos exclusivos de mulheres. A principal demanda do conceito, defendido pelas feministas negras e abraçado por outros feminismos, é evidenciar que o movimento das mulheres, originariamente branco, heterossexual, classe média, europeu e cisgênero⁹⁶, representa apenas um ponto de vista. Essa posição, que vem se transformando por força da assunção de muitos grupos de mulheres e da autocrítica característica dos feminismos, omite a voz de grande parte das mulheres.

Evidenciando experiências de diferentes mulheres, por sua vez, o feminismo interseccional vem desvendar múltiplas facetas da coerção exercida pelas estruturas de uma mesma sociedade, que é patriarcal, machista, racista, classista, heteronormativa etc. A reflexão que a interseccionalidade propõe, portanto, está para além das antes colocadas pelo feminismo, pois remete à possibilidade de uma mulher oprimida também oprimir. O desmonte da categoria

⁹⁶ Indivíduo que se identifica com o sexo biológico com o qual nasceu. Um exemplo: uma pessoa que nasceu com genitália feminina e cresceu com características físicas de "mulher" e adotou padrões sociais ligados ao feminino, expressando-os em gestos, roupas, tom de voz etc.

mulher que o feminismo interseccional efetua, contudo, não elimina a efetividade de uma luta conjunta, com pautas conjugadas, assim como não nega a evidência das diferenças e desigualdades entre as mulheres. Ao contrário, demonstra que em movimentos de caráter democrático e em prol da igualdade, é preciso não omitir os conflitos, mas constituir coalizões. Assim, o desafio dado pelo conceito não é o compartilhamento das opressões, mas sim, a possibilidade de “[...] formular estratégias para enfrentar todas elas na base de um entendimento de como se interconectam e articulam” (BRAH, 2006: 376).

Na mesma seara, o feminismo popular aponta um exemplo de prática conjunta entre mulheres de diferentes raças e etnias, sexualidade e classe em uma mesma organização. O termo, utilizado mais na prática da luta feminista do que no campo teórico ou como um conceito, identifica organizações populares de mulheres, como por exemplo, os grupos feministas ligados ao Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST), ou coletivos integrantes da Marcha Mundial das Mulheres (MMM). Estas duas mobilizações interrelacionam questões de gênero, raça e classe na luta contra as opressões de gênero.

As mulheres bis, lésbicas e negras constituem também organizações independentes, separadamente das mulheres brancas e heterossexuais. O Grupo de Ação Lésbico-Feminista (LF) e o Galf são exemplos históricos dessas frentes de ação, que junto aos encontros nacionais (como o Seminário Nacional de Lésbicas-Senale, que origina o Senalesbi) contribuíram para a formação de outros coletivos, representados pela Liga Brasileira de Lésbicas (LBL), pelo Coletivo Nacional de Lésbicas Negras Feministas Autônomas (Candace-BR) e pelo Coletivo de Feministas Lésbicas, para mencionar alguns deles. Mesmo que organizadas em grupos próprios, entretanto, as mulheres bis, lésbicas e negras ganham força e fomentam a luta feminista como um todo.

Natali Santos, ciente dessa multiplicidade de possibilidades de articulação, diferencia o sentimento de identificação e pertencimento em relação aos diferentes grupos de que fez ou faz parte:

No Samba das Pretas a gente revela o que a gente é. No Mãe da Rua a gente também revela. Acho isso muito interessante. A gente é isso, mas cada uma com suas particularidades, sabe? E a gente vai se conhecendo... Sinto que é assim: a partir disso que eu sou e junto com esse coletivo, vou caminhar, vou criar, vou produzir o fazer artístico. Eu não sentia isso em um coletivo misto que eu estava. Eu sentia isso mais em questão de classe, mas essa classe tem cor, tem cheiro, tem pai ou não tem, seu pai estudou? E sua mãe? Você tem 200 e eu tenho 10 reais, meu! Mas parece que em alguns coletivos, isso não interessa! "Vamo lá! Vamos ensaiar! O projeto é de todos." E assim, outras diferenças gritantes não se revelavam. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

É majoritário entre os grupos teatrais de rua o explícito posicionamento de esquerda e a capacidade de reconhecer a luta de classes e as injustiças sociais. Contudo, a observação de Natali Santos, além de evidenciar diferentes marcações sociais que indicam outras diferenciações que não apenas o pertencimento de classe (gênero, raça, constituição familiar e assim por diante), expressa uma situação recorrente em grupos reunidos em torno de processos identitários, ou mesmo de ações em torno das políticas afirmativas (voltadas para esses processos): não é incomum vermos a necessidade de idealização de uma certa homogeneidade entre as e os participantes, desconsiderando singularidades que, talvez, acarretariam em maiores tensionamentos e divisões internas.

A ideia de uma suposta universalidade entre as pessoas ronda muitos modos organizacionais em grupo. Para Eneida Maria de Souza (1987), o conceito de homogeneidade surge como expressão de um fetiche construído pelo olhar do desejo, mas cego para o objeto visível. Leda Maria Martins (1995), ao estudar o teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos, descerra as cortinas de um espetáculo de opressão, injustiças e preconceitos encenados há séculos, que sobrevive às custas de um falso discurso de neutralidade da cena.

No livro *A Cena em Sombras*, a autora busca discernir alguns traços e rastros sógnicos que lhe possibilitem compreender o engodo das discussões generalizantes e universalistas. A compreensão de Martins (1995) sobre os discursos da diferença contribui para analisarmos possíveis motivos das violências simbólicas que acontecem também no convívio entre integrantes de grupos teatrais de rua. Para a autora, os discursos das diferenças são um contraponto ao homogêneo, e contém a capacidade de deslocar as lentes que modulam os olhares. A partir desta posição, é possível supor que quanto mais identifica-se e diferencia-se, observando as diferenças entre as e os integrantes e conversando sobre elas, mais se apreende sobre as diferenças, e mais justo tende a tornar-se o convívio. De modo oposto, não tratar dessa não-homogeneidade significa deixar "em sombras" verdades evidentes e, dessa forma, recusar à visibilidade aqueles e aquelas que não são parte do poder hegemônico.

É o que Natali Santos expressa, quando observa que nos coletivos compostos exclusivamente por mulheres essa homogeneidade tende a ser menor. Provavelmente, as mulheres já se compreenderam como "o outro" na sociedade, e até por isso, enxergam a importância de se unirem em grupos só de mulheres, alicerçado na perspectiva feminista. Esse viés, uma vez estabelecido, porém, deverá também revelar a desigualdade social e o racismo, e ser crítico em relação a ambos.

Leda Maria Martins (1995), ainda, aponta uma reflexão sobre a flutuação semiótica variante entre dois pólos paradigmáticos - de um lado está a brancura (sinônimo de belo, bom

e limpo), e do outro lado, o signo da negrura (metáfora do mal e do feio). Para a autora, existe um teor mítico construído na ideia de democracia racial, que fundamenta sociedades como a brasileira, e que sem abrir mão do discurso racista, dá-se numa espécie de escala gradativa. Nesta, quanto mais próxima a pessoa se encontra do modelo de brancura, o padrão ideal hegemônico, maior poder de mobilidade social lhe será concedido. Para a autora, esta situação mascara a realidade de uma marginalização coletiva, sintoma de uma prática racista que não discerne, mas discrimina.

O mecanismo apontado por Leda Maria Martins (1995) sobre a falsa democracia racial em que vivemos, que convive com o racismo estrutural, também pode ser aplicado à homofobia, à transfobia e ao machismo dominantes. É também o que nos mostra o relato de Natali Santos:

Eu sou lésbica e vejo os caras me colocarem em lugar de disputa com eles... Eu não vou "dar" para eles. Eu não sou um corpo penetrável pra eles. Ele não vai poder me conquistar, me assediar, entende? O que, às vezes, acontece do cara ir por esse jogo emocional, né? Querer conquistar por essa via. Daí vem os relacionamentos abusivos... mas aí, eu já estou em uma outra condição... Acho que por isso, num processo artístico, quando tem um cara no espaço de poder, tenho uma "liberdade" diferente... Eu sempre me senti assim nos rolês de teatro: a parça, sabe? Eu vivi uma experiência assim: eu estava em uma festa da galera do teatro... Aí, estava dançando com uma mulher; depois, eu parei de dançar com ela e veio um cara e começou a dançar com ela... Aí esse cara veio no meu ouvido e falou assim: "obrigada por você ter esquentado aí pra mim!" Eu não tive uma reação... Quando a violência vem de alguém que está na sua convivência, fica mais difícil perceber... Uma frase dessa representa muito o que eu significo para aquela pessoa, naquele coletivo... Eu penso assim, se esse cara expressou isso, [que] essa não é uma visão individual, dele. Ele está expressando também uma visão coletiva, de uma estrutura. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Na situação acima, escancara-se um mecanismo estrutural, em que o machismo incita à mulher lésbica dois papéis: o de exercer violência contra outra mulher, na objetificação e sexualização desta, e o de competir entre os homens, na conquista por aquele "objeto". Nesses dois fetiches, existe a ideia de uma mulher passiva, a ser desfrutada; fantasia explicitada na fala "obrigada por ter esquentado aí pra mim". A afirmativa preconceituosa compreende tanto Natali quanto a mulher que dança com ela como objetos do olhar e do desejo do homem; como uma "parça", ela contribuiria para que ele conclua sua ação de dominação. Na escala machista, a mulher lésbica "ganha" possibilidade de parecer-se aos homens e, assim, violentar outras mulheres, fazendo enfim parte do "clã" dos homens. Esta "democracia machista", prejudicial para todxs xs envolvidxs, perpetua e prolifera a relação de poder dos homens sobre as mulheres.

O exercício audiovisual da Grupa Ybyrá de Teatro da Oprimida ilustra a percepção de Natali Santos. Em Breve Panorama Lésbico, da década de 1980, a Grupa traça um breve panorama sobre o pensamento lésbico, apontando sua invisibilidade e apagamento históricos.

Na contramão deste fato, descreve diversos trabalhos produzidos por mulheres lésbicas, nos anos 1980. Entre estes registros presentes no vídeo, a importante figura de Monique Wittig foi citada, com a provocante afirmação de que "[...] as lésbicas não são mulheres". Segundo esta autora, elas rompem com o contrato sexual e a operação social estruturante. Assim, a identidade lésbica, afirmada por autoras como a pensadora francesa Monique Wittig, corresponde não apenas a um tipo de experiência homoafetiva entre mulheres, mas a um questionamento do "lugar heterocentrado", que relega outros desejos e práticas sexuais à posição de inexistência (ROSSI, 2018). Wittig marca o pensamento lésbico, definindo a reversão da "subalternidade", a que costumava estar relegada a homoafetividade feminina; um passo essencial para que emergisse o posicionamento político sobre a lesbiandade, considerando-a como uma postura também política.

É a esse mecanismo propulsor de perpetuação da invisibilidade e apagamento das mulheres lésbicas na história que Natali Santos se refere. Além dos escritos de Wittig, o vídeo da Grupa Abyrá também cita a obra de Adrienne Rich, *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (1980). Complementando o histórico da luta lésbica nos anos 1980, os feitos conjuntos de Barbara Smith e Audre Lorde (quando criam a primeira editora dedicada às mulheres negras dos EUA, a Women of Color Press) irmanam-se a Cassandra Rios (pseudônimo de Odette Pérez Ríos, escritora brasileira censurada no período da ditadura Civil-militar), em seu livro *Volúpia do Pecado* (1948), e às lutas que conjuminaram na celebração do Dia do Orgulho Lésbico, dia 19 de agosto⁹⁷.

Longe dessa compreensão, posicionamentos machistas e heteronormativos ainda são comuns na convivência entre as e os artistas da cena, assim como na cena teatral de rua, conforme aponta Natali Santos:

Os caras, em cena, representam de tudo, né? Mulher, gay... De formas completamente escrachadas para o público cair no riso, isso é uma violência. Vejo que as mulheres lésbicas, por vezes, podem cair em um lugar de disputa com os homens. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Na Rede Brasileira de Teatro de Rua⁹⁸, as soluções preconceituosas e violentas na forma de representar comportamentos sexuais dissidentes, apontadas acima, também foram

⁹⁷ O dia do Orgulho Lésbico foi escolhido em função da morte da ativista Rosely Roth - que liderou o movimento em protesto contra agressões lesbofóbicas ocorridas algumas semanas antes no Ferro's Bar, em São Paulo. Desde 2003, o dia 19 de agosto é visibilizado, internacionalmente, como dia de Orgulho Lésbico.

⁹⁸ Espaço físico e virtual de organização de articuladoras e articuladores que lutam por políticas públicas com investimento direto do Estado. Mais detalhes e história sobre esta organização está no item 1.3, Capítulo 1 da presente dissertação.

tematizadas pelas mulheres cis e trans. A reflexão tratou da "liberdade" com que os fazedores de teatro de rua interpretam mulheres e travestis, em escolhas cênicas que reforçam estereótipos e provocam riso, sem considerar a importância do assunto, no que concerne à representação daquela figura posta em cena, reforçando a violência sofrida sobre ela no campo social. Estes enunciados, repelidos e reificados em modalidades discursivas tanto no cotidiano quanto no exercício estético teatral, demarcam posições e limites das mulheres negras e lésbicas nas estruturas de produção de fala e de poder. Martins (1995) lembra o papel ímpar desempenhado pela linguagem verbal na construção de saberes e supostas verdades que legitimam e veiculam os preconceitos étnicos, raciais e de gênero. O mesmo poderia ser afirmado sobre a produção de imagens negativas sobre as múltiplas sexualidades na publicidade, no cinema e no teatro.

O padrão de pensamento hegemônico, capaz de invisibilizar as mulheres cis e lésbicas, entretanto, não se evidencia apenas nas formas produzidas na cena, mas está ativo também no ideal de corpo da atriz e do ator atuantes no teatro de rua:

Participei de um grupo muito masculinizado. E nele não tinha espaço para pensar sobre questões de gênero. Não teve essa reflexão na nossa formação. Acho que a disciplina empregada pelo grupo trouxe muitos aprendizados, mas também acho um tanto limitado. Fico pensando... E o corpo da mulher? No início, eu era jovem, meu corpo estava se desenvolvendo... Lembro de ouvir algumas falas assim: "Você é gay, mas em cena isso não pode aparecer" ou "Você é sapatão, mas não é homem". Eu sinto que esse preconceito é algo tão frágil.. Não acho que os homens falavam isso por maldade; penso que é por falta de formação sobre a questão da sexualidade e do corpo das mulheres em cena. O grupo pouco pensava sobre a questão de gênero. A gente nivelava, como se todo mundo fosse igual; mas a questão da masculinidade era muito forte: por exemplo, parecia que para as mulheres, ter filho era algo que iria impedi-las de fazer teatro, mas para os homens, [ser] pai, não. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

O *Pombas Urbanas*, do qual a atriz fez parte durante quinze anos, ainda que tenha sido seu espaço de formação e desenvolvimento, mostrou-se para Natali Santos como um grupo masculinizado e fechado para as questões de gênero. Nos limites do Grupo, estas "questões" pressupunham a adesão a um dos gêneros reconhecíveis, ou masculino ou feminino; o que garantiria a manutenção das representações usuais dos papéis sociais e a continuidade da supressão do feminino diante do gênero masculino, na lógica de poder machista. Este é exatamente um ponto da crítica feminista⁹⁹, que acusa o projeto histórico do sistema de papéis

⁹⁹ A perspectiva da crítica feminista desenvolveu-se durante o século XX e foi bastante vinculada à literatura. Recuperação e releituras de obras escritas por mulheres considerando suas experiências são dois apontamentos da crítica feminista, que procura dar relevância à voz feminina e analisar traços de patriarcalismo que perpassam as obras. Aqui, a crítica feminista é uma perspectiva que subsidia a escrita de uma nova história sob a questão de gênero.

sociais de gênero, que cria diferenciações binárias, acrescidas de valorizações negativas para as mulheres e positivas para os homens (a fraca, o forte, a medrosa, o corajoso, o racional, a emocional etc.). Morgante e Nader (2014), entre outras autoras, replicam que "O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, estando inclusive, inculcado no inconsciente de homens e mulheres individualmente e no coletivo enquanto categorias sociais." (MORGANTE e NADER, 2014: 3). Projetando-se a partir da descrição que a ideologia patriarcal, em suas diversas faces historicamente demarcadas, produz sobre os gêneros, afirmam-se qualidades padronizadas, que tendem a criar idealizações que aprisionam homens e mulheres. Sub-representadas, as mulheres que não apresentam as características designadas a elas passam a ser considerada menos mulheres, ainda que não possam ser como os homens.

Bell Hooks (2003), ao analisar os efeitos do colonialismo no processo educativo, traz um apontamento também significativo para a observação de Natali Santos, no que diz respeito aos grupos de teatro de rua também enquanto espaços de aprendizado de gênero. Inspirada pela práxis de Paulo Freire e pelo ativismo feminista, Hooks salienta que a construção de uma educação humanista (isto é, antirracista, antissexista e anti-homofóbica) é praticada no exercício de reconhecimento das peculiaridades de cada pessoa e na garantia da escuta da voz de todas. Segundo a autora, um ambiente assim comprometido estará construindo um senso crítico de maneira coletiva e capaz de libertar as mulheres das opressões. Para tanto, a autora considera indispensável o combate aos métodos pedagógicos arcaicos, descentralizando o conhecimento e reconhecendo a necessária aproximação entre teoria e prática.

Nesse ensejo, Hooks questiona a narrativa eurocêntrica, que fortalece o racismo, a heteronormatividade e o machismo institucional no processo formativo e, assim, sustenta as velhas relações de poder. Esta "educação engajada", como descreve a educadora feminista, não é normativa, baseada em cumprir tarefas e obrigações, mas um processo que tem por critério garantir o exercício da liberdade e a promoção do diálogo. Os princípios desta educação decolonial e feminista podem inspirar e servir como referência de formação política para os grupos teatrais, um território viável para exercitarmos o reconhecimento dos grupos subalternos, a partir da compreensão de que as práticas teatrais tradicionais também silenciam as vozes dos grupos marginalizados.

Exercícios teatrais, quando vinculados aos princípios das teorias feministas, apontam uma perspectiva na contramão das indicações já naturalizadas. Construir um processo cênico que trate sobre questões de raça, classe, sexualidade e gênero de forma coerente pressupõe a necessidade de vínculo entre o treinamento teatral, a construção das textualidades e da cena, e o que mais circundar as pedagogias dos processos de criação. Se o intuito do grupo é não

reproduzir preconceitos variados, deve haver tempo e espaço para que se analise também as estratégias de troca de saberes, ou os "projetos pedagógicos" adotados. Muitos treinamentos corporais, inclusive os que inspiram processos criativos no campo teatral, advêm de fundamentos militares, criados e desenvolvidos por homens, e que camuflam um padrão de corpo ideal: masculino, branco, magro, resistente, forte e "funcional" em termos fisioanatômicos (ROMANO, 2009).

Nas escolhas de critérios para o treinamento corporal-vocal e interpretativos também habita o imaginário do discurso machista, que se reflete não só na cena, mas no cotidiano das relações dos grupos. Ao falar um pouco sobre os tipos de condução de ensaios e treinamento, Natali Santos observa necessidades específicas e diferenciadas entre os corpos das mulheres e dos homens, que refletem na maneira como eles e elas conduzem o processo teatral, assim como no jeito que essa condução reverbera nela. A atriz comenta:

E quando eu ou outra mulher está com cólica ou estou sentindo que meu corpo está diferente? Acho que este é um lugar que beirou o poder do masculino. Parece que todo mundo é igual, mas, no fundo, a gente [mulher] tinha que dar conta de acompanhar um ritmo imposto. Isso era muito forte; nem sempre a coisa é dita, mas fica implícita.... (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Se os corpos, principalmente para as mulheres, são como territórios marcados por indicações muito inculcadas socialmente, também podem ser territórios de potentes possibilidades. Os corpos padronizados, a higienização dos hábitos, a normatização de comportamentos, a coerência dos movimentos e gestos em relação aos papéis sociais podem ser revistos (e criticados) através da arte teatral, que serve também para anunciar outras possibilidades, escancarando limites entre a liberdade e a violência.

A perspectiva disciplinar é outra observação apontada por Natali Santos, qualidade tão solicitada e desejada no fazer teatral e no teatro de rua, que movimenta muitas discussões no interior dos grupos. O corpo-voz, conjunto essencial no trabalho de atriz/ator, pede treinamento específico, para ocupar as praças e ruas, de maneira a abarcar o espaço aberto e o público passante. Requer-se uma prática permanente de jogos em grupo, amplificação e cuidado da voz, habilidades específicas de canto e instrumento, domínio do espaço e ensaios, ensaios, ensaios... No entanto, o que o conceito de disciplina carrega para dentro do grupo? O que se almeja-se quando a disciplina é convocada? Qual o ideal de corpo, de atriz, ator e de grupo de teatro? A partir de qual referencial tratamos este assunto? Como as práticas teatrais disciplinares podem

potencializar a criação, sem instaurar um padrão idealizado e imposto (masculino, branco e heteronormativo) sobre as mulheres?

A autora Carmen Lúcia Soares (2002), ao comentar sobre a história da ginástica como atividade culturalmente valorizada, apresenta modos instituídos e institucionalizados de sentir e enxergar o corpo. A partir da articulação entre educação física, artes circenses e mambembes, e literaturas como as de Bakhtin (1987 e 1993), Michele Perrot (1988), Baudelaire (1991), Amoros (1838) e Machado (1977), a autora aponta o movimento ginástico, constituído ao longo do século XIX, na Europa, como uma prática associada ao campo do divertimento, mas calcada na ciência como autoridade, na preservação da disciplina e da ordem e na tradição militarista. Em contraponto a esta prática, apresenta o universo do circo e das artes de rua, que aportam a perspectiva de um mundo popular, realizando uma cultura não-oficial, em praça públicas e em dias de festa. Capazes de desterritorializar a ordem do espaço¹⁰⁰ e criando um teatro do povo¹⁰¹, segundo a autora, equilibristas, palhaços e outras personagens da cena popular chegam e partem, de maneira transitória e nômade, desafiando as instituições e provocando medo nas autoridades, com a "[...] compreensão de corpo enraizada na fértil cultura cômica e popular da Idade Média e do renascimento" (SOARES, 2002: 24).

Opondo-se à ideia de corpo perfeito e limpo que a ordem hegemônica exigia, os e as artistas populares aproximam-se da ousadia e da invenção, fundindo elementos heterogêneos e distantes. Segundo a autora, no século XIX, as artes de rua travam uma luta árdua em confronto à ideia de fixidez, que a burguesia defendia para o corpo padrão. Para os grupos de teatro de rua (que, teoricamente, inspiram-se na expressividade das classes menos abastadas) não seria incoerente exigir a mesma maneira padronizada, limpa e homogênea do teatro "oficial"? A partir da perspectiva apontada por hooks, na qual a educadora salienta a necessidade de recusarmos métodos pedagógicos que distanciem a teoria da prática, caberia ao teatro de rua retornar a essas práticas que se constituíram no cotidiano de suas fazedoras(es) e que carregam um sentido disciplinar próprio. Se as formas de teatralidade populares de rua, o funambulismo, as festas e o circo, comparados à ginástica, são mais referenciais de um corpo expressivo e brincante, cabe aos grupos de teatro de rua reconhecer a potência dessas linguagens e suas técnicas.

¹⁰⁰ Conceito extraído do livro *Noites Circenses; espetáculo de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, de Regina Horta Duarte (1993).

¹⁰¹ Conceito extraído do livro *A história do corpo*, de Jorge Creso (1990)

Quando trata das suas vivências nos grupos de teatro de rua compostos majoritariamente por mulheres, e dos processos conduzidos por mulheres, Natali Santos distancia-se das impressões que acumulou em seus anos de trabalho junto ao grupo misto. Ela pontua:

Quando eu tive algumas experiências com mulheres conduzindo, lembro de despertar algo diferente em mim. Quando eu entrei no Mãe da Rua, foi incrível a diferença. Primeiro, porque é um grupo só de mulheres, e isso gera outras possibilidades. Sinto diferença na forma... Por mais que a gente esteja com essa forma masculinizada introduzida, ainda assim é diferente... Tem alguma coisa que não deixa aquilo se perpetuar, sabe? Acho que a gente consegue se questionar mais. Um cara gritando comigo gera uma coisa. Uma mulher gritando é outra, mais facilmente, eu consigo falar: não grita! (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

A exclusividade propiciada pelo grupo só de mulheres, para a atriz, assegura uma liberdade maior de experimentação, tanto das formas cênicas, quanto da vivência de gênero, perpassada pelas escolhas de sexualidade. Natali Santos nota que, daí, emerge um corpo diverso, avesso à mera reprodução. Ela resume:

Tem esse lugar do se reconhecer e também tem uma liberdade para errar, sabe? Tem uma liberdade maior, menos constrangimento, menos bloqueio... Sinto que muitas vezes, em grupos mistos, para eu tomar a atitude de falar, eu precisei ter muita certeza... Se não tiver certeza é melhor nem falar. É um lugar que eu só comecei perceber quando eu comecei sair dele. Esse lugar é muito masculinizado... aí quando fui pra um outro lugar, pensei: Poxa! Não precisa ser assim tão rígido, né? não tem como anular sua sexualidade, eu não sou transparente. Então, acho que eu demorei para me perceber enquanto mulher. E também demorei para refletir sobre as coisas que eu reproduzo em relação a isso... Parecia que eu estava fazendo igual um filho que quer ser igual o pai, sabe? Reproduzindo tudo. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Seria essa outra possibilidade de expressão da corporeidade integral das mulheres uma designação pertinente ao teatro feminista? Quando perguntada se poderia entender-se agora como uma fazedora de um teatro feminista, Natali Santos resume:

Com certeza, eu já fiz muitas peças machistas. Atualmente, integro o processo junto ao grupo Mãe da Rua. Eu sempre acho que tem mais de uma linha, sabe? Quando ouço a palavra "feminista" eu penso em um estudo de mesa, mas acho que essa imagem é até uma fragilidade, um preconceito... Esta sua pergunta ressoa em mim a ideia de que precisa ter um fim. Como se fosse assim: cheguei no teatro feminista. Agora acabou. A partir da sua pergunta, eu me pergunto: será que eu faço um teatro feminista? Acho que sim, faço um teatro feminista. A gente aborda coisas específicas das mulheres, a gente cria outras possibilidades da figura do feminino... Mas ainda acho que tem muita dor expressada ali. Acho que quando a gente sair da dor... Não sei.. Acho que não existe a linha de chegada, sabe? Aquela plenitude... Mas ainda acho que a gente está olhando para a dor, estamos pensando se é isso... Se a gente quer fazer assim... É um processo que vai gerando vários outros apontamentos. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Na posição explicitada pela atriz, nota-se que ainda há muito preconceito sobre as práticas e lutas feministas. No entanto, a imagem do "estudo de mesa" vinculado ao feminismo, como expressa Natali Santos, pode ser historicamente fundamentado. Ao supervalorizar a produção feminista acadêmica, gerada num ambiente branco e elitista, baseada em obras escritas apenas por mulheres de classes mais abastadas e brancas, algumas linhas dos feminismos invisibiliza(ra)m outras formas de conhecimento e estabeleceram hierarquias. Não à toa, hooks rejeita formatos acadêmicos tradicionais e defende que a teoria não-acadêmica, como a tradição oral, seja valorizada. A mesma autora registra a necessidade das mulheres negras subverterem o feminismo branco, o patriarcado e o racismo epistêmico dominante nos ambientes intelectualizados.

Além disso, o feminismo no Brasil foi vítima de uma campanha continuada contra o pensamento engajado em prol das mulheres, pelo o menos, desde 1964 (MARSON, 2020). Dessa maneira, a prática teatral afastou-se da reflexão feminista e, ato contínuo, também de suas pautas e modos de encontro. Sobrevivendo quase que estritamente nos espaços eruditos, até meados do novo século, o feminismo "perdeu" parte do que havia aprendido na militância: seu jogo de corpo e seu traquejo em falar diferentes línguas.

Natali Santos também constata algumas diferenças sentidas ao integrar um grupo artístico de mulheres negras, em comparação a outro de mulheres não negras. Em suas palavras:

No Samba das Pretas, a gente é muito diversa. Uma é evangélica, a outra é muito jovem e está num processo de descoberta da vida. As outras tem trinta e pouco anos... Uma considera a militância muito importante, é super militante e já está nesse meio artístico. Mas, a maioria nasceu na Cidade Tiradentes, e tem histórias de vida muito parecidas. Todas pretas; nossas mães são empregadas domésticas; ausência paterna em comum. A gente tem essa referência muito próxima da mulher guerreira, que vai e faz, trabalha e acontece... E a gente tem querido fazer faculdade. Algumas de nós, neste grupo, são mães; mas já aparece um jeito diferente de ser mãe. Por exemplo: ela está fazendo um pouco do que ela gosta, num grupo de samba, falando o que ela pensa, o que ela acredita... A gente bebe desse lugar, dessas mulheres, das famílias desestruturadas. Mas, hoje, a gente está num lugar diferente delas [das mulheres negras das gerações anteriores]. Essas coisas são muito comuns entre nós. No Mãe da Rua, já é uma outra diversidade... Lá eu não encontro essas desestruturas. São outras coisas... Eu acho rica essas percepção e poder partilhar isso. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Diferenças e semelhanças reconhecidas por meio da relação são aprendizados que emergem da fala de Natali Santos. Sua experiência múltipla ilumina e colore um horizonte possível de ser vivenciado no campo teatral. Djamila Ribeiro (2007), inspirada em Audre Lorde, expõe que o problema não está na diferença, mas no momento em que esta recebe significado

de desvalorização de uma sobre outra. A falta de reconhecimento de que, ao partir de lugares diferentes, experiencia-se gênero, cor e classe de diferentes modos, resulta em um discurso excludente, pois não permite outras maneiras de ser e estar no mundo. Neste contexto, a compreensão da branquitude e da masculinidade heteronormativa como violências simbólicas, nutridas pelo valor estético e pelo padrão hegemônico, potencializa o combate aos estereótipos e abre espaço para outros parâmetros de representação.

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata e uma das mais violentas em relação às mulheres, mulheres negras experienciam racismo e machismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, restringidas de oportunidades, por conta de um sistema há muito arraigado. Mulheres brancas, por seu lado, experienciam o machismo do lugar de objeto e o racismo do lugar de quem pode beneficiar-se desta opressão. Para Djamila Ribeiro (2007), contudo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, ainda que falem de lugares distintos. Para ela, os limites e decisões que possam advir destas diferenças precisam ser reconhecidos.

Quando Natali Santos comenta sobre as jovens mulheres integrantes do Samba das Pretas estarem criando um caminho diferenciado daquele das mulheres de gerações anteriores de suas famílias, descreve exatamente a possibilidade de transformação dos estigmas e estereótipos que rodeiam a vida das mulheres negras no Brasil. Relacionadas à natureza, à força braçal e aos impulsos biológicos, a erotização do corpo dessas mulheres duplica-se em imagens midiáticas que as ligam ao corpo objetualizado, assim como às profissões menos prestigiadas. Mas, pouco a pouco, essas imagens parecem estar cada vez menos naturalizadas. Sueli Carneiro (2001), na esteira de Luiza Barros e Patrícia Collins, também reconhece a marginalização da mulher negra como peculiar, tendo a imagem da empregada doméstica como central. Collins (apud Carneiro, 2001) a compreende como fruto do pensamento que nasce nas classes dominantes, e que gera contradições entre as mulheres negras. Contudo, lembra Carneiro, a reflexão e a ação política podem ser fontes potencializadoras para elas.

No campo teatral, atrizes negras brasileiras são parte da história. Ainda assim, Léa Garcia, no documentário “As Divas Negras no Cinema Negro Brasileiro”¹⁰², comenta que, em uma novela de época, uma atriz negra nunca terá o papel da sinhazinha, cabendo a ela interpretar

¹⁰² Documentário produzido em 1989 pela Enugbarijô Comunicações. Tem direção de Vik Birckbeck e Ras Adaauto. Nele, atrizes negras de cinema, teatro e televisão narram suas histórias de vida, carreira profissional, discriminações e lutas no meio artístico. As protagonistas são Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa Garcia, Zenaide Zen, Adele Fátima e Lélia González, artistas negras que desde os anos 50 se inscreveram na história do teatro, da televisão e do cinema nacional e internacional e que, ao contrário de muitas atrizes brancas, vivem no esquecimento. Documentário “As divas negras do cinema brasileiro”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6L9U2DQRYdk>. Acesso em 03/07/2020.

a escrava. Mesmo saindo das histórias "de época", a ela indicam personagens como a prostituta, a empregada doméstica ou delinquente. Sua palheta emocional e perfil psicológico, dados pela avassaladora branquitude, restringem-se ao caráter da mulher amestrada, submissa, voluptuosa e dócil. É através dessas marcas na dramatização da persona mulher negra, que se amplificam nos indicativos sobre as atrizes lésbicas, que a convencionalização teatral repete o discurso preconceituoso dito como verdade. Assim, contribui com a permanência do poder estruturante e modelador das relações de gênero, raça e sexualidade no Brasil, pois legitimam as práticas de domínio social, mimetizando as relações de poder que acontecem dentro e fora de cena.

No entanto, é na contramão deste cenário simbolicamente violento, em que mulheres negras aparecem como uma projeção narcísica do branco, que artistas e pensadoras como Zezé Mota, Zenaide Zen, Ruth de Souza, Léa Garcia, Adele Fátima e Lélia González se inscrevem na história do teatro negro brasileiro. Participando de peças teatrais junto ao grupo Arena, no Teatro Experimental do Negro e em outras ações de confronto ao preconceito racial, elas prezam pela visão de mundo, costumes, crenças, religiosidade e herança da cultura negra, diaspórica e afrobrasileira. Aos poucos, formações coletivas contemporâneas, exemplificadas nos grupos majoritariamente compostos por mulheres, tais como os que Natali Santos integra, desabroçam como alternativas, pois rompem com a lógica dos discursos de dominação, seja no fazer teatral, seja nas rodas de samba, igualmente compostos, em sua maioria, por homens.

A fala dessas artistas mulheres negras, que havia ficado à margem, emerge e desperta o que permaneceu excluído das consciências. Ao se reapropriarem de suas histórias pessoais, em coletivo, as mulheres destes dois grupos citados pela Natali, exercitam-se enquanto sujeitas falantes, e não apenas ditas ou descritas por outrem. Natali Santos relata esse processo de individuação que o coletivo pode abraçar:

Quando eu fui trabalhar com o Mãe da Rua fomentou muito pra mim. Gerou consciência. Eu comecei a ter palavras, comecei a verbalizar... E enxerguei a situação de uma maneira mais coletiva. Compreendi que aquilo não estava dado só para mim.. Estava no coletivo que eu fazia parte e fora dele também. Mas, também comecei compreender a diferença da importância entre uma conversa geral, mista e uma conversa entre mulheres, sabe? Isso me ajudou até a fomentar um projeto de... Eu comecei a me perceber como atriz... Comecei a estranhar muita coisa... Aí mistura minha experiência com Mãe da Rua, junto com a experiência que venho tendo junto com o Samba das Pretas¹⁰³, e vários coletivos que começaram a cindir... mulheres prum lado, homens para o outro... Agora, o Samba das Pretas é uma experiência diferente. É música, não teatro.. mas já tivemos muitas histórias que uma contribuiu muito com a outra, sabe? (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

¹⁰³ O grupo musical Samba das Pretas, que Natali é co-construtora, é formado por mulheres pretas da Zona Leste e tem como inspiração e pesquisa trabalhos de Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra, Dona Ivone Lara, Beth Carvalho etc.

O teatro do grupo Mãe da Rua, coletivo que Natali Santos faz parte desde 2016, está alicerçado no teatro épico brechtiano e nas pautas da luta feminista popular. A peça do grupo, *Linha Vermelha*, trata sobre as mulheres trabalhadoras que trafegam pela linha vermelha do metrô da cidade de São Paulo. De forma lúdica, mas corrosiva, as atrizes extraem, da comicidade desta composição autoral, a possibilidade de reflexão sobre os motes de gênero, raça e classe, enquanto divertem as espectadoras e espectadores. Seu teatro feminista mistura mulheres negras e não negras, não apenas dissolvendo a imagem negativa atribuída às mulheres negras, mas também decompondo o imaginário ideológico, que sustenta uma disputa pela hegemonia branca.

Na construção deste teatro de rua feminista, antirracista e anti-homofóbico, considerar a representatividade de mulheres negras, bis, lésbicas e trans é primordial. No entanto, vivendo em uma sociedade capitalista, esta construção será sempre um exercício, nunca pronto... Esse novo horizonte vai sendo desenhado em direção oposta ao que professa a ideologia mercantilista dominante. Para concretizá-lo, as artistas de teatro de rua feminista dispõem-se a ouvir e falar das necessidades da população excluída dos direitos básicos. Assumem a tarefa de criar um teatro enquanto espaço convival, que forme pessoas críticas, conscientes e construtoras de sua própria história. Natali Santos entende que esse processo precisa de tempo e continuidade, conforme descreve:

Acho que a gente precisa sistematizar o que pensamos em relação à raça, gênero... Se a gente se importa mesmo com a sobrevivência, essas questões (raciais e de gênero) precisam ser levadas em consideração também. E quando falo de sobrevivência não estou pensando só na questão financeira das artistas, mas também na continuidade dos trabalhos. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

As conquistas obtidas nos últimos dez anos pelas mulheres artistas de teatro de rua são reflexos dessas e outras lutas que foram mantidas por mulheres e homens marginalizados na sociedade brasileira. No entanto, é necessário lembrar que ainda temos muitos caminhos a percorrer para que a equidade socioeconômica e cultural atinja níveis satisfatórios. Para Natali Santos, fazedora de teatro de rua, questões de gênero, raça e sexualidade precisam ser levadas em consideração pelo movimento de teatro de rua, e integradas às sistematizações estético-pedagógicas dos grupos, assim como às políticas públicas.

2.4 Elas em cena: a projeção das mulheres na arena pública da cena e a resignificação do lugar delas na ocupação do espaço teatral na rua, em um retrato coletivo dessas mulheres.

Apesar dos dados estatísticos denunciarem a violência doméstica contra as mulheres como uma das formas mais ocorrentes no Brasil, cometidas por parceiros, ex-parceiros, parentes ou conhecidos das vítimas mulheres, também no espaço público as mulheres seguem uma lista de recomendações, restrições e medidas de cuidado, no esforço de se sentirem seguras diante de atitudes ameaçadoras de desconhecidos. Mudanças de trajetos; escolhas de roupas mais "contidas", em detrimento de outras que deixam seus corpos expostos; e garantia de companhia para circular pela cidade (por exemplo, ao voltar para casa em horário noturno) são algumas das precauções que evidenciam a negação ao pleno direito das mulheres sobre seus corpos e desejos, assim como ao livre trânsito no espaço público.

A ausência destes direitos já marcava a luta das mulheres na década de 1970, na segunda onda¹⁰⁴ do movimento feminista, ocasião em que o engajamento das mulheres se ampliou, tanto em número de participantes como em abrangência das pautas. A luta contra a violência doméstica, a supremacia social masculina e em prol dos direitos de decidir sobre o próprio corpo foram pautas principais da segunda onda que, no Brasil, estavam associadas à resistência contra a ditadura: as mulheres resistiram na luta pela democracia, bem como organizando-se em clubes de mães, comunidades eclesiais de base, associações, movimentos contra o custo de vida e a favor de creches (FINCO; GOBBI; FARIA, 2015). Desafiando o papel tradicional socialmente destinado às mulheres, elas participaram do movimento estudantil, partidos, sindicatos e iniciaram o movimento pela anistia. Também, ainda que sempre em menor número que os homens, pegaram em armas, na tentativa de derrubar o regime militar. Por isso, foram duramente reprimidas.

Ainda no período de exceção, em 1976, o movimento “Quem ama não mata” é impulsionado pelo assassinato da socialite Ângela Diniz¹⁰⁵. Só em 1985, como desdobramento da persistente luta feminista, surgem as primeiras Delegacias Especializadas de Atendimento à Mulher (DEAMs).

¹⁰⁴ Período que marca atividades feministas iniciadas na década de 1960, nos Estados Unidos, mas se espalhou por todo o mundo.

¹⁰⁵ Ângela Maria Fernandes Diniz, *socialite* brasileira, nascida em 10 de novembro de 1944 e assassinada em 1976, em uma casa na Praia dos Ossos, no estado do Rio de Janeiro, por Doca Street (Raul Fernando do Amaral Street), seu namorado há quatro meses. Doca foi absolvido baseado na tese de legítima defesa da honra.

Apesar desses avanços, os índices de violência contra as mulheres seguem alarmantes e em crescimento¹⁰⁶, o que sugere uma sociedade conivente aos atos que ameaçam a classe de mulheres. Segundo Samira Bueno (2019)¹⁰⁷, diretora executiva da ONG Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), a origem dessa violência é cultural, de tal forma que as melhores políticas públicas de punição a agressores não serão eficazes se a nação não incorporar uma perspectiva de prevenção capaz de alterar normas sociais e culturais. Para Bueno (2019), o conjunto de legislações, da Lei Maria da Penha¹⁰⁸ à Lei do feminicídio¹⁰⁹, da alteração na Lei do estupro¹¹⁰ à de importunação sexual¹¹¹, embora importante e positivo, não resolve o problema. Em outros países, como os EUA, o movimento feminista tem, desde 1970, mencionado a cultura do estupro como principal causa de tantas violências sexuais sofridas pelas mulheres. O entendimento é que o estupro não está ligado ao desejo sexual, mas à busca de controle e dominação do poder masculino, num conjugado de comportamentos e ações que toleram a agressão sexual sem consentimento, praticado em diferentes níveis contra mulheres na sociedade.

Será possível vislumbrar uma cultura antiestupro, de afirmação da liberdade e autonomia sexual feminina? Ou a sociedade segue fadada à repetição de comportamentos sexistas e autoritários? O menino que vê o pai batendo na mãe tenderá a, futuramente, agredir sua companheira? A menina que sofre violência sexual dentro de casa (por vezes, sem saber-se

¹⁰⁶ Segundo o site IstoÉDinheiro (2020), em abril, durante o isolamento social ocasionado pela pandemia gerada pela Covid-19, a quantidade de denúncias de violência contra a mulher recebidas pelo 180 cresceu quase 40% em relação ao mesmo mês do ano passado. No entanto, a mesma fonte considera o alerta da promotora Valéria Scarance, coordenadora do Núcleo de Gênero do Ministério Público do Estado de São Paulo: “A queda que houve nos boletins de ocorrência e processos no período de pandemia não corresponde à realidade das agressões”. O aumento da violência doméstica escapa das estatísticas, pois a vítima, refém do agressor, fica impedida de fazer um boletim de ocorrência na delegacia. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/violencia-contra-a-mulher-aumenta-em-meio-a-pandemia-denuncias-ao-180-sobem-40/>. Acesso em: 20 de agosto, de 2020

¹⁰⁷ Notícia publicada em: BBC News Brasil, realizada Luiza Franco (2019), de São Paulo. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso: 3 de agosto, de 2020.

¹⁰⁸ Lei federal brasileira sancionada em 7 de agosto de 2006, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva. Esta lei estabelece que todo o caso de violência doméstica e intrafamiliar é crime. O objetivo principal é estipular punição adequada e coibir atos de violência doméstica contra a mulher. A lei leva o nome de Maria da Penha Maia Fernandes, uma farmacêutica brasileira que lutou para que seu agressor viesse a ser condenado.

¹⁰⁹ Entrou em vigor em 2015, alterando o código penal para incluir a modalidade de homicídio qualificado, o feminicídio, termo de crime de ódio baseado no gênero, como assassinatos de mulheres em contexto de violência doméstica ou em aversão ao gênero da vítima, comportamento chamado de misoginia.

¹¹⁰ A alteração aconteceu em 2018, tipificando crimes de importunação sexual e de divulgação de cena de estupro. Tornou pública e incondicionada a ação penal dos crimes contra a liberdade sexual e crimes sexuais contra vulnerável, estabelecendo causas de aumento de pena para esses crimes.

¹¹¹ Definido pela Lei n. 13.718/18, o crime de importunação sexual é caracterizado pela realização de ato libidinoso de forma não consensual. Exemplos de casos que são tratados a partir desta lei são: assédios sofridos por mulheres em transportes coletivos, beijos forçados, passada de mão no corpo alheio sem permissão. O infrator pode ser punido com prisão de um a cinco anos.

vítima de violência), encontra acolhida e esclarecimento no ambiente escolar? No entanto, na perspectiva da luta feminista, a denúncia e a educação são instrumentos para desnaturalizar o estupro e a violência sexual contra as mulheres, reagindo contra sua normalização na grande mídia e na cultura de massa.

A reverberação das assimetrias e da impunidade que compõem o círculo vicioso da violência contra a mulher estende-se nas relações cotidianas entre homens e mulheres, seja no espaço privado ou na arena pública. A masculinidade e a feminilidade cumprem seus papéis de formatação dos comportamentos tóxicos: enquanto meninos estão sendo criados para serem corajosos e arriscarem-se, às meninas restam a delicadeza e a perfeição como características essenciais. Deles, espera-se a agressividade e a expressão comedida dos sentimentos; exemplificada na frase "homem não chora". A elas, é pré-determinado a responsabilidade para com a casa, os filhos e o companheiro e... até mesmo sobre as violências que venham a sofrer. No caso da sexualidade, homens são estimulados a experienciar a sexualidade amplamente, sendo reconhecidos por isto. "Homens precisam de sexo", "Eles perdem a cabeça por sexo" e "Homens tornam-se irracionais quando o assunto é sexo" são algumas das afirmações que atrelam o estupro à expressão positiva da sexualidade viril, desviando-se da questão de violência, como se não houvesse ali uma forma de agressão, que invade e objetifica o corpo de outra pessoa (FREITAS; MORAIS, 2019).

Na cultura do estupro, elemento constitutivo da construção social de gênero heteronormativa, vincula-se à subjugação da mulher, que não se restringe apenas à violência sexual física, mas manifesta-se de forma "amena" nos assédios verbais, maquiados de gracejo e cantada. Entretanto, a coerção, a violência física e a desqualificação intelectual procedem da mesma raiz sexista, de matriz cultural, que constrói a imagem das mulheres enquanto objeto. Por isso o não-silenciamento ultrapassa a acusação do delito grave, tornando-se expressão da exacerbada precariedade com que as mulheres são tratadas em diversos espaços. Em pesquisa divulgada pela Think Olga¹¹², de 2013, mostrou-se que assédios acontecem em espaços públicos, no trabalho, no parque e na rua, e que 48% dos assédios são verbais e 68% deles ocorrem durante o dia. Ou seja, não são os lugares suspeitos, como becos ou ruas escuras e vazias que convidam ao assédio, e não é preciso que o assediador se esconda das vistas da sociedade. Por vezes, estão mais explícitos do que podemos enxergar: das 7.762 mulheres entrevistadas pela organização, 99,6% declararam já ter sofrido algum tipo de assédio nesses ambientes.

¹¹² Organização não governamental que buscam sensibilizar a sociedade para as questões de gênero, e educar e instrumentalizar agentes que possam contribuir com a mudança na vida das mulheres.

Apesar de um número tão absoluto de mulheres relatar experiências traumáticas repetidas, a maioria da população do Brasil (58,5%) ainda acredita que “haveria menos estupros se as mulheres se comportassem”, e cerca de um quarto dessa população afirma que “mulheres com roupas curtas merecem ser atacadas”, conforme revela pesquisa do IPEA (2015). O discurso de culpabilização da vítima esconde a estrutura permissiva da própria sociedade, ao isentar os homens da responsabilidade por seus atos de dominação. Assim, a culpabilização das próprias mulheres vitimadas relaciona-se diretamente com os comportamentos sociais que buscam naturalizar e perpetuar a violência sofrida pela mulher.

Existem vários mecanismos que propagam a cultura do estupro. A cultura visual, que exagera a sexualização do corpo das mulheres e retira delas a autonomia, restringe sua expressão a padrões de "uso" do olhar masculino, também padronizado. A serviço desse uso, estão as propagandas de televisão, as redes sociais, a mídia impressa etc, que reforçam gestos, posturas e performances incorporadas de gênero. Músicas pejorativas, vídeos, imagens e piadas sexistas contribuem e, também, reforçam a objetificação dos corpos das mulheres.

Este é um modelo de corpo projetado sobre a mulher, ainda que a performance da sexualidade feminina extremada mereça repúdio e, portanto, correção moral: esse é o caso da construção arquetípica da mulher fatal, que segundo Rolnik (s.d.), encaixa-se bem no perfil estereotipado da mulher e em seu corpo histórico-urbano, a serviço do desejo do "homem esquizo". Ao mesmo tempo, a representação da mulher como guerreira amorosa, "mater dolorosa" que suporta muitas dores (tanto emocionais, quanto físicas), perpetua outra imagem da mulher adaptada à ideologia masculina, patriarcal e machista.

Sem destituirmos essas projeções, os homens tendem a sentir-se confortáveis em seus papéis de abusadores, assim como as mulheres tendem a manter-se identificadas com a situação de opressão, ambos alienados das questões sociais que estruturam as violências de gênero. Ao passo que se as mulheres desnaturalizam esses imaginários; se elas expõem seus incômodos, mesmo que minimamente, balançam a estrutura arraigada que leva à exploração, mercantilização, coisificação de suas vidas-corpos e, assim, às agressões, mutilações, estupros e assassinatos - crimes reconhecidos hoje como feminicídio, porque se diferenciam de outras violações por serem sistematicamente relacionados às hierarquias de gênero, na pessoa do agressor e da agredida.

Nesse contexto, as fazedoras de teatro de rua enfrentam desafios que não estão ligados apenas ao espaço de convívio com os grupos aos quais integram, ou mesmo aos espaços de troca, em movimentos culturais constituídos por fazedoras(es) de teatro de rua de gêneros mistos. Alguns relatos dessas artistas, colhidos na presente pesquisa, reforça que a cena na rua

já expôs a maioria das entrevistadas a casos de violência de gênero. É o que exprime Tânia Farias:

[...] tem um espetáculo do Ói Nós, A dança da conquista, quando acontecia um grande genocídio dos originários da América pelos Europeus brancos, uma atriz - que interpretava uma indígena - fazia um lamento; e um homem entrou e deu um soco na cara dela. Entrou, fez isso e saiu. Eu não acho que isso seja à toa... tinham outras pessoas em cena. Por que nela? E na Ação nº2, as mulheres ficam falando os nomes de alguns presos políticos. Aí teve um homem gigante, que parecia uma porta. Pra olhar para a cara dele, tinha que ficar olhando pra cima. Logo depois [da cena], ele demonstrou que ele era pró-regime militar, achando um absurdo que a gente tava fazendo um trabalho para recordar os desaparecidos políticos. Mas, ele queria me intimidar fisicamente, com a sua presença. Ele veio em minha direção, e a gente ficou a quatro centímetros de distância. Eu fiquei com medo. Senti que ele queria me bater, sabe? Veio, de peito aberto. Ele ficava com deboche, desqualificando o que eu estava fazendo, falando. Ele queria me intimidar; mas acho que o fato de ter outros homens [ali] acabou afastando ele. Depois, ele bateu continência; disse que a ditadura matou poucos, e foi embora. Mas, enfim, se ficar trazendo à memória, acho que lembraria de mais coisas horríveis que já aconteceram, em outras experiências desagradáveis. Essas foram algumas situações... A rua é um lugar diferente para as mulheres. Todo lugar é... A rua ainda mais... A rua tem sua delícia e sua aspereza, a dureza. O que é, é. A rua é preto no branco. Na rua, tudo se vê. (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Segundo Tânia Farias, "*na rua tudo se vê*"; no entanto, acostumados com os fatos, nos desviamos deles na vida ordinária: nossos olhares naturalizaram esses atos e seguimos nosso caminho, como se nada tivesse acontecido... Mas, nos dois relatos de violência descritos acima, a cena convoca o posicionamento político, e os agressores se veem compelidos a manifestarem-se, sendo subitamente notados: seu olhar choca-se com o olhar que o grupo expressa. A democracia, supostamente, permite tanto a expressão da posição do *Ói Nós*, quanto seu contrário. O problema de gênero, entretanto, mistura-se à visão sobre o passado político do país, apresentando-se quando a pessoa que discorda da cena usa de sua força física, ou do poder simbólico masculino de que se vê investido, para ameaçar ou agredir pessoalmente a atriz que se expressa diante dela. "*Por que nela?*" A pergunta de Tânia Farias precisa ser desdobrada: por que os dois homens do relato expressaram sua indignação contra as fazedoras de teatro de rua, e não confrontando um homem do grupo? Por que a raiva reprimida foi endereçada contra ela?

São mecanismos culturais e sociais que permitem a estes dois homens agirem desta maneira. Nos dois casos, os homens sentiram-se publicamente expostos, assumindo então interferir na cena, que acontecia no meio da rua. O que lhes trouxe segurança para agir de forma violenta para com as mulheres, embora soasse pessoal, não foi a pessoalidade da sua exposição: através dele, manifestou-se a voz do papel social. Além de atitudes que tendem à intolerância e ao autoritarismo, os homens usaram de sua imagem masculina e da força física a ela autorizada,

para oprimir as mulheres. Tânia Farias não conta o desfecho da situação, mas aqui pode-se problematizar o quadro descrito. Os homens seguraram o agressor e devolveram a agressão? Ou, as mulheres seguraram o agressor e o humilharam? A violência teria se resolvido com mais violência? A vítima foi acolhida? Chamaram a polícia? Ligaram no 180?

A cena teatral, que até então acontecia, deve ter parado. Mas, como o teatro de rua pode contribuir para erradicação de atos como estes, que expressam o machismo e o autoritarismo? Quais atitudes poderiam ter sido tomadas, evitando situações como estas? O que fazer, caso ocorram?

Em casos de violência contra mulher, a vinda da polícia, por vezes, é desagradável e contribui para a opressão da vítima. Não faltam casos em que a polícia interrompeu a cena e, ao invés de contemporizar situações extremadas, ou de proteger a vítima, prendeu artistas de rua¹¹³. Se para os homens que fazem teatro de rua o espaço público já é controlado, restringindo a exposição de comportamentos dissidentes, ou de ideias contrárias ao sistema vigente, para as mulheres essa questão agrava-se. A interdição, nesse caso, será não só do agente da lei, mas também do transeunte homem, que se entende envolvido no conflito e assegurado pela norma de gênero a manifestar-se e a punir.

O Ligue 180 - Central de Atendimento à Mulher - é um órgão preparado para receber esse tipo de denúncia: escuta e acolhe devidamente as mulheres em situação de risco. A título de pesquisa, liguei no 180 para saber como se atenderia um registro como esse. A atendente que recebeu a ligação, realizada no dia 4 de agosto de 2020, de registro protocolado pelo número 877833, explicou que, diante de uma denúncia como a que Tânia Farias relata, a Central dirige-se ao aparelho de estado devido e mais próximo ao local e, se for um departamento da Polícia Militar, se não houver nenhuma mulher no posto, policiais homens atenderão o chamado, deslocando-se até o local da ofensa. O ato de denunciar na Central de Atendimento à Mulher (180) fará com que se contabilize a denúncia junto ao índice de violência contra a mulher, além de possibilitar a averiguação do histórico do indivíduo sobre violências anteriores que ele possa ter causado a outras mulheres¹¹⁴.

¹¹³ Um desses casos aconteceu com Caio Martinez Pacheco, fundador, ator, diretor e integrante da *Trupe Olho da Rua*. A Polícia Militar, em 30 de outubro de 2016, interrompeu a apresentação da peça 'Blitz', que ocorria em Santos, intimidou atores e público e levou o artista para a prisão. Diversos jornais publicaram essa notícia, entre eles: Rede Brasil Atual, Diário do Litoral, O Globo etc.

¹¹⁴ Em muitos casos, com medo de que a atitude do agressor se agrave, a própria vítima mulher decide não continuar com o processo jurídico. Uma das alternativas neste caso é a Medida Protetiva, que precisa ser pedida pela vítima e autorizada pela(o) juíza(o).

A solidariedade coletiva, tanto das(os) integrantes do grupo quanto do público, conta muito nesse momento. O apoio à vítima e o desdobramento desta questão junto ao grupo é de suma importância para a saúde psicológica da fazedora de teatro de rua. O teatro, isoladamente, não é capaz de sanar as deficiências do campo social, mas não pode consentir a violência perante atitudes violentas. Em 2015, pude perceber experienciar essas implicações: reproduzo a narrativa desse fato, a partir de uma entrevista publicada na revista Capitolina:

"Vai Maria aria sua panela todo dia, lava, esfrega, lava, esfrega, cai na bacia. Vai Maria, o marido vai chegar, vai Maria e você vai se ferrar". Enquanto essa música estava tocando, eu dançava funk, só que fazendo movimentos como se estivesse lavando, passando, varrendo, esfregando, e eu ia ficando cansada durante o funk, e é incrível como muitos homens não conseguem olhar para o rosto da gente, eles olham o corpo, aquele corpo objeto, e fazem comentários objetificando esse corpo. E a gente conversou muito sobre isso, de qual é a nossa postura pra que isso não aconteça. É claro que isso transcende a gente, é uma questão social, que não acontece só quando a gente faz teatro, acontece quando a gente está passando na rua. Mas quando a gente faz teatro, nós puxamos o público pra gente, ainda somos o ponto da conversa, e estamos protagonizando. Quando a gente começa esse teatro na rua, é óbvio que o assédio e todas as outras coisas podem aumentar, então a gente falou muito sobre como criticar o assédio. Então quando o assédio vem, eu rebato, não me deixo ficar acuada. Deixo meu corpo de mulher fazedora de teatro de rua romper com aquela estrutura. É sempre essa a ideia, é romper com isso, porque já houve apresentações em que me senti acuada, mesmo dançando esse funk, e quando eu me vi naquela situação, quis modificar isso. Quando você resolve isso, com uma segurança e com todo um compartilhar, com um coletivo que você faz parte, você acaba conseguindo constranger quem está assediando e isso é muito legal, é uma proposta muito empoderadora para nós, mulheres. (D'AMBROZIO, 2015, s.p)

Casos de violência contra a mulher não podem ficar a cargo da responsabilidade apenas da mulher, assim como a violência de gênero contra as mulheres artistas não é resultante apenas da ação cênica delas, mesmo que estejam, enquanto artistas, cientes do risco e "empoderadas" pela posição de criadoras e agentes de transformação. Como os casos de violência contra as fazedoras de teatro de rua parecem não ser poucos, seria prudente também que a categoria teatral refletisse sobre tais questões.

Além da agressão física e da ameaça de violência sexual a que estão expostas, Ana Carneiro aborda as violências simbólicas que acontecem no fazer teatral de rua e que, de tão sutis, até parecem intervenções pré-roteirizadas pelo grupo:

Festival de Rua de Paraty, em agosto de 1980. Era o segundo ou terceiro Festival de Paraty. Nós costumávamos ir pra rua com calça e camiseta e, depois, colocávamos os figurinos por cima... Mas, nesse festival, nós fizemos um desfile pela rua, uma chamada para o Festival. Aí todas as mulheres colocaram maiôs antigos que a gente tinha no acervo (risos), salto alto de plataforma e chapelão de praia... E a Lucy era muito bonita. Ela tinha sido modelo do calendário da Pirelli. E lá estava ela com um maiô de oncinha, e tinha um senhor lá em Paraty que era fazendeiro e ele laçou a Lucy, com uma corda... E a Lucy continuou dançando. Mas a gente nunca fazia atrito com isso...

Nós passamos por cenas como essas várias vezes, mas nunca levamos isso para um embate. Nós pensávamos "Olha a cabeça desse cara! Tá laçando a mulher igual a gado..." Nós queríamos mostrar isso. Na realidade, acho que a gente absorvia tudo para o espetáculo. (Entrevista de Ana Carneiro cedida à autora e realizada em Uberlândia, em junho/2019)

O caso que Ana Carneiro conta está datado de 1980, enquanto os relatos de Tânia Farias aconteceram entre os anos de 1990 e 2000, e o por mim vivenciado, em meados de 2010. Mas, casos como esses acontecem a largo, em praças e ruas públicas do Brasil. O teatro de rua, por disponibilizar-se ao contato com transeuntes e priorizar o diálogo direto com o público, além de tantas outras intempéries que a rua nos "presenteia", exige das atrizes e dos atores disponibilidade e prontidão para improvisos. Mas... no ato do improviso, muito do que está internalizado naquela dinâmica social escancara-se, incluindo o machismo.

Por isso, as mulheres do teatro de rua descobriram diversas maneiras de trabalhar a questão de gênero no seu fazer teatral. A proposta desenvolvida pelo grupo *Tá na Rua*, que, segundo Ana Carneiro, consiste em "mostrar" o que está acontecendo, incorpora a intervenção do público masculino. Não constrange, nem omite, mas acolhe; porque se o comportamento está na sociedade, também estará ali. A chegada da cena do teatro na rua, ou de um cortejo (como o que a atriz descreve), escancara as atitudes de gênero, relacionais entre homens e mulheres e marcadas pela expressão possessiva e agressiva dos homens. No entanto, a cena que apenas evidencia, pode não provocar a reflexão, nem desnaturalizar o ocorrido. Como aponta Elin Diamond (1997), as técnicas do teatro épico brechtiano e seus desdobramentos pelo teatro feminista podem contribuir¹¹⁵ para que se dê as etapas de "desfamiliarização" e reflexão crítica a respeito dessas atitudes marcadas por classe social e gênero, indicando suas causas socioculturais e políticas.

Também fora da cena, nas relações de produção e de comando, a violência de gênero pode ser traduzida na invisibilização e desautorização das mulheres, conforme comenta Vanéssia Gomes:

No início dos anos 80, nós, do grupo Caretas, fomos convidados para organizar alguns debates em um festival de teatro de rua e circo. Aí, convidamos algumas pessoas para alguns debates. Eu era a coordenadora do grupo Caretas, e as pessoas procuravam pelo responsável do evento, e eu dizia: pode falar comigo... enquanto as pessoas procuravam por um outro ator do grupo. Essa situação, para mim, é um exemplo do que acontece na arte com as mulheres. (Entrevista de Vanéssia Gomes cedida à autora através de vídeo em 16/04/2019)

¹¹⁵ A construção de uma cena feminista, com referências de Elin Diamond, encontra-se nesta pesquisa no item 3.3, do capítulo 3.

A linha invisível estabelecida pelo controle dos corpos e dos comportamentos das mulheres, nas diversas formas de violência aqui relatadas, busca deslegitimar a presença delas no espaço público. Sem sua ação incorporada reconhecida, seu trabalho criativo e intelectual também é "apagado" por esta sociedade machista, patriarcal e misógina. Permite-se o subjugo e a objetificação de seus corpos, enquanto disseminam-se o uso de termos pejorativos às mulheres, a glamourização da violência sexual. Na visão machista, a mulher deixa de ser gente, tornando-se sujeito de segunda categoria, pronta a contribuir com a liderança deles. Por isso, é tão difícil reconhecer a presença de mulheres em posto de poder no teatro, como coordenadoras culturais, diretoras teatrais, produtoras e dramaturgas. Ainda espera-se que um homem seja o responsável por um grupo de teatro de rua. E quando uma mulher está nessa posição, reações adversas são expressadas. Em cena, o corpo de uma atriz torna-se ameaçador aos olhos de quem oprime, e, por isso, por vezes, é silenciado e suprimido.

Fernanda Vianna comenta a posição ainda mais inferiorizada que é ainda relegada socialmente à atriz. Em suas palavras:

Eu nunca fui abordada na rua, enquanto estava apresentando. Mas me lembro de uma vez que eu e Rodolfo fomos apresentar algo em Ouro Preto... Não lembro exatamente qual evento era, mas era algo político. E depois da apresentação nos chamaram para um almoço. Nós fomos. Neste lugar, tinha um político que eu admirava e fui falar com ele. Olha! Eu te admiro, sou sua fã e tal... E ele: Ah! Você é atriz! E me deu uma "cantada" dessas bem escrota... E essa atitude aconteceu depois que ele ficou sabendo que eu era atriz. Fiquei chateada. Era um cara que eu admirava... Ah! Fiquei arrasada. Me senti violentada. Como se eu tivesse a mercê dele. Essa antiga confusão entre atriz e prostituta... Quando eu falei que era atriz ele voou em cima de mim. E eu fiquei tão chocada que fiquei sem reação. Não consegui reagir. (Entrevista de Fernanda Viana cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Fernanda Vianna nos remete a uma herança histórica, de associação entre as atrizes e as prostitutas, que vigora ainda hoje em uma dimensão simbólica. Assim como ela, todas as mulheres fazedoras de teatro de rua entrevistadas na presente pesquisa relataram casos de violência em suas práticas artísticas na rua, ou em interações sociais em que se apresentaram como atrizes. A tarefa de barrar um movimento histórico calcado na opressão não é simples, mas é fundamental que o teatro de rua, que se coloca contra as injustiças sociais e a favor da equidade de direitos (de gêneros, raças, classes e sexualidades), compreenda seu papel como agente dessa transformação. Redes de apoio para a mulher, articulações entre movimentos sociais e feministas, casas de acolhimento à mulher em situação de violência etc, podem ser espaços de troca interessantes: o processo dos grupos de homens e mulheres pode iniciar-se pelo aprendizado de novas relações, coisa que esses grupos costumam promover. Quanto mais conscientes estiverem das ameaças potenciais às mulheres, por ocuparem ativamente o espaço

público, e quanto mais a coletividade do grupo teatral disponibilizar-se a confrontar as hierarquias de gênero, raça, classe e sexualidade em suas relações pessoais e criativas, menor a possibilidade de reprodução deste tipo de violência.

Na rede tecida pela construção social, que segue ainda injusta e opressora para as mulheres, onde se encontram as mulheres fazedoras de teatro de rua? São vítimas? Autoras? Coautoras? O feminismo, assim como o teatro de rua, apresenta-se como um organismo vivo e pulsante. Diante desses dilemas, as próprias mulheres vão se organizando em suas individualidades, em seus grupos e em diálogo com outras mulheres fazedoras de teatro de rua, para que essa elaboração de si no mundo, no reconhecimento dos desafios de ser mulher e ocupar a rua, contribuindo para a cena, se efetive. Para Tânia Farias "*[...] o que as mulheres trazem para a cena só elas podem trazer*"¹¹⁶. A construção social de gênero e a estrutura patriarcal causam diferenças significativas para criação artística de homens e mulheres, mas a permanência de mulheres que já possuem uma perspectiva feminista sobre o mundo em grupos teatrais, mesmo naqueles constituído por gêneros mistos, amplia a consciência de gênero entre homens e mulheres. É o que nota Tânia Farias sobre a cena do *Ói Nós*, quando lembra que "*[...] é possível perceber [na cena do grupo] os traços de ambos [os gêneros] e isso é muito bonito, sinto-me contemplada. Quando percebo a cena do Ói Nós eu me vejo ali*". (Entrevista de Tânia Farias cedida à autora e realizada em Porto Alegre, na Terreira Tribo, em 8/02/2019)

Entretanto, a construção e permanência de um grupo de teatro de rua se dá no jogo tenso entre utopia e realidade, do qual faz parte o projeto de equidade entre os gêneros. Quando, por algum motivo, não há mais espaço para a construção do sonho em coletivo, o grupo acaba se desmanchando. Nas disputas que emergem pela incontinência das mulheres, que percebem o peso de serem subjugadas, a primazia do olhar deles sobre elas é um instrumento de opressão que precisa ser confrontado. A mulher representada pelo homem é apresentada como ele deseja que ela seja, não como ela vê sua própria existência no mundo. E a mudança passa pelo reconhecimento delas dessa vivência, em termos pessoais e coletivos. Por isso, a perpetuação da memória delas é tão fundamental.

Se antes não encontrávamos registros e informações sobre mulheres no fazer teatral de rua, atualmente, mesmo que ainda pouco divulgada, a ação artística delas vem sendo reconhecida. A perspectiva feminista colabora para discutir e reverter a lógica que opera esse apagamento da história delas do contexto histórico. Para Natali Santos, o reconhecimento do feminismo emerge em conjunto com a investigação de seu lugar na história:

¹¹⁶ Fala de Tânia Farias recolhida pela pesquisadora da presente dissertação.

Tenho poucas referências de teatro feminista, ou de teatro feito por mulheres. Gostei, admirei muitas peças dirigidas, criadas por homens... Então, acho que eu ainda estou aprendendo o que é teatro feminista... Eu ainda sinto meu corpo enrijecido, e eu sinto que isso vem de uma formação rígida, machista... Fiquei pensando muito sobre isso depois do festival¹¹⁷ que o Mãe da Rua participou. E é isso. São nossos corpos que estão ali, na rua, completamente expostos. O que é o teatro feminista? Eu sinto uma necessidade de estudar sobre isso. (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

Perguntar-se sobre a presença de mulheres e reconhecer a ausência delas na história do teatro de rua é um movimento necessário para torná-las mais visíveis. Esta mudança dá-se nos planos dos sujeitos e das instituições. No campo acadêmico, por exemplo, a união entre epistemologia feminista e teatro de rua é uma união necessária, e que funde duas áreas irmãs no que trazem de "marginalização" pelo contexto hegemônico. Em uma de suas frentes teóricas e políticas, a epistemologia feminista defende o traçado de uma historicidade da presença delas na cena, ao mesmo tempo que uma atenção à diversidade dessa presença. Em paralelo, considerar a multiplicidade de vozes e de experiências das mulheres envolvidas com o teatro de rua possibilita a amplitude necessária para a compreensão da luta feminista também no fazer teatral de rua. Essa luta, ainda que não seja nomeada dessa forma, evidencia-se quando as mulheres reconhecem a importância de seus fazeres na história do teatro de rua no Brasil e na história das mulheres fazedoras de teatro de rua. Teuda Bara comenta sobre essas trajetórias e influências mútuas:

Acho que não só eu. Todas as mulheres que foram, que vão pra rua influenciam por estarem se colocando. Eu já tenho quase 80 anos. Tenho 78. Na minha época eu não ouvia falar de feminismo, nem feminino... A gente era criada pra casar, pra ser bonitinha. Eu, até por causa do meu jeito, sempre fui diferente disso. Meus amigos iam levar cavalo para soltar no pasto e eu adora... Eu montava em cima do cavalo e ia. Nessa época, as moças já estavam de cabelo arrumado, todas enfeitadas nas anáguas para esperar o namorado chegar. E eu fedendo a cavalo, e meu namorado puto. Mas eu nunca deixei de fazer as coisas que eu queria fazer. Mas eu não sei se eu influenciava, porque as meninas continuavam fazendo as mesmas coisas... A primeira vez que li um livro sobre feminismo foi aquele da Betty Friedan; aí eu me identifiquei com ela, com as coisas que ela falava... Estava aquele boom sobre as mulheres que estavam queimando o sutiã pelas ruas... Aí eu tirei meu sutiã, comecei andar de top... (risos). Mas eu não sei se influenciei. Eu até tentei seguir o que falavam, sabe? Eu tinha namorado; fazia bolinho, pastelzinho, mas eu enchi o saco. Não era a minha, não. Desse jeito, eu não podia nada. Meu pai e meus irmãos eram muito "machão", e eu vivia em guerra com eles. O teatro, para mim, foi uma salvação. E amo fazer teatro. Amo o público. O público é o que adoça o coração do artista. Eu acabo o espetáculo e fico olhando o público, agradecendo. Que bom que vocês saíram

¹¹⁷ Festival de Teatro de Guaranésia, em 2019. Fala da fazedora de teatro de rua, sobre o mesmo assunto, em outro momento da conversa: "Acho que o que ouvimos no festival de Guaranésia com o Mãe da Rua diz muito. Quando o cara da comissão julgadora do festival fala que ele não pode avaliar porque ele não sabe sobre aquilo é uma desconstrução. É sinal de que nós estamos no caminho certo... A gente está, de alguma maneira, quebrando uma lógica." (Entrevista de Natali Santos cedida à autora e realizada em São Paulo, em 16/05/2019)

de casa e vieram aqui. Fazer teatro é sair da mesmice. (Entrevista de Teuda Bara cedida à autora e realizada em São Paulo, em março/2019)

Teuda Bara aponta a disseminação do feminismo no decorrer dos anos. Observa a si mesma como uma menina que teve escolhas e atitudes diferentes das que se esperava para uma mulher, principalmente na época e no local a que se refere, na Gameleira, em Minas Gerais. O fazer teatral, para ela, foi algo que a impulsionou e a fortaleceu em suas escolhas.

A dedicação das mulheres entrevistadas ao ofício teatral de rua é reiteradamente uma forma de libertação. Quando as mulheres escolhem este ofício e ali criam, expressando seus gestos e sentimentos, ressignificam a si mesmas, ao passo que transformam o espaço público, a ordem social e as dinâmicas de controle dos corpos. Segundo Michelle Perrot (2015), “[...] a simples presença de mulheres na rua, agindo em causa própria, é subversiva e sentida como uma violência” (PERROT, 2015: 157). Esta exposição, que reverbera como uma atitude transgressora, contribui com a construção de um outro imaginário que não o patriarcal, machista e misógino. Desse modo, é atravessado o limite entre a experiência cotidiana, da vida privada, e as demandas políticas.

O reconhecimento da agência e do protagonismo delas no conflito entre os sexos, tendo o corpo feminino como lugar da produção artística, é também uma busca (e conquista) da militância feminista. Como aponta Finn Mackay (2015), o feminismo talvez seja “[...] a única coisa que as mulheres compartilham além de dúvida ou questionamento seja a experiência vivida de ser tratada como mulher em uma sociedade onde isso significa ser de segunda classe; e isso inclui como nossos corpos são tratados” (MACKAY, 2015: 122). A trajetória de cada mulher passa a ter um significado ampliado, quando traz elementos que semeiam uma outra possível sociedade. Quando escolhem, como espaço de expressão a cidade, que segundo Perrot (1998), é um espaço sexuado, onde as fronteiras entre os sexos vão se deslocando, neste mundo espetacularizado e egocêntrico - as fazedoras de teatro de rua inauguram, publicamente, entre a transgressão e o anonimato, o anúncio desse outro mundo.

Figura 5: Retratos



Fonte: Fotografia e colagem da própria autora. Na foto (de baixo para cima e da esquerda para direita): Vanéssia Gomes, Ana Carneiro, Tânia Farias, Natali Santos, Fernanda Vianna e Teuda Bara.

3 - UMA EXPERIÊNCIA EM GRUPO EXCLUSIVO DE MULHERES: A POÉTICA DE DEZ FAZEDORAS DE TEATRO DE GRUPO EM ESPAÇOS PÚBLICOS, NA ESTÉTICA DO *NÚCLEO SEM DRAMA NA CIA DA CABRA ORELANA*

Poucos são os registros¹¹⁸ disponíveis sobre processos feministas teatrais construídos por grupos atuantes em espaços públicos no Brasil. Esta afirmação repercute a constatação sobre o silenciamento em torno do fazer teatral de rua realizado por mulheres. Assim, a fim de tornar pública a construção de um processo teatral de rua constituído exclusivamente por mulheres, este terceiro capítulo concentra-se num caso exemplar de um processo criativo para um teatro feminista na e para a rua, a peça *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim* (2018). Contudo, não traz receitas de como desenvolver esse tipo de processo criativo feminista, que Romano (2009) compreende como "[...] uma das formas de teatro político mais importantes no século XX e das mais necessárias para a revisão da centralidade do fazer teatral das mulheres" (ROMANO, 2009: 334). Contrariamente, partilha o caráter processual e errático, bem como a dimensão polifônica dessa empreitada constituída pelas integrantes de *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*, descrevendo seus desafios, reflexões e conquistas.

O *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*¹¹⁹ se constituiu em meados de 2016, a partir da iniciativa de duas mulheres, Litta Mogoff (atriz e ex-integrante da Cia Antropofágica)¹²⁰ e Julia Coelho (figurinista), moradoras da cidade de São Paulo. O intuito das artistas, desde o início, foi a criação de uma peça teatral feminista. Para tanto, publicaram, via *Facebook*, uma chamada; o que integrou outras mulheres artistas interessadas no tema (todas, entre vinte e trinta e cinco anos). Ainda recém-formado, o grupo realizou diversos encontros, a fim de embasar o que havia sido proposto. As integrantes estudaram textos feministas, fizeram improvisações e decidiram optar por uma direção que topasse conduzir o trabalho.

¹¹⁸ A pesquisa sobre o assunto se deu em bibliografia nacional, que abarca temáticas do teatro de rua. Apesar de encontrar publicações que abordam questões específicas sobre mulheres e teatro de rua, como: *O ator na rua: uma expressividade caótica*, dissertação de mestrado de Mirthya Guimarães (2015), e *Teatro de Rua no Brasil*, de Jussara Trindade e Liko Turle (2010), nenhuma delas trata sobre o processo de construção de uma peça teatral feminista criada exclusivamente por mulheres.

¹¹⁹ Em uma de nossas conversas, Ana Souto (diretora de *A farsa do açúcar queimado*), contou que o nome do grupo se deu em um fim de semana de trabalho, em uma chácara. O recém-formado núcleo de mulheres, em uma de suas vivências pintou-se com urucum. Ao procurarem o nome científico do urucum, encontraram a palavra "orelana" e, inspiradas pelo Bode Orelana, de criação do cartunista Henfil, deram o nome ao grupo de *Na Cia da Cabra Orelana*. Como Ana Souto já fazia parte de outros trabalhos junto ao Núcleo Sem Drama e não era o desejo dela concentrar-se exclusivamente na temática feminista, o nome do núcleo composto por mulheres passou a ser: *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*.

¹²⁰ Grupo de teatro paulistano, criado em 2002. É composto por mais de trinta integrantes. A antropofagia é um princípio motivador de seu processo socioartístico. O grupo realiza espetáculos, intervenções e oficinas, em sua sede, em espaços culturais, escolas públicas e ruas da cidade de São Paulo.

Ana Souto, atriz, roteirista, dramaturga e fundadora do *Núcleo Sem Drama*, foi convidada a ocupar a função de diretora e a contribuir com o trabalho iniciado pelo grupo. Desde então, diversas mulheres se juntaram ao núcleo, e o grupo passou por diferentes formações. Durante o tempo em que estive acompanhando o processo (de agosto de 2018 a maio de 2019), o elenco foi formado por Amanda Nascimento, Ananza Macedo, Ana Souto, Cris Lima, Eglá Monteiro, Keka Jasmin, Laura Rodrigues Alves, Rafaela Carneiro, Tamy Dias e Vitória Carine; mulheres que, por vezes, se substituíam em rodízio entre uma apresentação e outra.

A Farsa do Açúcar Queimado ou A mulher que virou pudim é uma peça teatral de rua, com texto de Ana Souto e produção do espetáculo em parceria entre todas as mulheres integrantes e ex-integrantes de *Na Cia da Cabra Orelana*. De inspiração histórica, a obra apresenta o contexto do Brasil Colônia¹²¹, tendo por protagonista uma paraibana lavadeira pouco citada na historiografia brasileira: Guiomar Nunes. Última mulher condenada pela Inquisição¹²² no Brasil, a cristã nova Guiomar Nunes (1692 – 1731) foi julgada e condenada pela prática do judaísmo, vinte anos depois dos Pé Rapados (olindenses) perderem a guerra para os Mascates do Recife (comerciantes).

A "tragédia" dessa mãe de oito filhos, levada à morte pelo Tribunal da Santa Inquisição, resultou de um caso considerado grave, que mereceu a deportação e julgamento da acusada em Lisboa. A estética do texto, em contraste com o tema terrível, entretanto, adquire caráter popular, ao alternar elementos farsescos¹²³ com a forma narrativa épica brechtiana¹²⁴. A finalidade desse choque de elementos é impedir o tom dramático que pode aflorar de semelhante narrativa, para priorizar os problemas sociais causados pelo colonialismo no Brasil e a

¹²¹ Compreende-se por Brasil Colônia o período entre a chegada dos portugueses, em 1500, e a independência do país, em 1822. Quando os lucros das especiarias começaram a ser reduzidos por causa do aumento dos gastos de manutenção do domínio português sobre África e a Ásia, Portugal interessou-se em colonizar o Brasil. De 1500 a 1530, a exploração do território, brasileiro, até então chamado Terra de Santa Cruz, era limitada às expedições para coleta e transporte de Pau-Brasil. Os portugueses usaram a mão de obra indígena para a exploração do Pau-Brasil, e a mão de obra africana para a exploração dos minérios.

¹²² A Inquisição foi criada na Idade Média (século XIII) e dirigida pela Igreja Católica Romana. O Protestantismo e o Estado também contribuíram para o que é chamado de "caça às bruxas", composta por tribunais julgadores de todos e todas aquelas consideradas uma ameaça às doutrinas destas instituições. Estima-se aproximadamente nove milhões de pessoas acusadas, julgadas e mortas neste período. Mais de 80% eram mulheres, incluindo crianças e moças que haviam "herdado o mal" (MENSCHIK, 1977)

¹²³ A farsa é uma das principais formas de teatro cômico medieval. A princípio, consistia numa breve peça cômica, apresentada em intervalos, no decorrer dos mistérios (peça de longa duração sobre as histórias religiosas). Depois, passou a ter existência autônoma. Sua origem é cômica, com tendência para a comédia de costumes. (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009)

¹²⁴ A narrativa é fundamentação principal do Teatro Épico. Ela contrasta com a ilusão causada pelo drama burguês, preservando a atitude crítica tanto das atrizes e atores, como das espectadoras e espectadores. É um ato de revelação sócio-histórica, capaz de desnaturalizar os acontecimentos e apontar superações sociais.

exploração do trabalho, entre outras questões que revelam a luta de classes, com foco em situações que afligem majoritariamente as mulheres¹²⁵.

O tratamento da farsa, assinada por Ana Souto, com os tipos cômicos característicos (tais como o Padre, o Bispo, a Rica Senhora, etc), adquire caráter documental quando faz ligações com o contexto atual do Brasil. Canções narrativas, alternâncias entre cenas de temperatura elevada (com tintas de suspense, terror, crueldade e miséria) e diferentes momentos abertos às intervenções do público, recursos da dramaturgia, encontram na encenação um reforço extra, com inesperados ruídos graves e agudos, cortejos e o jogo de cena aberto, sem recurso à quarta parede, numa somatória usada para provocar diversão, no sentido brechtiano¹²⁶. Divertir é o objetivo da apresentação teatral, segundo Bertolt Brecht (2005). Tanto para este autor como em *A Farsa do açúcar queimado*, a diversão está intrinsecamente relacionada ao espírito da crítica científica que não precisa ser desagradável, tristonha e fatigante.

3.1. Escaramuça: sobre o encontro de dez mulheres paulistanas fazedoras de teatro de rua

A palavra *escaramuça* tem o significado de uma manobra derradeira, que se destina a mudar o fim de algo (FERREIRA, 2009). É uma batalha de extremo esforço, que acontece no tempo de prorrogação de uma guerra. A expressão pode estar relacionada também a um trecho de rio em que as águas se desviam inesperadamente, pela presença de obstáculos rochosos. No Rio Grande do Sul, esta palavra está atrelada à mudança repentina no manejo das rédeas; ato que força o cavalo a mudar de marcha repentinamente, voltando-se para um outro lado. Um substantivo feminino, o termo - de maneira emblemática ou poética - expressa a potência do encontro entre as integrantes do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*, para a montagem de *A farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim*.

Vale uma breve reflexão sobre alguns dos "obstáculos rochosos", ou sobre "a mudança repentina" que provocou o encontro das dez atrizes paulistanas nesta montagem de teatro de rua¹²⁷. Na cidade de São Paulo, de 2014 até o ano de 2019, vivencia-se um processo de

¹²⁵ Esta ênfase ao feminismo não se deu nos registros de Brecht, mas está pensada e praticada pela crítica feminista, no feminismo gético. Sobre isso, Elin Dimond comenta sobre o teatro épico e o feminismo em *Unmaking mimesis: Essays on feminism and theater* (1997).

¹²⁶ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo e encenador alemão. Desenvolveu uma ampla teoria sobre o teatro épico-dialético. Inspirado pela teoria marxista, sua proposta influencia as linguagens teatrais que se afastam de uma encenação realista.

¹²⁷ Reflexões aprofundadas sobre o histórico do grupo e a montagem da peça serão desenvolvidas mais adiante, nos próximos itens do capítulo.

desintegração de grupos de teatro de rua já consolidados no campo teatral¹²⁸. Pela ótica feminista, torna-se interessante e curioso notar que nestas cisões, em alguns coletivos antes mistos de gênero, acontece uma separação que se dá também pelo crivo de gênero, acabando por fazer com que alguns coletivos se tornem majoritariamente compostos ou por homens, ou por mulheres. Além disso, muitas das fazedoras de teatro de rua, por acaso ou não, ao iniciarem o processo de cisão com seus grupos anteriores, vinculam-se a outros grupos compostos exclusivamente por mulheres. Assim, ao repensarem maneiras de produzir, compor e organizar teatro, elas acabam por trazer à tona, em suas peças, temáticas que envolvem as políticas de gênero e os processos identitário, na interseccionalidade¹²⁹ entre classe, raça-etnia, gênero e sexualidade.

Madeirite Rosa¹³⁰, Mãe da Rua¹³¹ e o *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana* são três exemplos de grupos paulistanos formados exclusivamente por mulheres e que integraram participantes oriundas de grupos anteriores, como o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes¹³², o Grupo Teatral Parlandas¹³³, a Brava Cia¹³⁴, o *Pombas Urbanas*¹³⁵ e o Buraco do Oráculo¹³⁶. Contudo, o grupo que mais condensa mulheres que fizeram parte de diferentes grupos de teatro de rua é o *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*, um dos motivos que

¹²⁸ Foi o caso da Brava Cia que, em 2018, as integrantes Rafaela Carneiro, Cris Lima e Luciana Gabriel se retiraram do grupo e Fabio Resende, Marcio Rodrigues e outros permanecem. Este processo foi mais aprofundado com o mestrado de Vanessa Biffon, pela UNESP (2018). No grupo *Pombas Urbanas* também acontece algo parecido. Do grupo se retiram Natali Santos, Ju Flor e Cinthia Arruda e ficam Marcelo Palmares, Adriano Rosa etc. No Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, um núcleo interno formado para estudar gênero e sexualidade acaba se retirando do grupo (este núcleo foi constituído por mulheres e homens).

¹²⁹ A interseccionalidade sustenta que as conceituações de opressão na sociedade, tais como: racismo, sexismo, homofobia, transfobia e outras intolerâncias, não se manifestam separadamente uns dos outros. Essas formas de discriminação se relacionam e criam um sistema de opressão. Este assunto foi articulado ao fazer teatral por Josefa Rouse da Silva em sua dissertação, “*Mais perto de nós? Imagens e personificações da mulher negra no teatro brasileiro, segundo Sortilégio I e II e Sete Ventos*”, no Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, orientada por Lucia Romano.

¹³⁰ Madeirite Rosa é um grupo de mulheres, criado em 2013 e consolidado em 2015. Busca, através do teatro, unir o riso com conteúdo crítico. Experimentam intervenções artísticas em locais de resistência política, lutas organizadas por direito à transporte público, moradia e educação gratuita.

¹³¹ Mãe da Rua foi criado em 2014 por mulheres trabalhadoras da cultura, com o intuito de ressignificar o espaço público. Teatro épico, cômico e cultura popular são fontes de inspiração para a criação de um teatro de rua feminista, que considera necessária a reflexão crítica sobre as estruturas patriarcais, o capitalismo e o racismo.

¹³² Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes nasceu em 2000 e se considera como um grupo de trabalhadores que exerce o direito de expressar, por meio da arte, o mundo que lhes atravessa. Criou o Teatro Mutirão e o Teatro Perene e possui um bloco de rua chamado “Unidos da Madrugada”.

¹³³ O Grupo Teatral Parlandas nasceu em 2007, na cidade de São Paulo, com a proposta de construir um teatro de rua reflexivo e divertido. Inspirou-se na palhaçaria clássica, no teatro brechtiano e na cultura popular brasileira.

¹³⁴ A Brava Cia é um grupo teatral paulistano. Iniciou sua trajetória em 1998 e realizou diversas montagens de teatro de rua. Tem como proposta a construção de um teatro crítico com humor.

¹³⁵ O grupo *Pombas Urbanas* nasceu em 1989. Realizou pesquisa sobre a formação do ator, linguagem e dramaturgia, formando um repertório de quinze espetáculos, em sua maioria, com textos de autoria de Lino Rojas.

¹³⁶ O grupo Buraco d’Oráculo nasceu em 1998, com o intuito de fazer um teatro que discutisse o homem urbano contemporâneo e seus problemas. A rua, a cultura popular e o cômico são pontos fundamentais para o grupo.

provocou o interesse em acompanhá-las durante esta pesquisa. Este acompanhamento, vinculado à escuta das trajetórias das integrantes, fizeram-me refletir sobre termos como: representatividade, feminismo popular, empoderamento e emancipação, articulando-os ao fazer teatral em grupo.

A hipótese é de que a negação aos processos teatrais vivenciados pelas artistas nos coletivos que integravam anteriormente, explicitada após a cisão, nos permite compreender as expectativas dessas fazedoras de teatro de rua em suas novas práticas (artísticas e nos modos de produção e fruição teatral de rua), diferenciadas ou desdobradas a partir das originais. É importante apontar, contudo, o fato de que os grupos que estas mulheres integraram anteriormente, desde suas fundações, já consideravam a luta de classes como eixo central para tratar a desigualdade social, assim como buscavam a realização de um teatro crítico e divertido, e a articulação junto aos movimentos sociais¹³⁷. Segundo as falas das integrantes, não foram estas diretrizes que fizeram com que se retirassem dos grupos onde trabalharam por anos; tanto que estes mesmos princípios continuaram a permear o trabalho artístico engajado delas. De outro modo, os apontamentos críticos dados por elas estão direcionados à organização interna dos grupos, seus modos de produção e a sensação de não se sentirem totalmente representadas ali.

A que estas mulheres artistas estavam negando? Qual seria o incômodo comum a elas e quais as proposições poéticas, estéticas e de modo de produção de grupo por elas encampadas? Como colocaram em prática o que almejavam? Qual teatro feminista surgiu dessa nova experiência? O processo de observação participativa¹³⁸ junto ao processo de montagem da peça *A Farsa do Açúcar queimado ou a Mulher que virou pudim*, foi iniciado por mim em meados de 2018, nutrido por esses questionamentos.

No que se refere à organização dos grupos de teatro de rua no Brasil, de modo geral, pode-se considerar que (mesmo que de maneira indireta), destaca-se um(a) representante do grupo. Estes(as) representantes (escrevo aqui, primeiramente, com a inflexão no masculino, pois, em sua maioria, estes são homens) costumam impor-se, em virtude do tempo de dedicação ao grupo, ou mesmo pela visibilidade maior de suas funções no coletivo, ou ainda por "afinidades" com a "posição liderança" (sabemos, qualitativos não-naturais, mas cultivados

¹³⁷ O resumo desses interesses advém de conversas com as integrantes deste núcleo, somado à minha experiência (desde 2010) junto à categoria de teatro de rua paulistano.

¹³⁸ Para o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, a Antropologia inventou um método participante. Da influência do marxismo, Brandão conceitua a observação participante como um ato de “conhecer para explicar”, “compreender para servir”. Compromisso e convivência articulam-se e dão sentido a uma prática científica que se integra ao trabalho político das classes populares (BRANDÃO, 1999).

culturalmente e apoiados socialmente). A liderança passa a representar o grupo em movimentos de cultura; é ela (em geral, ele...) que fala, atua e decide, quando em coletivos maiores, em nome do grupo, dentro de determinados limites.

A representatividade nos processos políticos acontece quando o grupo ao qual o(a) representante se refere constitui um segmento bem delineado, e sua atuação encontra-se afinada com os interesses do todo ou da maioria, sendo, por esta maioria, reconhecido(a) como representante legítimo(a) dos interesses da coletividade. Para tanto, é necessária a promoção de um processo de consulta, assim como de uma prestação de contas permanente aos seus representados(as). Sendo assim, podemos afirmar que a representação é uma ação e a representatividade é a qualidade desta ação.

Pelas vozes das mulheres paulistanas com as quais conversei, é possível notar que, por vezes, os(as) representantes dos grupos de teatro de rua agarram-se à ideia de representação mais do que à de representatividade. Isso acaba separando o grupo, ao invés de uni-lo. Interessante que a maioria dos grupos compostos por gêneros mistos que as mulheres entrevistadas fizeram parte, contém trabalhadorxs da cultura articuladxs à *Rede Brasileira de Teatro de Rua*, ou a outros movimentos sociais que criticam o sistema patriarcal e machista, e que buscam se organizar de maneira horizontal. No entanto, por vezes, os grupos articulados - por costume, descuido ou escolha - reproduzem em suas micropolíticas as armadilhas machistas do macropoder.

Michel Foucault (1990), ao descrever a organização política na sociedade contemporânea, com base em estudos históricos do século XVIII em diante, apresenta uma nova maneira de compreender a organização do poder que pode iluminar essa repetição dos padrões de opressão. Para o filósofo, o poder apresenta-se em todas as partes da sociedade e em todos os aspectos culturais, gerando efeitos na vida da(o) mulher/homem comum. Para ele, o micropoder é um subproduto do macropoder. Este último, estabelecido pelo Estado, fragmenta-se em micropoderes e torna-se eficaz ao transformar-se em sustentáculo do macro. A análise do teórico é de que os micropoderes estão espalhados nas mais diversas instituições e são exercidos por pessoas que interiorizaram ideologias e leis estabelecidas em defesa do macropoder, disciplinando assim, a sociedade.

É preciso entender a contradição que os grupos teatrais de rua, aos quais direciono esta reflexão crítica, enfrentam: são coletivos que, no cenário brasileiro atual, mais se aproximam do que se pode considerar por composição teatral crítica e popular, ou seja, feito pela classe trabalhadora para a classe trabalhadora. Sua origem e destino são uma expressão de luta,

insistente na construção de uma Arte Pública e democrática¹³⁹. Portanto, estes grupos não se contentam apenas em espelhar a sociedade, mas estão implicados na missão de forjar um novo mundo, mais justo e equânime¹⁴⁰. O reconhecimento de que essa missão precisa constantemente abrir mão de posições arraigadas não é uma atitude fácil.

Mas, se as mulheres que viveram a cisão de seus grupos não se opõem a esta visão político-artística (tanto que continuam contribuindo para que este mesmo teatro engajado aconteça), quais teriam sido os motivos pelos quais elas deixaram os grupos de mistos, onde fizeram parte por anos? Por que a maioria delas, após saírem desses grupos, vincularam-se a outros, exclusivos de mulheres? Qual seria a singularidade que define os novos coletivos, em termos das poéticas do processo e da linguagem estética? Existiria uma particularidade no olhar das mulheres em coletivo, no que se refere aos modos de produção de grupo de teatro de rua?

As paulistanas fazedoras de teatro de rua com as quais conversei têm participações variadas no contexto do teatro contemporâneo: integram a *Na Cia da Cabra Orelana*; trabalham também como educadoras, costureiras, tradutoras e dubladoras; realizam atividades junto ao SATED¹⁴¹ e estão cooperativadas através da Cooperativa Paulista de Teatro de São Paulo¹⁴². Cinco delas contribuíram para a construção de grupos de teatro de rua de São Paulo, supracitados. Outras, integram a Companhia de Solistas¹⁴³. Duas estudaram Artes Cênicas na UNESP, outra na Unicamp e uma teve formação no INDAC¹⁴⁴; enquanto outras possuem graduação em Ecologia, Letras etc. Assim, apesar de ser um conjunto heterogêneo, no que diz respeito à formação acadêmica, às experiências e aprendizados teatrais e às gerações a que pertencem (as atrizes têm entre 23 e 55 anos de idade), existe um ponto comum, que ressoa na voz de todas:

Até tentei entrar em outros grupos também... Só que era sempre uma dificuldade muito forte pra mim. Muito machismo nesses coletivos. Não sentia que eu tinha voz.

¹³⁹ Conceito do campo das artes visuais, que define obras de arte realizadas em espaços públicos com acesso livre, capaz de transformar o transeunte em público de arte.

¹⁴⁰ Pode-se aventar que as desigualdades de gênero são ainda mais marcantes nos modelos de produção teatral de caráter mercadológico, em que pesam mais os preconceitos e a mercantilização das pessoas e de seus corpos. Sobre isso, ver em BESKOW (2017).

¹⁴¹ SATED: Sindicato dos Artistas, criado em agosto de 1934, momento em que a luta operária crescia, e três anos após a Sindicalização no país.

¹⁴² Com mais de trinta anos de história, a Cooperativa Paulista de Teatro fornece suporte a diversos grupos que são autogeridos, mas que não possuem a estrutura adequada para participar das políticas públicas para a cultura.

¹⁴³ A Cia de Solistas reúne artistas de teatro e dança interessados em investigar linguagens cênicas contemporâneas, em busca de poéticas próprias, produzindo um trabalho autoral, em diálogo com temas de interesse para a comunidade humana. (Fonte: Página do grupo (Facebook)) Disponível em: <https://www.facebook.com/CompanhiadeSolistas>. Acesso em 30 de março de 2020

¹⁴⁴ Escola de atores, criada em 1981, para o encontro de criadores profissionais, amadores e estudantes fazerem o presente e pensarem o futuro da arte do ator.

Não me sentia representada. Sabe? (Entrevista de Amanda Nascimento cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Eu acho que os homens, onde eles estão, tomam as vozes, a cena. Essa demanda [das mulheres estarem mais próximas] é também do espírito do tempo em que estamos: as mulheres se reunirem, uma dar voz à outra. (Entrevista de Eglá Monteiro cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Então... Por quê estamos na Cabra? Acho que a motivação é: o amor pelo tema, uma paixão pelo texto, o desejo de falar aquelas coisas que a gente não achava em outros coletivos. Estávamos em grupos que discutiam luta de classes, política, mas não pelo viés feminista. Estamos aqui por isso. Nos juntamos por causa da proposta. (Entrevista de Laura Rodrigues Alves cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

A fala de Amanda Nascimento implica em questões de representação e representatividade, dois princípios da luta feminista frequentemente pautados, e que estão conectados também na situação atual das mulheres em relação às instâncias democráticas parlamentares. A discussão no campo da política brasileira se assemelha ao do teatro de rua, no que concerne à ausência de reconhecimento sobre o papel das mulheres; assim como à compreensão da contribuição das estruturas macrosociais para as questões internas à (pequena) categoria de trabalhadoras do teatro de rua. Para Maria Antonino (2018), as mulheres estão sub-representadas na política, e a ausência delas na composição parlamentar restringe a defesa dos seus interesses legítimos enquanto classe das mulheres. Entretanto, essa pouca presença nas esferas públicas e políticas não significa que elas sejam mais conservadoras do que os homens (ou apolíticas), mas sim, que os padrões de gênero criaram barreiras entre o “ser mulher” e a política institucional. Com a influência do movimento feminista, as interdições do mundo masculino vão sendo rompidas, e as mulheres, aos poucos, ingressam na esfera política através dos movimentos sociais, das associações de bairro, das convenções e dos congressos de mulheres (ANTONINO, 2018).

A partir desse apontamento, podemos suspeitar que a ausência de registros históricos sobre as grandes mulheres no fazer teatral de rua contemporâneo não significa uma ausência de suas participações, ou que elas não estariam engajadas, nem influenciando o teatro político popular feito para/com a rua. Contrariamente, vemos que o espaço público tem sido destinado aos homens brancos e a eles segue garantido o poder, enquanto que para as mulheres brancas, permanecem indicados os espaços privados, ao passo que às mulheres negras - mesmo quando ocupantes de espaços públicos - é reservado o lugar da objetivação.

O persistente apagamento histórico das mulheres artistas de rua é dado pela conservação da estrutura patriarcal¹⁴⁵ no teatro de hoje, que também conserva o espaço da interação política protagonizado por elas, restringido pela sub-representação. Eglá Monteiro, quando menciona que “[...] *os homens, onde eles estão, tomam as vozes, a cena*” (Entrevista de Eglá Monteiro cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019), está exatamente apontando a recorrência do poder na esfera patriarcal. Guacira Lopes Louro (1997) reconhece que as relações sociais são sempre relações de poder, e que este é exercido mais na forma de rede do que numa perspectiva unidirecional. Dessa forma, não é possível compreender quaisquer práticas como isentas desses processos. Portanto, diz a autora, uma prática não-sexista “[...] necessariamente terá de se fazer a partir de dentro desses jogos de poder” (LOURO, 1997: 119).

Laura Rodrigues Alves enxerga um impasse no que se refere à atuação das mulheres em grupos de teatro de rua compostos por integrantes de gêneros mistos: quando elas se percebem não representadas pelos grupos que ajudaram a compor. Para Sardenberg, quando os valores patriarcais e sexistas que condicionam a sociedade ainda se mantêm vivos, fica impedida a promoção social das mulheres (SARDENBERG, 2011): se estes valores continuam salientes no interior dos grupos de teatro de rua realizado em grupo, mesmo quando as integrantes expõem suas insatisfações, pode-se considerar que opera ali a conservação da ideologia patriarcal. Essa manutenção, por fim, contribui para a perpetuação do sistema capitalista, que depende da ocultação da expressão e da força combativa das mulheres.

A desintegração gradual dos grupos fica exposta em outra fala de Laura Rodrigues Alves, quando relata sobre o momento em que o elenco atual das Cabras se reuniu:

(...) havia o contexto do teatro de grupo em São Paulo. Vários grupos de teatro de rua de esquerda estavam se desmontando, em crise, se desmanchando. Eu, por exemplo, estava em meio a essa crise. Em um grupo que estava ruindo. (Entrevista de Laura Rodrigues Alves cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

¹⁴⁵ O Patriarcado se apresenta como um sistema social de valorização do poder dos homens sobre as mulheres. Esta submissão concentra-se mais nas diferenças culturais do que nas diferenças biológicas (MILLET, 1969). Entre os feminismos, este termo possui variadas concepções. Para algumas abordagens, “*trata-se do conceito capaz de ‘capturar a profundidade, penetração ampla e interconectividade dos diferentes aspectos da subordinação das mulheres.*” (WALBY, 1990: 2). Para outras, a noção de patriarcado é mais uma forma de manifestação da dominação historicamente masculina que corresponderia a uma forma específica de organização política, vinculada ao absolutismo. Sendo assim, nesta perspectiva, mesmo se instituições patriarcais se transformarem, a dominação masculina permanecerá constante, caso não haja intervenção direta quanto a isso. Sylvia Walby (1990) escreveu acerca do patriarcado e descreve que este está presente tanto no espaço privado como na esfera pública, pois, nos dois contextos, as mulheres continuam subordinadas aos homens. O movimento feminista compreende o Estado como caráter patriarcal, este seria o motivo pelo qual ele segue contaminado pelas dinâmicas de relações de poder entre os gêneros e da dominação masculina (BIROLI; MIGUEL, 2012: 248).

O movimento, portanto, não era exclusivo do grupo do qual Laura fazia parte. Outras integrantes também se sentiam pouco representadas, mesmo fazendo parte de organizações teatrais que se diziam horizontais, mas que em suas práticas não eram exatamente equânimes. Mas, antes de decidirem desintegrar os grupos dos quais faziam parte, estas atuadoras expressaram suas inquietudes. Segundo seus relatos, as críticas estavam pautadas na maneira autoritária do grupo organizar-se; na forma do grupo produzir (desconsiderando a necessidade de suas/seus integrantes) e nas temáticas, que não abraçavam diretamente as questões das mulheres negras e brancas. A estudiosa de teatro feminista Gay Gibson Cima, no texto *Estratégias para subverter o cânone* (1993), conclui que subverter a lógica patriarcal implica também na revisão das maneiras de financiamento, organização, produção, ensaio e recepção teatral, já que apenas experimentações formais não cancelam necessariamente uma ação feminista.

Estariam então as fazedoras de teatro de rua de São Paulo com o intuito de compor uma "Teatra Feminista"¹⁴⁶ de rua, capaz de gerar uma arte pública feminista? Para encaminharmos reflexões e hipóteses sobre estas perguntas, é necessário compreender melhor o que vem a ser um teatro feminista, e quais são as características de uma obra teatral feminista. Cabe aqui também reforçar "[...] que não existe apenas um enfoque feminista; há diversidade quanto às posições ideológicas, abordagens e perspectivas adotadas." (RIBEIRO, 2015: 9). Além disso, o avanço (e revisão) da epistemologia feminista é constante, graças à persistência das mulheres em mudarem a história. Se olharmos ainda o campo da criação cênica, numa peça pode haver alguns expedientes que levantam pautas das mulheres, mas, que em sua totalidade, não contribui com as lutas feministas.

Dos variados elementos que poderiam designar uma agenda feminista no teatro de rua, nesta dissertação encontramos alicerce num feminismo que se apoia em reflexões críticas sobre as estruturas de gênero, patriarcado, etno-racialidade e capitalismo. Com objetivo de conquistar a *emancipação*, esta prática feminista no teatro de rua volta-se para o termo *empoderamento*, problematizando sua aplicabilidade e seus limites.

"*Empowerment*" é a palavra inglesa que deu origem ao termo em português *empoderamento*, e que pode ser definido como um meio pelo qual torna-se possível às mulheres adquirirem maior controle sobre o que afeta suas vidas. A ideia de *empoderamento feminino*

¹⁴⁶ Termo utilizado por Dodi Leal, em sua tese **Performatividade Transgênera: Equações Poéticas De Reconhecimento Recíproco Na Recepção Teatral** (2018).

tem se destacado em redes sociais, nos programas e comerciais de televisão, e até nas propagandas. Muito além de seu valor publicitário, e antes da sua adoção pela grande mídia, entretanto, para os feminismos, *empoderamento* representa a possibilidade de retomada, no século XXI, e de consolidação da luta de uma geração de mulheres que atravessou barreiras e rompeu com expectativas sociais, ainda na segunda metade do século XX. Contudo, a atual popularidade do termo provocou também sua cooptação, sendo utilizado até para a venda dos mais variados produtos, de maquiagens às roupas; o que favoreceu um padrão de consumo atrelado à ideia do que é ser empoderada, ao mesmo tempo que desconsiderando seu aspecto de combate aos valores e costumes que maculam as mulheres (por exemplo, as más condições de trabalho e o consumo alienado).

Resistindo ao sentido de "autopromoção" (o "fazer-se a si mesmo", consagrado pela cultura norte-americana) que o capitalismo neoliberal disseminou nos quatro cantos do mundo, aproximando-o do "empoderar-se", muitos movimentos de mulheres optam pelo uso do termo "emancipação". Emancipar-se diz respeito a uma conquista exclusivamente coletiva, capaz de confrontar o patriarcado; considera a luta de classes e possui o intuito de desconstruir o sistema capitalista e o racismo (por isso, é mais difícil de ser cooptado pela lógica mercadológica).

É a partir da perspectiva de emancipação, próxima da maneira de organização do feminismo popular¹⁴⁷, que o processo teatral do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana* faz da inventividade também uma pedagogia. No sentido amplo do termo, essa pedagogia é um impulso na direção da promoção de aprendizados coletivos, que se aproximam das modalidades de ensino-aprendizagem feministas, mesmo que em outro ambiente e com outros objetivos. Fundamentada pelas pedagogias teatrais feministas, então, traço alguns apontamentos sobre o processo de montagem de *A farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim*. Como o processo da peça segue emancipando as integrantes envolvidas na montagem, contribui com a disputa do imaginário, dando foco às existências mulheris desautorizadas no decorrer da história brasileira.

¹⁴⁷ O Feminismo nasce junto aos movimentos sociais, no entanto, nas literaturas, parece mais acadêmico e restrito às classes mais altas do que às populares. No Brasil, entre os anos 1990, o feminismo popular se destaca com ações de organizações independentes que passam a pressionar as autoridades na defesa de medidas que resguardavam os direitos das mulheres e combatiam a violência. Esses grupos também serviam como local de apoio para as mulheres, alcançando áreas menos favorecidas, que até então não tinham acesso à participação no movimento feminista. Faz parte dessa abordagem feminista a busca por coerência entre vidas privada e pública (existência de contradições entre o que se defende na esfera pública e que na vida pessoal precisa ser reconhecida e enfrentada criticamente) e de construção de novas maneiras de se relacionar. (SARDENBERG, BACELAR, 2008).

O feminismo popular está em total compatibilidade com o trabalho que o grupo *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana* tem se proposto realizar, pois contém a tarefa de recontar a história brasileira, a partir do ponto de vista das mulheres da classe trabalhadora, para a classe trabalhadora. Apesar desta perspectiva feminista estar muito próximo das proposições da consciência política de esquerda e da luta de classes, um problema que não está apontado somente às mulheres, envolve especificidades das mulheres que não parecem ter sido facilmente compreendidas pelos homens. Por vezes, mesmo que o discurso dos homens pareça ser a favor delas, a prática cotidiana apresenta-se diversa. Sobre a relação entre desejos, necessidades e a reorganização social concreta, Sardenberg (2011) completa:

[...] para promover a equidade professa na legislação, é preciso atentar para a especificidade da condição feminina e, ao mesmo tempo, criar condições que propiciem o desencadear de um processo de conscientização e “empoderamento” das mulheres. (SARDENBERG, 2011: 17).

O apontamento de Sardenberg deixa exposto que apenas a legislação não é capaz de organizar uma sociedade mais justa. Se não houver atenção às especificidades das mulheres e às estratégias que propiciem essa consciência, não haverá equidade. Este ponto está, portanto, entre os princípios, intenções e tarefas mais importantes das pedagogias feministas populares.

Existe uma máxima da luta feminista que diz "quando uma mulher avança, nenhum homem retrocede". No entanto, quando os homens precisam abrir mão de privilégios e sentem-se ameaçados, à medida que as mulheres reconhecem a posição de submissão em que foram colocadas e decidem opor-se a isso, muitos homens não se abrem às mudanças. Quando uma mulher avança, conscientizando-se de sua condição em uma sociedade patriarcal, e se coloca em busca da emancipação, balança estruturas micro e macrosociais, desnaturalizando as práticas costumeiras e abalando a permanência dos lugares de poder e controle. Quando uma mulher conquista um espaço que não lhe foi socialmente indicado, ameaça a permanência da posição confortável que muitos homens ocupam.

Nota-se que a proximidade com a consciência de classe não garante a compreensão para com as questões de violência contra mulher, ou de racismo e genocídio do povo negro. O mesmo ocorre com o preconceito contra transgêneras(os), gays, lésbicas e outros grupos considerados minoritários¹⁴⁸. No caso dos coletivos teatrais feministas, as integrantes fazem parte da mesma categoria e compreendem a força de sua união em diversas lutas (por exemplo,

¹⁴⁸ Vanessa Biffon (2018) ao comentar sobre a influência da revolução russa nos modos de produção dos grupos teatrais, explica o motivo pelo qual o embate entre marxismo e feminismo permanece insolúvel.

por políticas públicas para o teatro, ou pela ação social por meio das artes cênicas). Contudo, parece-me que para permanecerem juntos, produzindo um fazer teatral de fundamento coletivo, é necessário realizar medidas de autoquestionamento e concretizar transformações, tanto das relações internas quanto das formas de trabalho e criação. Isso, garantindo a perspectiva de emancipação do gênero feminino.

O rompimento, entretanto, não torna os e as integrantes dos antigos grupos, inimigos: ao se desintegrarem, a história e os saberes dos grupos anteriores se multiplicam, mantendo-se com quem permanece no antigo grupo e com quem dele se separa.

Na constituição do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*, alguns avanços aconteceram: segundo Tamy Dias, expressar-se no coletivo, que era difícil, passa a ser mais tranquilo. A sensação de representatividade produzida através da peça, ato contínuo, é notória:

A primeira coisa que eu quero falar é que eu não tenho medo de falar quando eu estou entre mulheres, mas eu ainda tenho dificuldades. (...) Diferente de outros lugares, o medo, aqui, não existe. (...) Uma das coisas que mais me toca nesse trabalho é uma certeza da história que a gente está contando. Tenho orgulho de contar. Eu não tenho vergonha desse trabalho. "Eu faço isso!", eu digo. (...) a protagonista é uma índia ou uma negra. Ela é nós. É a única personagem da peça com a qual a gente se identifica como classe trabalhadora. (Entrevista de Tamy Dias cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Em outro momento da conversa, a mesma fazedora de teatro de rua diz:

A gente está buscando observar as estruturas hierárquicas, o patriarcado que já está infiltrado em nós. Então, nós mulheres, mesmo que sozinhas¹⁴⁹, reproduzimos a lógica, mas aqui a gente cria espaço para discutir sobre isso, diferente de outros lugares. (Entrevista de Tamy Dias cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

O avanço retratado por Tamy Dias, contudo, segue passo a passo com impasses que permanecem nos grupos de mulheres fazedoras de teatro de rua. A sensação de representatividade e liberdade de expressão nutre-se do fato de estarem compondo um teatro de rua por, com e sobre as mulheres. No entanto, o processo de construção de um ambiente feminista é sempre inacabado, em conflito. Se estamos inseridas em uma sociedade capitalista, patriarcal e racista, é evidente que, mesmo sendo mulheres, em algum momento reproduzimos a lógica vigente. Butler (1990) comenta como a Lei não permanece externa à pessoa, mas passa

¹⁴⁹ Interessante notar que a integrante vincula-se à qualidade de “sozinhas”, mesmo em se tratando de que elas se encontram acompanhadas umas das outras. É comum adotarem esta expressão sobre as mulheres em espaços públicos mesmo quando estão em mais de uma, ou seja, acompanhadas.

a ser internalizada a ela. Mas, tudo pode ser revertido, se o ambiente é de diálogo e de consciência conjunta.

Então, além de observarmos criticamente as estruturas, quais seriam as maneiras de desconstruirmos, de reaprendermos a criar juntas? Quais são os muros que precisamos transpor para, de fato, realizarmos um teatro feminista, tanto no que diz respeito aos modos de produção, quanto aos processos de criação estética? Como nos organizarmos, já que os processos experienciados em outros grupos não mais nos contemplam plenamente? É a fim de refletir sobre questões como essas que discorrem os próximos trechos deste capítulo.

Figura 6: Escaramuça



Fonte: Fotografia da própria autora.

3.2 As vozes das fazedoras de teatro de grupo em espaços públicos: desafios e conquistas de dez mulheres em *A Farsa do Açúcar Queimado ou a mulher que virou pudim*

Fomos educadas para neutralizar a violência e, assim, também propagar a violência contra as mulheres por meio do nosso fazer teatral? Ou somos limitadas a uma servidão voluntária, que aceita o poder constituído até o absurdo? De onde vem a coragem da luta das mulheres?

A necessidade da expressão faz com que fazedoras de teatro de rua ocupem o ponto central de uma roda aberta, como um anúncio de um novo mundo. A cada reflexão conjunta, a cada denúncia de injustiças, na insistência (r)existem. No entanto, o teatro de rua ainda está marcado por fronteiras naturalizadas (presentes de modo quase imperceptível), regidas pela lógica da dominação masculina¹⁵⁰. Quando as mulheres descortinam as estruturas, unindo-se umas às outras, repensando maneiras de organização e reinventando poéticas, seus processos teatrais tornam-se também o aprendizado de um novo modo de ser e conviver. As reflexões sobre os feminismos são, nesse contexto, uma fonte de saber-fazer, e convidam a um acesso diferenciado à linguagem teatral. O convívio entre as artistas se configura como possibilidade de construção de autonomia e liberdade; aspectos intrínsecos à ruptura das desigualdades de gênero e à concretização da transformação da vida dessas protagonistas.

Se por um lado, o protagonismo das mulheres no campo teatral se faz em diálogo e disputa com as estratégias de dominação masculina, por outro, abre espaços de afirmação próprios, que as transformam em sujeitas "políticas-artísticas". É em meio às relações de poder estabelecidas no contexto dos grupos teatrais mistos de gênero, e no bojo dos movimentos de teatro de rua do estado de São Paulo e nacional, que emerge uma maneira de ser e construir teatro singular; cujas propostas almejam uma prática integradora, solidária e profunda, que pode produzir efeitos de emancipação frente ao modelo teatral dominante.

Vale a pena, agora, esmiuçar o processo de trabalho desenvolvido pelo coletivo *Na Cia das Cabras Orelanas*¹⁵¹, para analisar como se deu ali a constituição de um espaço de

¹⁵⁰ A questão da "dominação masculina", em Pierre Bourdieu (1995), contém a perspectiva da violência simbólica. Para o sociólogo, existe um poder masculino que se mascara nas relações e se infiltra no pensamento e na concepção de mundo. O modo de pensar pautado pelas dicotomias e oposições - masculino/feminino, alto/baixo, rico/pobre, claro/escuro etc, para ele, são concepções que levam à formação de *esquemas de pensamentos impensados*, enquanto acredita-se na liberdade de pensar. Esta categorização está marcada por interesses e preconceitos, por isso uma relação desigual de poder comporta uma aceitação dos grupos dominados, por vezes, não consciente (BOURDIEU, 1995).

¹⁵¹ Inicialmente, o grupo, em suas divulgações, anunciava-se com o nome *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*. Em um segundo momento, pós estreia e até hoje, o grupo passou a compreender-se como *Na Cia da Cabra Orelana*.

aprendizagem coletivo - como são, de outros modos, o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo e a Rede Brasileira de Teatro de Rua. Os três casos sugerem a construção de novos cenários e novos processos de emancipação feminina no teatro de rua brasileiro.

O estranhamento à prática machista no interior dos grupos teatrais e a desnaturalização de tais posturas são as pedras fundamentais no percurso artístico dessas mulheres fazedoras de teatro de rua. Ao decidirem ser insubordinadas, confrontando a permanência de relações desiguais, provocam uma mudança também nas práticas teatrais e movimentam-se na direção de outras possibilidades poéticas, estéticas e de modos de produção. Em *Na Cia das Cabra Orelana*, a atriz, dramaturga e diretora Ana Souto, após ser convidada a dirigir o processo iniciado pela atriz Litta Mogoff e a figurinista Julia Coelho, enxergou a possibilidade considerar as questões identitárias, mas de seguir além delas. Para Ana, a luta das mulheres esbarra em uma construção histórico-social, por isso o feminismo precisa estar sensível às questões de classe, raça-etnia e todos os outros grandes eixos de opressão das sociedades capitalistas.

Sua proposta às primeiras integrantes do coletivo foi que se responsabilizaria pela construção dramaturgical da peça que estava por surgir; porque seu trabalho como dramaturga, em seus termos, é a "[...] possibilidade de fazer relações entre o micro e o macro. Micro institucionais... relações diárias, cotidianas, e a relação macrosocial" (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra). Ana Souto lembra que, para iniciar o trabalho como dramaturga e diretora junto ao grupo, propôs às envolvidas que pesquisassem personagens invisibilizadas na história, "[...] essas figuras que só aparecem em nota de rodapé" (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra).

Cada integrante, ao iniciar o trabalho, escolheu uma personagem. A dramaturga conta que descobriu muitas histórias das quais não sabia, e foi a partir dessas descobertas que direcionou a pesquisa. Nesta etapa do processo, encontrou a personagem protagonista de *A Farsa do Açúcar Queimado*, Guiomar Nunes (1692-1731)¹⁵², última vítima da Inquisição no Brasil. Após um semestre de dedicação a esta figura, realizaram, juntas, uma primeira intervenção de rua, no Cordão da Mentira¹⁵³.

¹⁵² "Guiomar Nunes (1692 – 1731) foi uma das mulheres condenadas à morte pelo Tribunal da Santa Inquisição. Além dela, cerca de outros vinte e oito brasileiros(as) tiveram o mesmo fim. Pernambucana, morava no Engenho de Santo André. Era filha de um mestre de açúcar e foi casada com Francisco Pereira, fabricante de latas e com ele teve oito filhos. Foi presa aos 37 anos e conduzida a Lisboa. Acusada de praticar judaísmo, recebeu a pena máxima e foi queimada em praça pública. No Brasil, de acordo com registros históricos, nunca houve uma fogueira." (BIOGRAFIA DE MULHERES, mulher 500 anos atrás dos panos, 2019)

¹⁵³ Bloco carnavalesco que integra intervenções estética bem-humoradas e radicais. Desfilou pela primeira vez em 2012. É formado por sambistas, grupos de teatro, coletivos culturais e artísticos, militantes e movimentos sociais. Discute violência de Estado e opressão contra classes populares brasileiras. Acontece sempre no dia 1o.

A dramaturga já vislumbrava a rua como espaço exclusivo para a peça, e ao levar essa proposta ao grupo, a escolha tornou-se também um desafio. Em suas palavras:

Eu disse a elas o que pensava. Se era pra trabalhar com o tema "feminismo", uma das primeiras providências a tomar era sair de dentro de casa - esse reino do privado, reino por excelência das mulheres. Então, para começar, a gente precisaria sair para a rua. (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra)

Foi nesse momento que Ana Souto percebeu uma crise no grupo, tribulação que associa à escolha pelo espaço público. Elas ensaiavam em uma praça localizada na Rua Rocha, próxima ao Bairro Bela Vista, na cidade de São Paulo, mas começaram a ter dificuldades de produzir material cênico para esse espaço. Ciente de que "[...] a rua demanda uma linguagem específica"¹⁵⁴ (informação verbal), a dramaturga e o grupo de atrizes se inquietavam que estivessem "[...] produzindo muito material dramático"¹⁵⁵ (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra).

A discussão da impropriedade no emprego da chave dramática no espaço da rua não foi resolvida de imediato. Com o intuito de experienciar uma imersão nos temas do trabalho, avançando sobre os impasses de atuação para a rua e aprofundando a integração do grupo, as integrantes fizeram um retiro, em que realizaram treinamentos de palhaçaria e comicidade (entre outras coisas, buscando saídas para o tratamento das figuras). Ana Souto recorda que foi nesse final de semana de aprofundamento que surgiu o nome do grupo. A chácara onde elas se instalaram tinha um pé de urucum, que usaram para colorir o corpo; após essa vivência, pesquisaram o nome científico do fruto e descobriram a palavra "orelana", de *Bixa Orellana L.* (o extrato seco do urucum). Foi Ana Souto quem, por associação, lembrou do Bode Orellana, do cartunista Henfil¹⁵⁶, dando origem a parte do nome do coletivo, uma versão feminina do Bode: Cabra Orellana.

Ana Souto já integrava o *Núcleo Sem Drama*¹⁵⁷ (grupo fundado por ela e que ainda se mantém de forma independente) e estava também envolvida com outros trabalhos, sem que

de abril (dia da mentira e dia do Golpe de 1964, em que o conjunto de eventos retirou da presidência João Goulart, presidente eleito democraticamente).

¹⁵⁴ Entrevista de Ana Souto Egla Monteiro, Keka Jasmin, Laura Rodrigues Alves e Tamy Dias cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Bode Francisco Orellana é uma personagem de cartum do desenhista brasileiro Henfil (jornalista e cartunista brasileiro), morto em 1988. A personagem foi inspirada no compositor e cantor baiano Elomar Figueira Mello, que foi proprietário de um bode chamado Orellana.

¹⁵⁷ *Núcleo Sem Drama* foi fundado por Ana Souto e construiu a peça *Sem Drama*, monólogo da atriz Ana Souto, dirigido por Roberto Lage. A peça traz à tona a reflexão de que, em uma cultura que nega a morte, o diagnóstico

fosse um desejo pessoal direcionar suas pesquisas artísticas exclusivamente para a temática feminista. O novo nome consagra a busca por entrelaçar a estética já constituída pelo *Núcleo Sem Drama* e o conteúdo proposto pelo grupo de mulheres já formado anteriormente (aquele que já havia se constituído antes dela se aproximar do coletivo).

Desta fusão, um caminho de criação de uma peça feminista desviante da lógica do drama¹⁵⁸ foi traçado pelo novo *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*. A atenção ao contexto histórico da época em que escolheram focar a pesquisa, a luta de classes, o protagonismo das mulheres e as relações com o momento atual do Brasil forjaram o texto; composto por cenas que consideravam a potência das atrizes envolvidas no processo. A partir dos direcionamentos subsequentes, a dramaturgia da peça feminista para ser encenada na rua foi realizada, com o desenho das figuras e a construção das falas. Mas, o coletivo sentiu falta de mais colaboradoras. Ana Souto explica:

Aquele era um texto de rua mesmo. Começamos os ensaios e logo apareceram várias dificuldades técnicas. Depois de um tempo, pensamos em fazer uma leitura e chamar outras mulheres que quisessem fazer parte. Publiquei no Facebook e apareceram outras mulheres interessadas. Fizemos várias leituras e assim formamos este grupo que aqui está, oh! Agora elas contam o resto... (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra)

Ao mudar a constituição do elenco, um trecho ou outro não reverberou nas novas integrantes e na encenação que se desenhava (singularidade do processo criativo em grupo, que demanda um contínuo ir e vir entre texto e cena). Assim, a dramaturgia ajustou-se, novamente, às pessoas envolvidas, construindo-se, por fim, para e com aquelas atrizes, a partir das diretrizes e vontades do grupo.

O *Núcleo Na Cia da Cabra Orelana* passou por diversas constituições no decorrer do processo. Integrantes que estavam desde o início se afastaram; enquanto outras ingressaram na fase relatada por Ana Souto. Outras, ainda, iniciaram *Na Cia da Cabra Orelana* quando boa parte da peça já estava encaminhada. Esse descompasso gerou alguns atritos em relação à compreensão de cada uma sobre o processo e o tema; pois o tempo de convivência é fundamental para se compreender as necessidades do coletivo nesse tipo de processo. Para as atrizes que viveram o processo por um, dois ou três anos (o processo durou cerca de três anos),

de uma doença grave pode colocar em crise a identidade de uma pessoa e sua rede de relações ou pode trazer revelações profundas sobre a vida.

¹⁵⁸ O gênero dramático é representado como se fosse real; o autor parece estar fora da obra e o diálogo é central, apresentando ausência de narração. Seu desenvolvimento acontece no agora, como se não houvesse passado, e move-se em torno do conflito das individualidades das personagens. Segundo Rosenfeld, "(...) vemo-la defluir atualmente de dentro da vontade particular ou amoralidade dos caracteres individuais, os quais por isso se tornam centro (...)." (ROSENFELD, 1985: 29)

foi inevitável um certo cansaço em ensaiar a peça com diferentes atrizes, sem avançarem em questões técnicas da atuação, ou mesmo no aprofundamento das figuras e das cenas. Para quem havia chegado há pouco, de outra forma, ensaiar repetidas vezes era fundamental para atuar com mais segurança.

Quando o *Na Cia da Cabra Orelana* se desintegrava e se reintegrava, em um curto espaço de tempo, evidenciavam-se as dificuldades das mulheres em se manterem como trabalhadoras da cultura e atrizes-criadoras em grupo. Não há formação de coletivo teatral que aconteça fora do contexto econômico, nem alheia às soluções do próprio grupo para se estruturar. Além dos eventuais desacordos em relação às temáticas e à estética escolhida, existe também o problema de viabilização dos custos de produção do espetáculo em si; assim como a necessidade de sustento das integrantes trabalhadoras (sem computar a demanda física e emocional que cada uma tem que enfrentar para unir as exigências da vida à dedicação necessária a um processo artístico grupal), dentro de uma sociedade capitalista, que contribui para manter a lógica mercadológica e, constantemente, nos individualizar.

A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim, a primeira montagem do *Núcleo Sem Drama Na Cia da Cabra Orelana*, foi concebida e mantida, financeiramente, com recursos das próprias integrantes, que inventaram estratégias para adquirir um pouco do muito que necessitavam. Elas contam:

Olha eu tive muita vontade de desistir, várias vezes. Em meados de 2017, começou me dar uma aflição por causa das nossas dificuldades materiais. Todo mundo com muito problema de grana. A gente não tinha grana. Aí fizemos a caixinha. Nem lembro... como foi que a gente começou a fazer a caixinha? (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra)

Foi a rifa. Logo quando abriu o Utopias¹⁵⁹. O primeiro dinheiro da caixinha se deu por causa da rifa, mas antes disso, a gente fazia assim: uma levava o café, outra pagava o almoço. Outro dia uma levava macarrão, a outra arroz, e a gente cozinhava na casa da Ana, mas ainda tinha muita dificuldade. Para pagar transporte, usamos o dinheiro da rifa e o cachê de uma apresentação de teatro infantil que a gente montou e apresentou. Além disso, tinham nossos atrasos, a total falta de grana, mas a gente querendo fazer acontecer. Só conseguimos estruturar melhor os ensaios quando a gente começou ensaiar no Utopias, e outros momentos em que ensaiávamos na praça. (Entrevista de Laura Rodrigues Alves cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Além das dificuldades financeiras, não foi fácil encontrar espaços para ensaiar e manter cenário, figurino e instrumentos seguros. O dilema, infelizmente, não é exclusivo deste grupo: a ocupação artística de espaços públicos pouco utilizados na cidade como possibilidade de sede

¹⁵⁹ Espaço cultural, localizado no bairro Barra Funda, na cidade de São Paulo. Considera-se alternativo e experimental.

para grupos já foi proposta do movimento teatral paulistano. Alguns coletivos se mantêm em espaço em ocupação e os gerenciam de maneira horizontal, compartilhando com outros grupos a mesma sala de ensaios e apresentações; como é o caso do *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, que utiliza o CDC Vento Leste¹⁶⁰ como um espaço comunitário, onde o público pode praticar esporte, assistir peças teatrais gratuitas, participar de debates e saraus etc. Outros, recorrem aos equipamentos públicos, onde precisam se submeter a um tempo mais restrito de trabalho; o que torna mais complexo desenvolver um laço entre o grupo e a população circunvizinha. Outros, ainda, buscam no mercado imobiliário um imóvel que possam locar, dependendo então de mais capital e de negociações constantes com proprietários, em geral, pouco interessados em teatro.

Apesar de todas essas dificuldades, elas persistiram e estrearam *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim* no FESTA¹⁶¹, no ano de 2018. Após a estreia, numa conversa de avaliação do processo, uma das integrantes - atriz, cantora e professora da rede pública - teceu considerações sobre o que vinha sendo experienciado até aquele momento. Uma das reflexões apontadas por Ananza Macedo foi sobre a reprodução da lógica patriarcal na auto-organização de um grupo de mulheres e, conseqüentemente, as atitudes autoritárias que se escancaram na relação cotidiana. Para ela, posturas como essas são inadmissíveis, ainda mais em se tratando de um grupo constituído só por mulheres.

O assunto exposto pela atriz já havia sido expresso por outras integrantes do grupo de diferentes maneiras, mas continuava se repetindo. Em comum acordo às críticas da cantora, mas sem propostas efetivas para que as assimetrias fossem erradicadas, o grupo continuou o processo, mesmo após a saída de Ananza. Nas falas de outras integrantes, entretanto, persistia o embate entre autoritarismo e autonomia; tensão recorrente em processos em grupo, quando alguns(as) se ressentem da sobrecarga causada seja pela falta de autonomia de uns(as), seja pela

¹⁶⁰ Antigo CDM (Centro Desportivo Municipal), era um terreno baldio e abandonado. Hoje, é chamado de bem Clube da Comunidade (CDC) Vento Leste. Houve um rebatismo do velho CDM para homenagear o grupo Cultural homônimo que, na década de 1970, se reunia nesse mesmo terreno, aspirando arte, cultura, poesia e comunidade. Em meados do ano 2000, o espaço passou a ser cuidado por um grupo de moradores da comunidade. *Coletivo Dolores Boca Aberta, Esquadrão Capoeira, Grupo de Dança da Terceira Idade, Comunidade Paraguaia, Grupo de Basquete, Futebol*, mais dois grupos de Teatro a *Cia Canina* e o *Bando*, além do ônibus cultural *La Pacata*, autogerem o CDC. Durante todo o período de ocupação, outros grupos e coletivos passaram por lá e contribuíram para a história; foram eles o *NA (Narcóticos Anônimos)* e as *Cias de Teatro Parlendas, Mãe da Rua e Albertinas*.

¹⁶¹ FESTA - O Festival Santista de Teatro foi criado em 1958. É o festival mais antigo de artes cênicas no Brasil. Sua criadora foi a jornalista, escritora, produtora cultural e militante política Patrícia Galvão, a Pagu. Neste evento, despontaram dramaturgos como Plínio Marcos e Carlos Alberto Soffredini. Atrizes e atores como Cleyde Yáconis, Ney Latorraca, Leticia Sabatella, Matheus Nachtergaele, Bete Mendes, Jandira Martini, Nuno Leal Maia, Herson Capri, e Alexandre Borges já estiveram presentes na programação.

proatividade de outros(as). Esta recorrência se deve também ao fato de que integrantes que se mantêm há mais tempo junto a um grupo vão criando pertencimento e compreensão do processo e, por vezes, a escuta desses(as) torna-se menos sensível para propostas alheias. Concomitantemente, novos(as) integrantes expressam insegurança em propor e realizar determinadas tarefas.

As diferentes perspectivas sobre fazer teatral gera alguns impasses nos acordos processuais do grupo. É por reconhecer esta rede de convívio e aprendizados intrínseca ao processo teatral em grupo que faz sentido pensar o processo de criação e produção teatral também como processo educativo, e este pode ter uma perspectiva feminista. Segundo as pedagogias feministas, as metodologias devem nortear e podem contribuir para minimizar o impasse de como construir um processo teatral feminista e equânime; que se aplica também à prática do teatro em grupo como espaço de convívio. Cecília Sardenberg (2011) retoma o sentido estrito de Pedagogia, como "ciência da educação", ampliando essa perspectiva e circunscrevendo a pedagogia "[...] ao conjunto de princípios, tradições, métodos e práticas voltadas para a 'arte de ensinar'" (SARDENBERG, 2011: 19). A Pedagogia Feminista, por sua vez, seria um

[...] conjunto de princípios e práticas que objetivam conscientizar indivíduos, tanto homens quanto mulheres, da ordem patriarcal vigente em nossa sociedade, dando-lhes instrumentos para superá-la e, assim, atuarem de modo a construir a equidade entre os sexos. (IBIDEM)

A pedagogia feminista, desse modo, define um horizonte (a equidade entre os sexos) e as modalidades de troca que serão desenvolvidas (os instrumentos), assim como um substrato conceitual, que perpassa todos os demais assuntos tratados (a formação da consciência da ordem patriarcal vigente).

No próximo trecho, trataremos desta força geradora, que se manifesta na relação entre o espetáculo e a rua, e nos aprendizados feministas conquistados com o tempo (e contra ele), ao longo do processo e após a pré-estreia de *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim*.

"Gabi, ao ler a transcrição das minhas falas tenho vontade de falar do tempo. Este que é urdidura, tecido de nossas vidas e aqui agora disciplina de tal forma os nossos desejos. Veja você, tenho em minha mesa cadernos e mais cadernos de notas que nunca reviso, fragmentos de reflexões, pensatinhas, auto memorandos, tudo à espera do dia, das horas necessárias ao desenvolvimento de algum ensaio com foco e coerência, mas de onde tirar esse tempo? Daquele que uso para o ativismo, dos encontros com amigos, das idas ao cinema e ao teatro, do tempo que passo ao violão? Esses são meus tempos de ócio, o resto é correria para cumprir prazo e tentar materializar as criações. [...]"

Figura 7: Carta da Ana

Gabi, ao ler a transcrição das minhas falas, tenho vontade de falar do tempo. Este que é urdidura, tecido de nossas vidas e aqui agora disciplina de tal forma os nossos desejos... Veja você, tenho em minha mesa cadernos e mais cadernos de notas que nunca reviso, fragmentos de reflexões, pensatinhas, auto-memorandos, tudo à espera do dia, das horas necessárias ao desenvolvimento de algum ensaio com foco e coerência, mas de onde tirar esse tempo? Daquele que uso para o ativismo? Dos encontros com amigos? Das idas ao cinema e ao teatro? Estes são meus tempos de ócio, o resto é correria para cumprir prazo e tentar materializar as criações. [...]"

Fonte: Fotografia da própria autora.

3.3 Aprender sobre o feminismo por meio do teatro de rua, em comunhão com escritos de pedagogias feministas.

Já que a principal função da pedagogia feminista absorve a mesma problemática notada pelas integrantes do *Na Cia da Cabra Orelana*, defendemos que esta pedagogia pode inspirar repertórios e atividades que contribuam com o trabalho artístico de mulheres em grupos teatrais de rua. Ressalte-se que para a autora, a ação educativa, ou seja, as práticas das pedagogias feministas (assim como outras pedagogias críticas) são de cunho político, pois objetivam modificar as injustiças presentes na vida das mulheres e reduzir as desigualdades sociais (SARDENBERG, 2011).

Embora a antropóloga feminista escreva em razão das reuniões políticas e educacionais entre mulheres, na prática de teatro de grupo entre mulheres (ainda que sejam práticas com necessidades e cronogramas diferentes) também notamos uma carência de formas de ação que rompam com as resistências e auxiliem a autocrítica, do indivíduo e do coletivo, num ambiente em que todas são formadoras. A autora salienta, nas pedagogias feministas, o autoaprendizado feminista, em seus termos:

(...) em um caminho de mão dupla, uma vez que, nós, feministas engajadas nesse processo, enfrentamos também nossos medos e refletimos sobre nossas próprias resistências e preconceitos. Nesse sentido, as pedagogias feministas se apresentam como práticas pedagógicas, também para todas(os) nós, facilitadoras(es) e feministas. (SARDENBERG, 2011: 30)

O processo de aprendizagem "em mão dupla" é infindo e capaz de fazer com que a auto-organização das mulheres, nas artes cênicas, seja cada vez mais coerente. A escuta atenta para os reclames e posições de todas as integrantes de um grupo de teatro feminista, ao lado da reflexão constante, é extremamente valiosa para a desconstrução da lógica patriarcal.

Cecília Sardenberg (2011) também descreve alguns princípios orientadores e técnicas facilitadoras, que podem ser aplicadas na prática de um grupo teatral de mulheres, no que concerne à postura da direção em relação às atrizes e atores. No entanto, para a melhor compreensão do tema que tratamos aqui, trocarei a palavra "educando(as)", utilizada pela autora, por "atrizes e atores"; a palavra "educadores(as)" por "diretoras", e "processos educativos", por "processos artísticos", imaginando um tipo de estrutura semelhante ao *Na Cia da Cabra Orelana*, em que há uma pessoa a cargo da direção.

Os princípios de Sardenberg seriam assim relidos: 1) os(as) atores(atrizes) não são uma página em branco, possuem conhecimento e experiência acumulada; 2) todas as pessoas

possuem história pessoal, coletiva e conhecimento sobre a própria realidade, que é muito maior do que o das(os) diretoras(es); 3) as ações político-educativo-artísticas devem possibilitar acesso ao conhecimento acumulado nos diversos campos temáticos; 4) o processo artístico é um processo de troca entre diferentes saberes e experiências; 5) O processo artístico-político-educativo sempre estará permeado por relações de poder; 6) A aprendizagem envolve todas as artistas por inteiro, e não apenas intelectualmente; 7) As(os) diretoras(es) também possuem conhecimento acumulado.

Assim como em qualquer outra pedagogia, estes princípios orientadores implicam em técnicas e métodos que permitem que esta pedagogia seja praticada. Cecília Sardenberg ressaltava a importância da cooperação de todas que estão envolvidas na construção do processo educativo, e que cada uma participe em dinâmicas facilitadoras de troca e cooperação, incentivando o trabalho do grupo. Por exemplo, dedicar-se a criar um clima propício à participação de todas, ou mesmo dispor de seu tempo para preparar a sala de um jeito propício a abrigar um círculo de conversas, que gere diálogo e confiança mútua.

Cecília Sardenberg (2011) aponta algumas práticas que têm se mostrado bastante eficazes no trabalho específico com mulheres. São elas: tornar explícitos os saberes intuitivos e implícitos que as mulheres já possuem, de uma maneira ou outra; estimular a análise das noções trazidas pelas participantes e das novas concepções geradas no grupo; incentivar a compreensão das raízes dos preconceitos, mitos e condições de subordinação das mulheres; criar um ambiente de livre expressão e de estímulo à participação de todas; trabalhar as mensagens de transformação, os novos saberes, de maneira que façam e tenham sentido para as mulheres nas suas condições particulares; reconhecer o ritmo próprio que cada mulher tem no processo; criar um espaço do grupo, que sirva não apenas para reflexões, mas também para atividades lúdicas; criar um sentimento de pertencimento ao grupo, o que facilita a construção das participantes como sujeitos sociais, com consciência de gênero; fazer amplo uso de oficinas, seminários participativos e outros eventos que estimulem a participação e o diálogo, geradores de processos de autoestima, autonomia e empoderamento; e utilizar bastante imagens, casos e exemplos.

Algumas das formas de organização apontadas por Cecília Sardenberg (2011) já são realizadas pelo *Núcleo Na Cia da Cabra Orelana*. Outras, parecem menos eficientes num grupo teatral; por exemplo, quando a autora propõe que as mulheres que vão ministrar uma oficina forneçam as coordenadas. Tratando-se de um grupo que pretende se autogerir, nesse exemplo, seria mais coerente que estas fossem acordadas em grupo, e depois passadas adiante, para outras mulheres que viesse a integrar o grupo futuramente. Também, poderia ser produtivo que uma

das integrantes se tornasse responsável pela coordenação do processo organizacional do grupo, num posto de caráter rotativo.

De certo, nenhuma sistematização deve se tornar uma receita, resistente às mudanças; as propostas precisam ser flexíveis, de acordo com as necessidades do coletivo. Assim, acrescento algumas propostas às da autora: recontar a história de origem do grupo e suas etapas de construção parece ser uma maneira de fazer com que as novas integrantes tenham maior compreensão dos desafios e avanços do processo; fazer um diário coletivo, em que a cada encontro uma integrante esteja responsável por anotar reflexões e práticas do dia, para registrar a construção da experiência coletiva (fortalecendo, assim, a passagem do pensamento individual para o coletivo); reservar um tempo diário para a reflexão crítico-político-artística conjunta ao resgate, a avaliação do dia e o registro dos encaminhamentos. Para finalizar, reforço mais alguns apontamentos de Sardenberg (2011) sobre atitudes que cabem a todas as integrantes:

- evitar a monopolização da fala e as atitudes de proteção de algumas para com outras impedindo que falem por si mesmas;
- atentar para as atitudes de “evitação de conflitos” que se não explicitados/ventilados poderão entrar o processo;
- evitar a postura de “autoridade psicológica”, prejudicial à atitude de questionar que a discussão pretende desencadear;
- [...] assegurar que todas as fases do processo sejam concluídas dentro do tempo disponível; (SARDENBERG, 2011: 29)

Algumas das assimetrias conhecidas num processo de criação teatral têm relação com quem possui instrumentos para a construção do discurso. Desse modo, entende-se que as textualidades (e, por consequência, quem escreve o texto, compõe as sonoridades, coreografa ou desenha a cena) aportam uma "autoridade" diversa de quem executa as palavras, os sons e os movimentos. A maioria das integrantes que hoje atua em *A farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim* iniciou no processo de montagem com a dramaturgia finalizada. Ainda que muito das textualidades da cena tenham se transformado, o texto falado ainda parece ser o grande recurso para a transmissão do conteúdo da montagem, o que torna a interpretação dependente do texto, com pouco espaço para os improvisos, que a rua tanto necessita. Dessa maneira, a construção das figuras não é explorada em termos da criação corporal e do desenho do gestus; o que aprofundaria um tipo de tratamento temático para além das palavras do texto, além de compartilhar entre todas essa autoridade de que falamos.

Um mergulho mais cuidadoso nas técnicas de teatro épico dialético e nas formas cômicas também ofereceria mais repertório para o descentramento do texto dramático e para uma atuação de expressão mais gética.

Questionando o grupo sobre suas referências para compor o trabalho, e o que sustentou a atuação e a investigação do texto, surgiram sugestões sobre a palhaçaria e a bufonaria, ao lado da experimentação sobre "referências feministas" e inspirações de outras mulheres do teatro de rua:

O texto é uma referência, ao meu ver, acho que a gente não pode negar isso. A dramaturgia desta peça traz um contexto. (Entrevista de Keka Jasmim cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Eu não consigo pensar um nome de teatro. A gente usa o mamulengo, mas também nossos bonecos não são mamulengos... A gente bebe dos mestres populares, mas também o teatro de mamulengo é muito machista. É palhaçaria, mas é palhaçaria épica. É rir do opressor. É o ponto de vista do palhaço trabalhador. Não sei. A gente foi misturando... Eu não consigo pensar em apenas uma referência. (Entrevista de Laura Rodrigues Alves cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

Uma das coisas que mais me atraiu no texto é o fato de ele ser uma farsa. Dado isso, as referências que me vêm à cabeça são do bufão para cima. Em nível de corpo, por exemplo é um nível que vai de quatro para cima. É uma palhaçaria escancarada. É mais que a caricatura. Referências feministas, o [livro] Caliban e a Bruxa¹⁶². Ah! E a gente assistiu ao filme do Peter Brook¹⁶³, o Marat Sade¹⁶⁴. (Entrevista de Tamy Dias cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

A nossa referência partiu de nós mesmas e das nossas experiências. Eu to pensando aqui... No teatro, eu sempre estive em ambientes muito machistas, processos que sempre apagaram as mulheres. E agora estou vivenciando um momento que é contrário a isso. Então, minhas referências feministas estão embasadas em nós mesmas. A roda de mulheres da Rede Brasileira de Teatro de Rua¹⁶⁵ e a do encontro estadual [Movimento de Teatro de Rua de SP¹⁶⁶, em 2018] foi uma referência para mim. As mulheres que estão junto com a gente... Essas são minhas referências. (...) Claro que a gente tem muito pra melhorar, mas já é revolucionário. Estamos

¹⁶² O livro conta sobre a violência sofrida pelas mulheres da Europa durante a transição do feudalismo para o capitalismo. Sustenta a ideia de que a "caça às bruxas" relacionou-se com a criação de um novo sistema econômico, forjado na exploração e dominação do corpo e dos saberes femininos.

¹⁶³ Peter Stephen Paul Brook é diretor britânico de teatro e cinema. É influenciado pelo trabalho de Bertolt Brecht e Antonin Artaud.

¹⁶⁴ A peça é de 1963, foi escrita por Peter Weis e publicada pela primeira vez em alemão. Incorpora elementos dramáticos associados a Antonin Artaud e Bertolt Brecht. É uma representação sangrenta e implacável da luta de classes e do sofrimento humano, que questiona se a verdadeira revolução vem para mudar a sociedade ou mudar a si mesmo.

¹⁶⁵ A Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) foi criada em março de 2007, em Salvador/BA. É considerada como um espaço físico e virtual de organização democrática e inclusiva. Articuladores de todos os Estados, bem como os coletivos regionais, se organizam para garantir a participação nos encontros, além da continuidade dos trabalhos iniciados nos Grupos de Trabalhos, que são eles, a saber: Política e Ações estratégicas, Pesquisa, Colaboração artística, Comunicação e Gênero.

¹⁶⁶ O Movimento de Teatro de Rua da Cidade de São Paulo agrega grupos e companhias de teatro de rua, pensadores e afins que visam a construção de políticas públicas permanentes a fim de garantirem a continuidade da pesquisa, produção e circulação do teatro de rua na cidade. Defende a valorização do espaço público aberto como local de criação, expressão e encontro.

propondo outra maneira de se organizar. (Entrevista de Amanda Nascimento cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cabra, em 02/05/2019)

A fala de Keka Jasmin, atriz que integra o núcleo há menos de um ano, é um retrato do quanto o texto aporta os significados da montagem, principalmente para quem se inicia no processo. No entanto, existem outras referências que poderiam dar substância ao trabalho e colaborar na atuação. Laura Rodrigues Alves aponta uma característica comum aos processos colaborativos e de rua, que é a mistura de ferramentas e o hibridismo de linguagens: *A Farsa do açúcar queimado ou a mulher que virou pudim* comprova isso, pois não possui uma "estética pura". Mas, se considerarmos as referências dadas pelas integrantes (e a proposta da dramaturgia), que fundem elementos farsescos (uma corporeidade exagerada, a caricatura, o jogo da palhaçaria, o teatro de bonecos popular, a abertura ao público e ao improviso, etc) e aspectos do teatro épico dialético (adiante, comentaremos mais sobre esse ponto), podemos vislumbrar no espetáculo a invenção de um teatro feminista épico e cômico para a rua.

O teatro de rua já anuncia essa capacidade de mistura, que deve considerar ainda a contribuição das praças e ruas para onde a peça é levada, que geram condicionantes enquanto espaço físico e tipos de relação com o público. No *Núcleo Na Cia da Cabra Orelana*, o híbrido resulta também da somatória de formações das integrantes, e da feliz ausência de um princípio regulador homogeneizante. A polifonia de vozes no espetáculo assegura a singularidade de cada uma das integrantes.

Tamy Dias é uma das atrizes que mais fortalece o espetáculo, em questão da construção corporal. Com formação na área, o primeiro ponto que oferece em sua fala diz respeito a como transpor o que o texto pede para o corpo. Amanda Nascimento está completamente envolvida com os movimentos de teatro de rua, tanto da cidade de São Paulo, quanto nacionalmente: esteve na organização dos últimos encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua e do Movimento de Teatro de São Paulo, e faz a produção da Mostra Lino Rojas¹⁶⁷. Por isso, a referência que reconhece deriva do que estes coletivos estão realizando no momento. Laura Rodrigues Alves está mais envolvida com as lutas feministas dos movimentos sociais (atualmente, esteve presente na Marcha das Margaridas)¹⁶⁸, e por isso, cita a influência de outras mulheres, mesmo que fora do escopo estrito do teatro profissional. Ela conta:

¹⁶⁷ Essa mostra é produzida pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo. Acontece no centro da cidade e em bairros periféricos. Persiste há mais de 10 anos, trazendo grupos de teatro de rua de todo o Brasil.

¹⁶⁸ Marcha das Margaridas é uma manifestação realizada desde 2000 por mulheres trabalhadoras rurais do Brasil. É organizada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag) e acontece próximo ao dia 12 de agosto. A data escolhida recorda a morte da trabalhadora rural e líder sindicalista Margarida Maria Alves, assassinada, em 1983, quando lutava pelos direitos dos trabalhadores na Paraíba.

E tem outras coisas também: a Marcha das Mulheres, por exemplo. Ver uma ação do MST... Observar todas aquelas mulheres juntas, se manifestando. Elas usam uma bandana no rosto. Essa experiência junto a elas é muito mais uma referência estética para nós do que ver um teatro que tem uma mulher protagonista. Uma roda de jongo em que as mulheres dançam com aquelas saias, também é uma referência estética para nós. A Luísa Toller, nossa diretora musical, foi uma referência também. Ela chegou falando que a gente ia cantar com uma voz aguda e muitas de nós tínhamos um certo trauma com essa tessitura de voz. O Bispo [uma das personagens/figuras da peça], por exemplo, eu faço com uma voz aguda, porque eu queria imitar o Moro (risos). Estudei o modo como o Malafaia fala tbm. (Entrevista de Laura Rodrigues Alves cedida à autora e realizada em São Paulo, na Cia da Cebra, em 02/05/2019)

O Apresentador de televisão, por exemplo, a gente foi fazendo, imitando... Uma imitava o Faustão, outra o Silvio Santos. A sátira... Todo mundo ri nessa hora. (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cebra)

Vem da(o) artista popular, da fazedora(or) de cordéis, da(o) artista ambulante que ocupa a rua esse costume de apropriar-se do que está acontecendo no contexto presente e improvisar, provocando o riso a partir disso. Laura Rodrigues e Ana Souto destacam, para a composição desse "tom", a manipulação da voz (mais aguda), o comentário sobre figuras públicas conhecidas e o rebaixamento, jocoso e crítico. A chave do drama, que dominava os primeiros ensaios, e o humor despretensioso encontram sua contrapartida no "farsesco-crítico" (GUINSBURG, 1992: 194). Por ser um riso reflexivo e crítico, a ênfase no signo corporal aproxima-se também das propostas de gestus, do teatro épico.

Por outro lado, a ausência de um tom uníssono no grupo, a respeito da atuação e dos modos de enunciação das atrizes, também ressoa a falta de uma partilha de conhecimentos mais contínua. Antes de ser uma negligência do grupo, nota-se uma ausência de tempo para essa espécie de troca de saberes, uma vez que o maior objetivo do grupo foi construir a experiência teatral finalizada. Porém, se o grupo deseja construir uma obra que denuncie a luta de classes e as motivações de nossa sociedade sexista, patriarcal e racista que interferem diretamente na vida das mulheres, o olhar precisa voltar-se também para dentro, para a afinação do pensamento e da expressão; o que não precisaria significar um prejuízo de produtividade, em termos da construção do "espetáculo". A tarefa parece difícil, mas se mantida em comum acordo, tornará o processo mais agradável e efetivo.

Além das trocas de experiências entre as integrantes do grupo, muitos aprendizados se dão no momento mesmo da ocupação da rua. Quando uma peça, depois de muito ensaiada, é apresentada na rua, muito se transforma. A rua também integra a experiência, as intervenções e reações do público. Existe uma singularidade do teatro feito para *e com a rua*, que só a relação com o espaço físico e seu público ensinam, desde que se esteja aberto à escuta.

Para cada integrante do grupo, sentir que estava sendo contemplada, ouvida, acolhida e aprendendo com o processo parece ter sido a chave para a continuidade do trabalho. Essa resultante tem também uma relação com a lógica das pedagogias feministas. A permanência trouxe desafios, e permaneceram no grupo as mulheres que puderam se comprometer com eles, sem desistir de provocar transformações em si mesmas.

Observar esse percurso fez ressaltar que todas essas mulheres, cada uma à sua maneira, não estão acomodadas. Quando romperam com o processo; quando se autocriticaram; quando apontaram falhas, não estavam passivas. O desejo de falar o que estava “entalado” há muito tempo fez com elas se aproximassem, mas o processo de montagem e a relação em grupo criou novos sentidos: foi preciso forçar-se à desalienação; mas esta tarefa é infinda. Nas palavras de Ana Souto:

Então, eu resumiria assim este meu blablablá sobre capital versus trabalho, no contexto dessa vivência com as cabras: sendo essa peça como é, uma tentativa de tornar fábula a máquina do patriarcado para que a compreensão dos seus mecanismos não seja tão árida, penso que aplicar o mesmo empenho na compreensão de como nós produzimos valor com nosso trabalho coletivo é também um trabalho de desalienação e eu acho que não tem tarefa mais urgente que essa a ser cumprida pelo artistas. Combater a alienação, em nós mesmas e no mundo. Parafraseando Brecht, em seu poema “Aos que vão nascer”, ele diz assim: “Ah! E nós/ Que queríamos preparar o chão para o amor/ Não pudemos nós mesmos ser amigos./ Mas vocês, quando chegar o momento /(...) / Pensem em nós / Com simpatia.”. Então, inspirada neste poema de Brecht e como atuadora de meu tempo, digo: vocês que viverem em um tempo de desalienação, tempo em que o homem deixou de ser alienado, pensem em nós com bondade. Nós que combatemos a alienação, não pudemos nós mesmas não ser alienadas. (Escritos de Ana Souto, enviado à autora, em agosto de 2019)

Conforme indica Ana Souto, *A farsa do açúcar queimado* é uma experiência de fundamento brechtiano. Assim, é interessante para a sua análise o debate proposto no texto *Teoria Brechtiana / Teoria Feminista - Em busca de uma crítica géstica*¹⁶⁹ *feminista*, da escritora e teórica Elin Diamond (1997).

A autora sugere que as teorias brechtiana e feminista devem ser lidas de forma intertextual, configurando uma recuperação do potencial radical da crítica brechtiana e uma descoberta da especificidade do teatro para a teoria feminista (DIAMOND, 1997). O objetivo do artigo, então, é estabelecer relações entre conceitos-chave para o feminismo, em paralelo a conceitos-chave para a teoria brechtiana para, em seguida, descrever o princípio básico do que seria uma crítica géstica feminista.

A autora recorda que Brecht mantém uma certa cegueira de gênero comum aos marxistas e, à luz do feminismo, será possível re-radicalizar a teoria brechtiana diante do novo

¹⁶⁹ De *gestus*, conceito brechtiano.

contexto construído pelas mulheres. Para isso, logo ao início do texto, Diamond (1997) faz uma leitura sobre o tempo-espço em que escreve.

Para a autora, a teoria feminista que estava direcionada ao teatro preocupava-se mais em criticar o olhar para as mulheres enquanto objeto de prazer visual do que em encontrar maneiras de dismantelar este padrão, coisa que a teoria brechtiana teria muito a contribuir. O efeito de distanciamento na teoria brechtiana consiste em tornar um objeto familiar e comum em algo estranho e inesperado. Na interpretação, isso também indica que a atriz e/ou ator não se identificam com a personagem, apresentando-a, mostrando-a ao público do seu lugar de intérprete. Neste exercício, reside o potencial de demonstrar ao público as construções culturais dos papéis de gênero, desnaturalizando e desfamiliarizando o que socialmente se convencionou como "masculino" e "feminino" e os comportamentos associados a eles, tidos como extensão natural do sexo biológico - no caso das meninas que fazem homens.

Esse efeito da teoria de Brecht aparece em diversos momentos da peça *A Farsa do Açúcar Queimado ou a Mulher que Virou Pudim*, mas vale destacar um deles, que carrega a potência de desnaturalizar comportamentos naturalizados às mulheres. Ainda durante a cena em que uma das atrizes, como se fosse uma apresentadora de TV, ironizando, expõe receitas de como ter um homem aos seus pés ou de como fazer de si mesma um pudim, a atriz diz "*Gritaram com você no trabalho? Ignora. E pelo amor de Deus, depila o suvaco, não vai deixar seu marido te encontrar desse jeito!*" Ao término dessa última frase, a atriz (Letícia Aparecida¹⁷⁰) sutilmente levanta o braço e sua axila não está depilada. Neste momento, a atuação de Letícia produz uma maneira do grupo dizer: não estamos de acordo com estes padrões, nem sequer fazemos parte dele.

Ao comentar sobre o *Gestus*, um conceito brechtiano de colocar em cena um gesto, a autora expõe que este é evidenciado como palavra ou ação, individual ou coletiva, que escancara à(o) espectadora(o) a atitude social escondida por trás dele. Este conceito, quando articulado à perspectiva feminista pode desencadear um potente momento de percepção das relações de gênero, de forma complexa, em um contexto social em que atores/atrizes e espectadores/espectadoras vivem.

O *gestus*, quando sucedido, torna impossível qualquer tipo de fetichização e convida a enxergar atores e público em suas especificidades sexuais. Para Diamond (1997) uma crítica géstica feminista seria uma que pudesse, ao mesmo tempo, contextualizar e recuperar o/a

¹⁷⁰ Letícia Aparecida é atriz da peça *A Farsa do Açúcar Queimado ou A Mulher que Virou Pudim*. Acompanha o processo desde 2018, com algumas interrupções por causa de outros trabalhos. Durante as conversas e entrevistas que foram realizadas no decorrer desta pesquisa de mestrado, a atriz estava ausente.

autor(a); que engajaria dialeticamente com o texto em vez de priorizá-lo; e, gerando significados outros, recuperaria momentos em que autor(a), ator-atriz, personagens e público encontram-se em relação histórica, rompendo com a representação realista. Sendo assim, podemos considerar que o momento da peça em que a atriz Letícia Aparecida faz do seu corpo uma posição política está fazendo um *Gestus*.

Segundo Diamond (1997), para combater a cegueira de gênero comum a diversas teorias críticas, como o marxismo, é preciso colocar gênero em pauta, e uma das estratégias é evidenciar o corpo das mulheres de maneira não fetichizada, o que o grupo *Na Cia da Cabra Orelana* exercita desde seu início. O ponto em comum das teorias feministas e brechtiana, nesse caso, consiste em não considerar este corpo como uma essência fixa, e sim, expô-lo como local de luta e de mudança. Letícia Aparecida, ao expor sua posição de luta, não se perde na personagem, mas a demonstra como produto sócio-histórico.

O fato de que a história foi contada a partir de um ponto de vista masculino, e que a história das mulheres guarda particularidades distantes dos registros oficiais, para a autora (1997) é um conhecido tema feminista. Já a historicização de Brecht diz respeito à tomada de consciência do/da espectador(a) como ser histórico, pertencente a determinado contexto social. É também um *modo de ver* e uma maneira de perceber-se como sujeito da história. Esse é um dos problemas que Brecht levanta sobre as peças de épocas passadas, que costumam ser encenadas tentando anular a distância, preenchendo as lacunas e encobrendo as diferenças. A historicização brechtiana desafia a presumida neutralidade de qualquer análise histórica, assumindo e promovendo histórias e historiadores(as) não oficiais (DIAMOND, 1997).

O fato de *A Farsa do açúcar queimado* ser uma farsa que se mistura a princípios do teatro épico brechtiniano faz com que as atrizes possam brincar com as personagens e situações, o que não deixa margem para a vitimização. Mesmo quando as fazedoras relatam casos de violência que já sofreram em suas vidas, estes relatos estão interligados com a historicização do violento processo de colonização no Brasil, o que revela que o que aparenta ser pessoal, é político e abrange um contexto histórico nacional. Esta articulação entre as experiências vividas pelas atrizes e a conjuntura social gera tensão e reflexão.

É também o caso de uma cena em que as atrizes montam um cenário próximo do que vem a ser a barraca do teatro de mamulengo¹⁷¹, e com bonecos de pano, retratam a história da

¹⁷¹ Teatro de Mamulengo é um tipo de manifestação da cultura popular brasileira, originada no Estado de Pernambuco. É um teatro de bonecos feitos, artesanalmente, com madeira. Seus próprios fazedores os manipulam em cena. De improvisos e tradição, a dramaturgia de mamulengo não possui registros escritos, é uma história de transmissão oral. A origem do nome é controversa, mas acredita-se que ela se originou de *mão molenga* - mão mole, ideal para dar movimentos vivos aos bonecos. Suas apresentações são feitas em praça pública e composta

Guerra dos Pé Rapados (conflito entre os Mascates e os Pé Rapados). Conforme as atrizes demonstram o poder dos membros da igreja e da corte de Portugal em articular a Guerra (e, assim, acabam ficando com o poder econômico), as atrizes, ainda por trás da cortina onde manipulam os bonecos, levantam um papiro que chamam "tratado". Ao abrirem o papiro, nele está escrito: "Foi Golpe!". Este é um dos expedientes da peça em que o cenário e adereço articulam o momento histórico que o grupo resolveu encenar (Brasil Colônia) com a conjuntura política atual¹⁷² e assim, deixando explícita a posição política de *Na Cia da Cabra Orelana*.

Ao observar a peça *A farsa do açúcar queimado*, é possível notar a potência da historicização brechtiana na análise de Diamond. Com efeitos de distanciamento, dialética e *Gestus*, a *Na Cia da Cabra Orelana* assume uma história não oficial da nação brasileira; dá luz às lutas das mulheres e vai além das questões identitárias, promovendo reflexões sobre a luta de classes e a estrutura patriarcal arraigada no cotidiano brasileiro. "Uma farsa sempre acaba. O que não acaba é o Brasil Colônia" é uma das frases ditas pelas atrizes logo no início da peça. Esta parte do texto ilustra a composição entre o gênero teatral popular (a farsa) e evidencia a importância da peça ser encenada na atualidade, pois aproxima a história antiga ao contexto atual.

A pesquisadora Gay Gibson Cima, que estuda a prática feminista do teatro dos séculos XVIII e XIX, e a teoria e crítica da performance, em seu artigo "*Estratégias para subverter o cânone*" (1993), reflete sobre possíveis maneiras de subversão do cânone teatral nas encenações de textos clássicos, e elenca pontos imprescindíveis para uma abordagem feminista em uma montagem teatral. Os apontamentos da autora não dizem respeito à estética teatral de rua, mas contribuem para analisar características feministas existentes na obra do coletivo *Na Cia da Cabra Orelana*.

Apesar da peça *A Farsa do açúcar queimado* não ter a intenção de subverter o modelo de dramaturgia clássica canônico, sua composição transgride a omissão histórica sobre uma personagem mulher, nordestina, queimada em praça pública pela Inquisição. Para Cima (1993), os trabalhos teatrais mais importantes são aqueles que rompem as estruturas do discurso simbólico em torno do qual o sistema patriarcal é constituído, o que a peça teatral *A Farsa*

por risos e muita música. (GUINSBURG, FARIA E LIMA, 2009). Alguns mestres populares, mamulengueiros da atualidade: Saúba, Zé Divina e Zé Lopes.

¹⁷² Durante 13 anos, o Partido dos Trabalhadores (PT) esteve na presidência do Brasil. Em 2018, o projeto político da direita conservadora retira da presidência Dilma Rousseff, eleita democraticamente. Na eleição seguinte, o candidato do Partido Social Liberal, de extrema direita, sem comparecer a nenhum debate público, avança nas pesquisas e ganha a eleição. O projeto do atual partido democraticamente eleito faz reformas no Sistema da Previdência, prejudicando a classe trabalhadora; interfere no Sistema educacional, colocando militares como diretores de escolas; não evita desastres ambientais de proporção avassaladora, e tem censurado diversos trabalhos artísticos.

cumprir com excelência, com o devido destaque de fazê-lo a partir do contexto brasileiro. As próprias integrantes do grupo reconhecem a maneira como a história da colonização no Brasil é contada no texto e no espetáculo e a importância do protagonismo da personagem apresentada.

No que cabe à revisão das maneiras de financiamento, organização, produção, ensaio e recepção, na abordagem de Cima (1993), o teatro feminista teria por objetivo, mais do que apresentar ou celebrar imagens específicas de mulheres, dismantlar os aparatos e processos que sustentam as representações das mulheres ficcionais como têm sido retratadas. Pode-se salientar que *A Farsa do açúcar queimado* se choca com o discurso que constitui a história brasileira e suas figuras femininas, ao passo que dá foco e protagonismo a uma mulher pouco conhecida e importante para a memória das nossas lutas de resistência.

A autora elenca ainda vinte e dois pontos, que nomeia de "Subvertendo o cânone: Mostre o que está lá e/ou Mostre o que não está". Dos pontos indicados, onze são aplicados na peça em análise. A primeira indicação relevante é a busca por meios de produção e financiamento, uma das demandas recorrentes em grupos de teatro de rua e com a *Na Cia da Cabra Orelana* não foi diferente. As integrantes fizeram rifa para arrecadar meios de sustento financeiro para que o projeto da peça fosse realizado, e até se auto financiam. O segundo apontamento considerável de Cima (1993) está na importância em devolver a consciência histórica, expondo as condições sociais, proposta exposta pelas integrantes desde o início da construção de *A Farsa do açúcar queimado*. A terceira indicação trata do deslocamento necessário de personagens silenciadas para áreas centrais, o que foi a primeira sugestão da diretora Ana Souto, logo no início do processo de construção da peça.

O quarto relevante ponto indicado, que também já fora uma escolha de *Na Cia da Cabra Orelana*, é a utilização de espaços não-convencionais. Repensar e/ou até mesmo descartar a linha de interpretação realista que frequentemente confunde uma personagem vitimizada com uma atriz vitimizada, é a quinta sugestão, e coincide com a proposta da peça *A Farsa do Açúcar Queimado*. Enfatizar o contexto social do conflito, ao invés dos conflitos individuais, é uma conquista do trabalho da Cia e outro apontamento de Gay Cima (1993). Buscar consciência dos significados simbólicos transmitidos por todo o conjunto (atores/atrizes, figurino, cenário etc) e desafiar o público a decodificar os signos postos em cena são outras duas indicações que notamos na peça.

A nona indicação trata da importância em conhecer e encenar o contexto social em que a peça se passa. Este último apontamento é muito utilizado na peça do grupo de mulheres que trato aqui; sendo um ponto que fortalece a cena, provocando reflexão no público em geral, independente da identidade de gênero dx espectadorx, pois mostra o que há por trás dos efeitos

sociais. *A Farsa do Açúcar Queimado*, por encenar o contexto social histórico brasileiro, revela a estrutura patriarcal construída no país e, conseqüentemente, ainda existente. Pode-se dizer, então, que a historicidade dada à peça *A Farsa do Açúcar Queimado* consegue atingir essa percepção do que está atrás dos ponteiros do relógio. Mostra a máquina que faz os ponteiros se movimentarem.

O cuidado ao trabalhar com improvisações (pois elas tendem a reproduzir, ainda que não intencionalmente, as estruturas patriarcais) é o décimo ponto salientado por Cima (1993). As peças de teatro de rua, por não estarem protegidas dentro das paredes de uma sala, tendem a ser atravessadas por diversos acontecimentos comuns ao espaço público (um carro barulhento; um avião que se superpõe às vozes das atrizes; uma sirene de polícia ou ambulância, e até mesmo uma intervenção do público). Por isso, as atrizes fazedoras de teatro de rua possuem um desafio inerente ao trabalho que exercitam: o de improvisar de acordo com os princípios feministas.

Reinventar a interação entre atrizes/atores, diretoras/es e público é o décimo primeiro ponto interessante para esta análise, que se concretiza em *A Farsa do Açúcar Queimado* ou *a Mulher que Virou Pudim* com a atuação da diretora em cena, tocando violão e respondendo perguntas das atrizes como: "*É ou não é, diretora? Dar ou não dar no primeiro encontro?*". Esta questão é feita por uma das atrizes que vai até o microfone e, ironicamente, expõe receitas dadas às mulheres para serem "perfeitas", ou de como fazer, da mulher, um pudim. Um dos "ingredientes" trata do padrão indicado às mulheres sobre cuidados com o próprio corpo e a sexualidade. Neste momento, a atriz questiona o fato das mulheres precisarem se resguardar em suas pulsões sexuais, em um primeiro encontro amoroso. A diretora não responde à questão, mas, por ser mencionada, faz o público recordar que aquele acontecimento é uma peça, criada por um grupo de mulheres que têm uma diretora. E o fato da pessoa que cumpre a função de direção da peça também estar em cena, induz que sintam as mesmas dificuldades das atrizes.

Encontrar imagens para encenar que exponham porque as personagens são representadas ainda não foi utilizado pelo grupo, mas pode contribuir tanto ao que se refere à interpretação das atrizes em cena, quanto à compreensão das(os) espectadoras(es) sobre a proposta da estética do grupo. Uma das maiores dificuldades na realização da peça, manifestada pelo próprio grupo, está em dominar a interpretação épica brechtiana, ou seja, o distanciamento¹⁷³ necessário entre atriz e personagem/figura. Tanto a farsa quanto a proposta

¹⁷³ O efeito de distanciamento, na teoria brechtiana, consiste em tornar um objeto familiar e comum em algo estranho e inesperado. Na interpretação, isso também indica que o ator e a atriz não se identificam com a personagem, apresentando-a, mostrando-a ao público do seu lugar de intérprete. Neste exercício reside um

de um teatro épico brechtiano pede uma interpretação diversa da proposta por Stanislavski, no que visa à identificação da atriz com o papel. Para o último, a atriz precisa vivenciar o que está encenando. Já o teatro brechtiano pede um distanciamento em relação ao papel que a atriz encena. A atriz do teatro épico brechtiano precisa interpretar enquanto sujeita histórica e *demonstrar* a personagem, em fricção com seu contexto de relações sociais e históricas. A sugestão dada por Cima (1993) pode contribuir para o desdobramento da dificuldade relatada pelo grupo. E mesmo que essa não seja uma proposta para a encenação, pode servir como um exercício que traga mais ferramentas para as atrizes na chave interpretativa.

Para Cima (1993), entretanto, no momento em que essas estratégias de subversão se tornarem regra, perderão o poder disruptivo. Uma direção de encenação feminista ainda é a melhor estratégia para lidar com clássicos, mas é importante que não se perca de vista o trabalho colaborativo, salienta a autora.

3.4 Rua, substantivo feminino: a presença feminina encarnada, no atrito com a rua e ao seu abrigo, diante dos mecanismos de dominação masculinistas.

Dados divulgados pelo Monitor da Violência, em 8 de março de 2019, indicam a violência contra a mulher como a manifestação mais cruel da desigualdade de gênero no Brasil (BUENO E LIMA, 2019). Num país onde, segundo números do *Jornal Folha de São Paulo* (2019), a cada quatro minutos uma mulher é violentada física, sexual ou psicologicamente, é evidente que, para as mulheres, o exercício do discurso político seja contrariado, e que a elas tenha sido restringido a sagacidade do pensamento e da criação poética.

As mulheres de *Na Cia da Cabra Orelana*, por trabalharem como fazedoras de teatro de rua em grupo, ocupam espaços públicos, permanecem em coletivo e produzem ações potentes, nutridas pela criatividade. No decorrer das nossas conversas, elas relataram situações corriqueiras em que, de maneiras mais ou menos sutis, receberam de seus companheiros de trabalho indicações para que se recolhessem, ou que se fizessem despercebidas. Na sociedade, estes indicativos sutis, muitas vezes "protetores" no convívio social, não diminuem a possibilidade das mulheres sofrerem violência; haja vista pesquisas que demonstram ser a violência doméstica, cometida por parceiros ou ex-parceiros, uma das mais sofridas pelas mulheres. Até onde elas teriam que se retrair para não serem punidas?

potencial de demonstrar ao público as construções culturais dos papéis de gênero, desnaturalizando e desfamiliarizando o que socialmente se convencionou (DIAMOND, 1997).

A linha estabelecida pelo controle dos corpos e dos comportamentos, ou por diversas outras formas de violência exercidas pelo poder patriarcal, busca deslegitimar a presença das mulheres no espaço público. O fazer teatral de rua construído em grupo, quando integra mulheres, transgride essa lógica, propondo outra divisão de tarefas e funções no grupo: ali, elas têm atribuições e desafios que fogem aos padrões sociais de gênero. No entanto, como já apontado nos itens anteriores, a rigidez hierárquica e a desatenção às necessidades das integrantes evidenciam a sobrevivência de práticas machistas, mesmo entre as mulheres.

Nesse contexto, não seria exagerado afirmar que o grupo *Na Cia da Cabra Orelana* funciona também como um núcleo de resistência, que dá suporte simbólico às criações artísticas de mulheres fazedoras de teatro de rua. A partir do momento em que o grupo se define feminista e se propõe a agir "como feminista" no campo teatral de rua, sua criação dramatúrgica, encenação e prática grupal apontam para um outro tipo de composição entre arte e sociedade. Elas disseminam, por meio de sua ação, um manifesto que contagia. No conselho de Goodman:

[...] se sua política não estiver sendo representada no palco, faça seu próprio teatro, ou escreva e fale sobre a necessidade de seu tipo de feminismo, seu tipo de representação encenada; não espere ninguém fazer isso por você; faça você mesma. (GOODMAN, 1994: 4 apud ROMANO, 2009: 274)

Na pesquisa feminista para a linguagem teatral da rua do *Na Cia da Cabra Orelana*, a voz encarnada das atrizes, em enunciações de cunho feminista, causa repercussão: são oito mulheres em cena, que portam instrumentos e usam figurinos que deixam a mostra parte do abdômen. Utilizando-se intensamente da expressão corporal e da relação com o público, convocam a atenção dos passantes.

Mas, a corporeidade das atrizes no espaço público ainda são uma afronta à perspectiva patriarcal, machista, misógina. Por vezes, a eloquência dos corpos femininos expostos desencadeia comportamentos que espelham a violência sofrida pelas mulheres. Foi o que o grupo vivenciou e sobre o que refletiu, após um ano e seis meses de processo de montagem.

Em julho de 2018, o grupo realizou três ensaios abertos em praças públicas da cidade de São Paulo (antes da estreia no Festival Santista de Teatro - *FESTA*). Após o segundo ensaio aberto, propuseram uma avaliação interna sobre o processo de ensaio e os efeitos da peça em espaço aberto. Ali, a equipe avaliou o momento da execução da primeira música da peça, que é cantada durante um curto cortejo para a chegada ao local da cena, onde o cenário já está montado. A canção, com letra de Ana Souto e música de Luísa Toller, diz “[...] ando a procura de amor que não rime com dor. Você tem? Você tem? Você tem de me amar, meu bem. E que

ser meu também”. A chave de interpretação para este momento era a da comicidade, a fim de ironizar o conteúdo da música. No entanto, já nos ensaios abertos, o tom das atrizes assumiu um caráter bem lírico, como se estivessem mesmo a procura de amor; o que deu vazão à dúvida sobre como brincar com o momento e produzir uma expressão que não gerasse uma conotação mais sensual.

Figura 8: Estreia de *A Farsa do Açúcar Queimado* ou *A mulher que virou pudim*. Imagem do Cortejo inicial.



Fonte: Acervo do grupo

Na estreia, a atriz Rafaela Carneiro buscou ridicularizar este momento de cortejo, e de maneira despojada, piscou para um espectador e o lambeu na mão. Este se surpreendeu, mas não reagiu, apenas recebeu. Ao findar a peça, uma das primeiras reflexões de Rafaela foi sobre este fato. A atriz se perguntava se havia sido invasiva demais, e se o fato de lambe a mão do rapaz poderia ter extrapolado a linha tênue de respeito com o seu corpo e o corpo do outro. Ela estaria se objetualizando, ao oferecer-se desse modo? Ou, seria essa autocrítica algum tipo de limite social que a atriz se impunha por ser uma mulher? Ou, a reflexão era justa e sensível?

Para Ana Souto, a dúvida sobre a exposição do corpo evidencia os desafios dessa presença na rua; em nossa conversa:

Vocês estão inseguras (...) Nós crescemos para ficar dentro de casa. A maioria dos homens que vejo atuando em praça, ocupam a praça toda. Enquanto nós, mulheres,

demarcamos muito bem o espaço e usamos um espaço pequeno. Nós fomos criadas para ficar em casa, para falar baixo, ser delicada. Como ocupar a rua?" (Entrevista de Ana Souto cedida à autora e realizada em 02/05/2019, na Cia da Cabra)

Em esquetes de palhaçaria clássica, é comum acontecer o contato corporal do palhaço com o público. Em alguns casos, o palhaço chega a roubar um beijo rápido de uma espectadora. E, na maioria das vezes, a plateia vai ao delírio, e o palhaço pouco se questiona sobre o feito. Como regra geral, quem está em cena é que convida e conduz a experiência artística. Mesmo com a centralidade do acontecimento no teatro de rua popular, acirrada pela ausência de um palco, que deixa público, atrizes e atores no mesmo plano, quem está em cena ainda tem maior poder de proposição.

A questão é como e para que o grupo teatral e cada atriz e ator utilizam-se desse poder. Provavelmente, Rafaela Carneiro percebeu que tangenciava o limite entre estabelecer um contato lúdico e reproduzir um "machismo reverso", objetualizando sua presença. A consciência do momento e a reflexão que se seguiu a separa de outros casos, em que palhaços e atores cometem atos de machismo em cena e não se questionam sobre suas próprias atitudes. Corajosamente, Rafaela (assim como suas companheiras de cena) coloca-se no jogo também para errar, pois no contexto do teatro de rua, errar é também aprender sobre si, na relação com o outro corpo e seus comportamentos de gênero.

Talvez, só seja possível um(a) artista adquirir consciência sobre um ato invasivo e transformá-lo, quando também já o sentiu na própria pele. Aí está uma potência do fazer teatral das mulheres fazedoras de teatro de rua. Numa sociedade machista e misógina, quando vão para a cena, trazem à tona formas teatrais e conteúdos provocados pela presença delas. Sensibilizadas pela cena, são evocadas e estranhadas relações que expõem o que é ser mulher *na carne*. Na singularidade de se tornarem mulheres por meio das interações cênicas, desnaturalizam os costumes machistas, sentindo na pele suas marcas. Assim, enquanto produzem um teatro de rua feminista, elas têm a chance de se construírem feministas, a cada ensaio e em cada apresentação.

Essa (des)construção infinita, que vai desde a montagem até a milésima apresentação, é exacerbada pelo espaço em que atuam, onde estão menos protegidas pela convenção cênica e mais vulneráveis aos imprevistos que a rua proporciona. A poética que vão construindo em grupo é de fricção com os padrões de comportamentos masculinizados ainda vivos na sociedade (e no fazer teatral); portanto, é preciso que estejam atentas, responsabilizando-se por seus atos, e cientes que as interações serão sempre engendradas. Para a atriz, diretora e professora Luciana Lyra (2011), a(o) artista de *f(r)icção* opera no entre-lugar do real-ficcional, e lida com níveis

profundos de si, gerando um processo de atrito e autoexploração, entre arte/vida, pela via da cena.

Essa possibilidade de se refazer enquanto mulher, contudo, não é solitária, mas comunitária. Para os feminismos, essa é a chave da sororidade: não a igualdade de posições, mas a consciência de uma experiência do sujeito que se amplia do *indivíduo mulher* para uma *coletividade de mulheres*, por empatia e sentimento de pertencimento. Assim, a mulher torna-se capaz de ressignificar o imaginário social sobre o que se projetou como o lugar das mulheres nos espaços em que decidir ocupar e por onde achar por bem circular.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS: A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E DO FAZER TEATRAL DE RUA PELA INFLUÊNCIA DAS MULHERES

Essa dissertação, por ser substantivo feminino, mesmo quando engendrada na tensão e no tédio, pela pressão introjetada de um projeto social estrutural masculino, teimou em ser um momento fecundo... ninho, espaço vazio, abraço.

Estudo, investigação e divertimento se confundiram, e as aventuras de um espírito curioso fizeram-se vivas. Como ler o mundo com os olhos de uma mulher? Como escrever como uma mulher? Como fazer teatro de rua como uma mulher? Franca Rame (2011) aponta "[...] como é difícil encontrar textos e papéis adequados para uma atriz de teatro! Ainda mais difícil é encontrá-los para a representação ao ar livre, ou seja, o teatro de rua" (RAME, 2011: 362). É difícil encontrar "papéis adequados" para as mulheres, como escreveu Franca Rame, mas não só no entendimento de "papel" utilizado no teatro ou no teatro de rua: é preciso reinventar os papéis sociais das mulheres em todos os espaços.

Construir um caminho como filósofa, cientista, poeta, presidenta, atriz, diretora ou dramaturga é, quase sempre, uma inauguração. Não pela ausência de exemplos no decorrer da história, mas porque as referências femininas perdem-se, soterradas nos escombros dos delírios alienantes da universalidade dos homens. Tente lembrar, em três segundos, o nome de uma filósofa, de uma cientista, de uma presidenta, de uma médica, uma poeta, de uma diretora teatral, uma cineasta, uma atriz... Espera: tente lembrar-se com orgulho, não de maneira negativa ou jocosa! Muito bem. Das que você lembrou, alguma delas era negra? Uma filósofa negra? Uma poeta negra? Uma atriz de teatro de rua? Uma atriz de teatro de rua negra? No entanto, elas existem! Uma questão reside em porque nossos olhares permanecem voltados para os homens brancos e não para mulheres brancas e, ainda menos, mulheres negras?

Para a epistemologia feminista, faz tempo que nós, mulheres, estamos sendo ensinadas a ver o mundo com olhos que não os nossos... E, por fim, acabamos emaranhadas em desejos alienantes, a fim de alcançar um padrão erigido pela universalidade masculina, e vamos nos esquecendo de nós mesmas (SAINT-MARTIN, 1984). Ao passo que, quando desaprendemos a reverenciar valores patriarcais, machistas e racistas e a desobedecê-los, provocamos um movimento gerador de uma imagem capaz de confundir o olhar estagnado, causando estranhamento, aos outros e a nós mesmas, sobre esse lugar que insistem em nos colocar.

Este trabalho se deu como um exercício feminista de recuperação de memória. Foi realizado em meio a uma disputa de imaginários, a partir do acúmulo dos estudos e lutas feministas entrelaçados à história do teatro de rua brasileiro. Longe de ser solitário, foi

desdobrando-se em turma, de maneira coletiva, tecendo uma outra perspectiva teatral. A bibliografia viva aqui empregada, recolhida da experiência encarnada de dezesseis mulheres, de três regiões diferentes do Brasil (Nordeste, Sudeste e Sul) e de diferentes faixas etárias, trouxe um enquadramento amplo de classe social e raça (entre outros demarcadores sociais de identidade), ao lado de práticas teatrais diversas, criadas por coletivos e perspectivas feministas diferentes. São experiências que se misturaram às minhas. Pontes e diálogos, que aproximam a lacuna entre prática cênica e teoria.

A construção da escrita também solicitou um trabalho artístico-visual de colagem. Sobre as colagens, havia muito já realizado, pronto para ser exposto: bastava recolher, recortar, compreender, unir... A costura visual replica a costura das biografias; ou seja, os retalhos-relatos de vida - "trabalhovida" das mulheres - estão acompanhados das bibliografias, mas sem perder para os livros, tese, dissertações e artigos publicados, o centro do palco-pesquisa.

Ao final, voltamos ao problema central, que justifica a feitura desta investigação de mestrado: a não permanência dos nomes e feitos das mulheres fazedoras de teatro de rua, em registros formais, tende a apagá-las da posteridade. Contrapor-se ao modo como a história do teatro de rua brasileiro vem sendo contado, a partir de uma perspectiva masculina de história, de teatro e de teatro de rua, desafia e fomenta a presente abordagem, norteadas pelas figuras femininas, em especial, as atrizes produtoras de teatro de rua em grupo, de fins dos anos 1970 até os dias atuais.

Ouvir estas mulheres singularizou percursos, espaços ocupados, situações vividas, iniciativas tomadas, inter-relações sociais, profissionais e íntimas; as individualidades e aproximações desses aspectos da existência delas integraram-se na trama da história do teatro de rua brasileiro - aqui, não uma narrativa neutra de gênero, mas completamente atravessada por este recorte. Como indica Joan Scott (2017), o gênero salta de uma categoria descritiva do "lugar das mulheres", para operacionalizar as distinções baseadas na diferença sexual, mostrando como a relação entre mulheres e ambiente urbano entrelaça-se também às hierarquias formuladas e perpetuadas pela cultura. Assim, este estudo conecta-se aos movimentos de mulheres artistas, assim como às mulheres que se expressam em outras linguagens artísticas e em outras áreas do conhecimento, como poetisas, psicólogas, historiadoras, sociólogas, antropólogas e críticas de arte unidas pelo feminismo; ou seja, que se propõem a considerar gênero como um dos elementos centrais para a construção e transformação das relações sociais.

As experiências coletadas dos universos das mulheres e feminista encenado em ruas e praças de cidades brasileira, apontaram para o caminho desta escrita, em moldes menos fundados em modelos patriarcais. Ao ouvir as trajetórias das fazedoras de teatro de rua, tornou-

se possível enxergar seus movimentos para situarem-se "entre" o individual e o coletivo: seus deslocamentos descortinam o rompimento das fronteiras entre esses espaços, constituindo diferentes perspectivas e projetos de vida mais heterogêneos, como a expressão que elas imprimem na cultura brasileira. Pensar, estudar e escrever sobre teatro de rua e mulheres me levou a refletir sobre modos de relacionar-se em grupo, onde estão sempre presentes questões de gênero, raça e sexualidade, ao lado do desejo de politização da cidade e da cultura brasileira¹⁷⁴.

Restabelecer a memória, no entanto, foi apenas uma parte deste trabalho, que tratou principalmente de resumir o olhar que as mulheres já constituem e que desenha uma outra perspectiva possível para o teatro de rua. No decorrer desta pesquisa, as mulheres foram cada vez menos deixando de ser "a outra", "o objeto" da investigação, e mostraram-se "agentes", "a gente". Seus protagonismos, na vida e na presente dissertação, desencadearam na experimentação e síntese de alguns conceitos, entre eles, Arte Pública Feminista, Teatro Épico Cômico Feminista e Teatro de Rua Feminista; empregados para comentar a influência das mulheres no fazer teatral de rua, e em consequência de uma leitura feminista sobre o teatro de rua.

Assim, analisá-las a partir da perspectiva crítica feminista provou ser um passo mais além do que descobrir, ouvir e registrar experiências de mulheres fazedoras de teatro de rua. Foi como estabelecer um elo entre ficção e realidade, ideal e possibilidade, comprovando o papel dos feminismos em anunciar, denunciar, refletir e transformar a realidade das mulheres no mundo. Portanto este trabalho teimou em cunhar uma posição política, que alarga a elaboração acadêmica e o campo da pesquisa científica em artes cênicas, como uma necessidade da própria pesquisa. A velada falocracia, reflexo da naturalidade com que se experiencia o patriarcado, pede uma análise que descortine o véu da camuflada ideologia que cobre os feitos das mulheres, nesta como em qualquer área.

Estar no mundo como mulher e agir sobre a vida como mulher pede o apoio de outras experiências, para que não se repitam os constrangimentos dos limites estabelecidos para si, porque existem outros caminhos, outras possibilidades... A escolha pelo feminismo nesta escrita foi a manifestação de uma perspectiva diferente das tradicionais, com a intenção de que outras mulheres fazedoras de teatro de rua reconheçam a opressão nas situações em que se encontram, dando nomes ao que lhes parece confuso, ao que sufoca e incomoda. Este é sim um primeiro

¹⁷⁴ Trecho inspirado no texto **Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre**, de Marielen Baldissera (2018). Disponível em <https://journals.openedition.org/horizontes/3774?lang=fr>. Acesso em 7 de maio de 2020.

passo para uma possível libertação: mesmo que a caminhada seja complexa, não será ela a única caminhante.

A obscuridade da história das mulheres no fazer teatral de rua brasileiro evidencia o ponto de vista de quem escreve a história. A perspectiva histórica dos teatros europeu e norte-americano apareceu como um fantasma, rondando todo o processo de pesquisa. Será possível construir a história priorizando as referências e o contexto local? Ainda, como esse enfoque apresenta as mulheres? Questionamentos como esse exigiram um filtro para a escolha das bibliografias que fundamentaram a presente pesquisa.

O teatro de rua é uma escola capaz de provocar desaprendizados. Como um "despertador" da cultura brasileira e latino-americana, essa modalidade acorda as potências do fazer teatral, fazendo girar o tempo para frente e para trás, e evidenciando marcas de um passado remoto, mas vivo hoje. Nele, reconhecemos a raiz de outros povos: sua arquitetura espacial, organização e ocupação de um lugar; seus jeitos de manifestar-se na roda, de fazer acontecer a cena; suas maneiras de preparar os corpos para a cena, de estar junto ao público e com a rua, a praça...

O teatro de rua é encontro, carisma, festa... e luta! Filho da urbanização, caminha na contramão da ordem estabelecida e segue expandindo-se, criando diálogos e furando as separações de classe, de raça e de gênero. Para isso, provoca a repotencialização da noção de coletividade, tão negada pelo neoliberalismo, extremamente individualista. Portanto, o teatro de rua contemporâneo é um campo em constante movimento, o que implica na permanente reconstrução do que entendemos como teatro.

Se como afirma Ruthven (1984), toda obra literária é marcada pelo gênero, a visão das dezesseis mulheres fazedoras de teatro de rua aqui evocadas mostrou que toda a cena na rua também é uma "questão de gênero". A presença e a permanência delas no fazer teatral de rua, portanto, contribui para a ressignificação do espaço público ocupado, pensado e construído pelo e para os homens.

Ouvir a história do teatro de rua do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 pelas perspectivas de Ana Carneiro e Teuda Bara foi destacar essa abordagem diferente. As perspectivas delas, ausentes de outros materiais sobre teatro de rua que já havia lido, passaram a criar, encorpar o que antes era só alguns traços vagos. Ao lado disso, o esforço de refletir sobre os diferentes conceitos teatro de rua e teatro na rua, apontado por Fernanda Vianna, evidenciaram desafios e possibilidades específicas das mulheres que ocupam o espaço público. Fernanda Vianna me apontou o que o corpo delas e a maneira como elas ocupam o espaço pode provocar...

O teatro, enquanto espaço de convívio entre diferentes gêneros, orientações sexuais e etnias, foi tema de destaque das conversas com Tânia Farias e Natali Santos. Neste aspecto, os grupos de teatro de rua, e os movimentos teatrais como um todo, mostraram-se um tanto contraditórios. Assim como em outras áreas, até mesmo as que se propõem a recriar modelos de comportamento, o teatro de rua demonstrou a introjeção de padrões sociais estanques. Vanéssia Gomes defende a ressignificação e a construção de outras maneiras do teatro de rua organizar-se; questão que ficou também aparente no levantamento sobre a Rede Brasileira de Teatro de Rua que efetuei: esta articulação teatral tem compreendido a questão de gênero como das mais importantes a ser tratada.

Uma experiência singular pôde ainda ser observada no processo de montagem da peça *A Farsa do Açúcar Queimado ou a Mulher que virou pudim*, da Na Cia da Cabra Orelana; grupo que, como bem observou Ana Souto (diretora da peça e co-criadora da companhia), construiu-se como uma espécie de "aquilombamento" das mulheres recém-saídas de grupos constituídos por gêneros mistos. Acompanhei momentos de um de seus processos, que teve início com a adoção de uma pedagogia que chamo de "errática" (abarcando a possibilidade de explorar o que viesse). Frustração, desejo, conflitos, desdobramentos, desenvolvimentos... Forjou-se ali o ideal, diante de uma realidade tão escassa. Estas fazedoras de teatro de rua ocuparam a cidade com cenas cujo objetivo era comunicar assuntos da vida das mulheres, ou seja, específicos de um recorte de gênero. O sempre atual mote do feminismo - "o pessoal é político" - foi o condutor do percurso trilhado por elas.

Entre os relatos recolhidos na presente pesquisa, um trecho de Myrtythia Guimarães, também fazedora de teatro de rua, situada em João Pessoa, chamou-me a atenção:

Faço parte do Grupo de Teatro Quem tem Boca é Pra Gritar, no qual atualmente sou a única mulher, tendo então que dividir o palco com seis homens. Por vezes é bem difícil, confesso! Mas, ao mesmo tempo, vejo que é uma possibilidade de modificar a imagem da mulher santificada e fragilizada. Tento acompanhar todas as atividades por igual, mostrando que também tenho capacidade de desenvolver as mesmas atividades que eles, principalmente de força. E é assim que vou contribuindo para este longo processo de modificação de pensamento. Fazer teatro de rua não é uma atividade muito fácil; é difícil e para poucos corajosos, que resistem e enfrentam todo tipo de discriminação, não só estas que relatei, mas resistências do poder público, dos outros artistas que não fazem teatro de rua, enfim, são inúmeras. Só os fortes sobrevivem! Esta é uma máxima que utilizo muito quando me refiro ao Teatro de Rua. (GUIMARÃES, 2015: 60)

Segundo a atriz, só os fortes sobrevivem no fazer teatral de rua... Mas, e nossas fragilidades, nossas angústias? Até quando precisaremos "nos fazer fortes"? Até quando sustentaremos uma força que, talvez, nem seja a nossa? A respeito dessa malfadada força, Jussara Trindade, professora da Universidade Federal de Rondônia, escreveu uma (bela)

carta¹⁷⁵ à Rafaela Carneiro, em 2008, quando esta última interpretava Joana D'arc, na peça *A Brava*, da *Brava Cia*. Ao assistir ao espetáculo teatral, Jussara Trindade notou que a peça - que carregava um tom de comédia e fundamentos do teatro brechtiano - relegava à Rafaela Carneiro (que, assim como Myrthia, naquele momento estava envolta por homens) o drama e o sofrimento. Retomo um trecho dessa espécie de diagnóstico, tão significativo para o debate que esta dissertação veicula:

Profissão de risco essa, em que é preciso gravar o próprio nome em letras de fogo sobre a calçada! Tarefa difícil essa, encontrar doçura num mundo em que às vezes dá mesmo é vontade de sair cortando certas cabeças masculinas com uma espada! Missão nobre essa, a de morrer tantas vezes em praça pública para dar luz à reflexão sobre o que é ser mulher num mundo, num espaço, num ofício construído sob a ótica masculina. Mas, quem sabe um dia, a Joana mundana – aquela que cavalga loucamente pelo mundo, em busca da própria anima mundi, – aprenda também a brincar com o fogo. Aí, talvez, a alma de Joana D'Arc poderá finalmente rir, antes de descansar em paz. (Trecho da carta da professora Jussara Trindade para Rafaela Carneiro, cuja íntegra consta nos Anexos.)

Rafaela Carneiro foi quem me contou que Jussara, após encaminhar a carta, disse a ela que gostaria de vê-la divertindo-se, tal e qual os homens que a acompanhavam em cena. A carta revelava que toda a carga da seriedade do espetáculo - incluindo o sacrifício - estava com ela, enquanto eles se divertiam. O apontamento deve ter causado eco: atualmente, Rafaela Carneiro constrói um teatro épico cômico feminista junto ao grupo *Madeirite Rosa*. Como diz a filósofa Lou Andréas Salomé, para ter uma vida, é preciso aprender a roubá-la.

O "roubo" de Rafaela Carneiro foi fazer de seu trabalho artístico uma criação própria que, a seu modo, contribui, mesmo que minimamente, para a revolução social. E esta revolução começa pela recusa da sujeição. Michelle Perrot (1998), na última página de seu livro, afirma que a solidariedade fará com que o espaço público se torne sem limites para as mulheres. Artistas integradas às suas necessidades íntimas, relacionadas às necessidades da comunidade, do bairro, da cidade, do país e do mundo, podem exercitar transformações e, ao mesmo tempo, propor e vivenciar a solidariedade. Talvez essa seja a postura de uma fazedora de teatro de rua feminista.

Solidariedade. Como uma investigadora inquieta e interessada, busquei surpreender-me com o que já achava de costume, e nessa trajetória redescobri meu próprio sistema. Ao registrar os movimentos transgressivos das fazedoras com as quais tive o prazer de conversar, procurei inventar também minha transgressão. Juntas, somos mulheres que agem e ocupam as ruas por

¹⁷⁵ A carta foi endereçada à Rafaela Carneiro que, gentilmente, a compartilhou comigo. A reprodução deste documento, aqui, tem as autorizações de Jussara Trindade e de Rafaela Carneiro.

causas próprias, mas não individualizadas, e sim coletivas. Este eu que aqui escreve não se quis invisível, nem distante. Ao contrário: ao falar das mulheres, descobriu-se também mulherES.

O que na Academia passou a ser chamado de objeto, veja só, emaranhou-se em quem tecia a textura aqui apresentada. Se por vezes pareci ausente, um tanto "em off", foi apenas para ouvir melhor a mim mesma, como uma atriz que deseja estudar e compreender a expressão de seu próprio rosto, ou a razão de seu gesto. As lentes que aprendi nesta caminhada, e com a qual enxergo as outras, é uma miragem que também me reluz.

A invenção com palavras que esta dissertação motivou, com paixão, crítica e um tanto de estranhamento, agora se despede ou se deixa em suspensão, como uma peça teatral que também representou quem escreve - texto, cena, vida.

Figura 9: RélisAção



Fonte: Fotografia, concepção e bordado da própria autora. Colagem Digital: Felipe Tacconi

5 - REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Graça. Como se fabricam as desigualdades na linguagem escrita. **Cadernos Sacaufef**. Lisboa, número 8, 2011.

ADORNO, T. A. **Indústria Cultura e Sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 5ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ANTONINO, Maria. **Mulher, política e representatividade**: Meu voto é feminista e o seu? 2018. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/mulher-pol%C3%ADtica-e-representatividade-3904e5db6f5d>. Acesso: 24 de agosto, 2019

ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

AVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. v. I e v. II. São Paulo, Perspectiva, 1994.

AVILA, Affonso. (org.). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva/ Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

AVILA, Affonso. **O teatro em Minas Gerais**: séculos XVII a XVIII. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 1978.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo - Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980a.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo - Experiência vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980b.

BECKER, Daniel, et al. Empowerment e avaliação participativa em um programa de desenvolvimento local e promoção da saúde. **Ciência e saúde coletiva**, v. 9, n.3, p.655-667, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I)

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo: Editora Taq Edusp. 1986.

CAIRES, Luiza. **Núcleo estuda marcadores sociais da diferença**. Agência Usp de Notícias. 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/agen/?p=15350#:~:text=Os%20marcadores%20sociais%20da%20diferenç,a,e%20hierarquias%20entre%20as%20pessoas--> Acesso em: 22 de julho de 2020.

CANTARELA, Roberta. **A antígona errante**: Judith Malina e a vida como performance. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/180561>. 2017 Acesso em: 20 de julho de 2020

CARRERA, André. **Teatro de Rua: Brasil e argentina nos anos 1980 - Uma paixão no Asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

CASTRO, Silvia Elaine Santos de Castro. **Marcadores sociais da diferença:** sobre as especificidades da mulher negra no Brasil. Site da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/semanacsoc/pages/arquivos/GT%204/Silvia%20Elaine%20Santos%20de%20Castro.pdf>. Acesso em 25 de julho de 2020.

CIMA, Gay G. Strategies for Subverting the Canon. In: DONKIN, Ellen and CLEMENT, Susan (editors.) **Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Femicídio: consequência do patriarcado na vida das mulheres. **Cine Feminista. Entrevista com Iná Camargo Costa**. São Paulo, 2010. Duração 36:32. Disponível em: <http://mulhercooperada.wordpress.com/2010/07/27/entrevista-com-ina-camargo/> Acesso em: nov. 2013.

CRENSHAW, Kimberl. **Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. Chicago: University of Chicago Legal Forum, 1989.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. São Paulo: Hucitec, 1999.

D'AMBROZIO, Maria Gabriela. Teatro de Rua: entrevista com Maria Gabriela D'Ambrozio. [Entrevista cedida a] Domenica Morvillo. **Revista Capitolina**. 7 de maio de 2015. Disponível em: <http://www.revistacapitolina.com.br/teatro-de-rua-entrevista-com-maria-gabriela-dambrozio/>. Acesso em 24 de Maio de 2019

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (orgs). **Teatro e Vida Pública - o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DIAMOND, Elin. **Unmaking mimesis: Essays on feminism and theater**. London/New York: Routledge, 1997. (Trad. de Adriana Lobo Martins (não publicado))

DUARTE, Stela Beatriz. A fundação da Confraria das Onze Mil Virgens na colônia. // The foundation of the Confraternity of the Eleven Thousand Virgins in the colony. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**. Periódicos UFPE. (2011)/ Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24208>. Acesso em: fevereiro de 2020

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Arte Pública São Paulo**: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em: 18 de Out. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 13 de Agosto de 2020.

FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBURG (proj. e plan. edit.). **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. São Paulo, 2009. Duração 36:32. Disponível em: [file:///C:/Users/severn/Downloads/57370-72772-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/severn/Downloads/57370-72772-1-PB%20(2).pdf) Acesso em: out. 2016.

FERNANDES, Maria Ángeles Calero. **Mujer: Sexismo lingüístico. Análisis de propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje**. M^a Ángeles Calero Fernández, Madrid: Narcea. 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3.ed. rev. e atual. São Paulo: Fundação Dorina Nowill para Cegos, 2009.

FINCO, Daniela. GOBBI, Marcia Aparecida, FARIA, Ana Lucia Goulart. **Creche e feminismo: desafios atuais para uma educação descolonizadora**. Campinas, SP: Edições Leitura Crítica. Associação de Leitura do Brasil – ALB; São Paulo: Fundação Carlos Chagas - FCC, 2015.

FISCHER, Izaura Rufino. **O protagonismo da mulher rural no contexto da dominação**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

FO, Dario; RIME, Franca (org.). **Manual Mínimo do Ator**. Trad.: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora Senac, 2011

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade – 3. O Cuidado de si**. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1990

FRANCO, Luiza. Novos dados mostram que não há lugar seguro no Brasil. **BBC News Brasil**, São Paulo, 26 de fev. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso em 6 de agosto de 2020.

FREITAS, Júlia Castro de Carvalho, MORAIS, Amanda Oliveira de Moraes: Cultura do estupro: considerações sobre violência sexual, feminismo e Análise do Comportamento. **Acta Comportamental**. Vol. 27, Núm. 1 pp. 109-126, 2019.

GOODMAN, Lizbeth (2005) **Women, Politics and Performance in South African Theatre Today** Vol 3, Volume 3. Routledge, 2005

GROSSI, Miriam Pillar. "O Pensamento de Monique Wittig" In: **Cadernos de Gênero e Diversidade**. v. 4, n. 2. 2018. disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/25050>. Acesso em: 3 de agosto de 2020.

GUIMARÃES, Mirthya M. Lucena. O ator na rua: uma expressividade caótica. **Departamento de Artes de Natal RN**. 2015. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21235/1/AtorRuaExpressividade_Guimaraes_2015.pdf . Acesso em: setembro, 2019.

GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves. **Dicionário Brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

GUINSBURG, Jacó; SILVA, Armando Sérgio. **Diálogos sobre Teatro.** Editora: Edusp Local: São Paulo. Data de publicação: 1992

HENNING, Carlos Eduardo. **Interseccionalidade e pensamento feminista:** As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. Dossiê - Desigualdades e Interseccionalidades. Volume 20, núm. 2, 2015.

HOOKS, Bell. A teoria como prática libertadora. In: **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p. 83-104.

HOOKS, Bell. **Talking Back:** thinking feminism, thinking black. Boston: South End, 1989.

ISTO É DINHEIRO. **Violência contra mulher aumenta em meio à pandemia.** São Paulo, 1 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/violencia-contra-a-mulher-aumenta-em-meio-a-pandemia-denuncias-ao-180-sobem-40/>. Acesso em: 05 de agosto de 2020.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera:** equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

LE GOFF, Jacques, 1924. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/História-e-Memória.pdf>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.

LEÓN, Lourdes Otero León. Narcisismo, Amor y Misticismo en El Segundo Sexo y en las novelas memorialistas de Simone de Beauvoir: Una hermenéutica de la sospecha y de la facticidad. **A Parte Rei - Revista de Filosofia**, número 67, enero 2010. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/otero67.pdf> Acesso em 16 de julho de 2020.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura teatral no Brasil:** da Colônia às formas contemporâneas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/CNPq. Disponível em: http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/anexo/artigos/arquitetura-teatral-e-cidade/EvelynLIMA_Arquitetura%20teatral%20no%20Brasil.pdf. Acesso em 5 de Maio de 2020

LOPES, Vanessa Biffon. **Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano:** a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia. 2018. Disponível em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/180435/biffon_v_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 10, de dezembro, de 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis – RJ: Vozes, 1997.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e Heroínas em performance:** Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas. 2010. Tese (Doutorado em Artes em Artes

Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

MALINA, Judith. **About**. Disponível em: <https://www.livingtheatre.org/about>. Acesso em: 4 de agosto de 2020.

MANZO, Almudena García; SILVA, Artenira da Silva e. “Micromachismos o Microtecnologías de Poder: La Subyugación e Infravaloración, que Mantienen el Significado Político y Social del “Ser Mujer” como la Desigual”. **Conpedi Law Review**. Barcelona, v. 1, n. 3, p. 105-123, 2016.

MARSON, M. I. (2012). Da feminista "macha" aos homens sensíveis: o feminismo no Brasil e as (des)construções das identidades sexuais. **Cadernos AEL**, 2(3/4). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2614> Acesso em: 25 de Julho de 2020

MARTINS, Leda Maria Martins. **A cena em Sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MATE, Alexandre. As Formas Fora da Forma e as dificuldades interpostas ao registro documental do evento. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo / Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"**. Instituto de Artes. - n. 3, 3. 2012.

MATE, Alexandre. **Buraco D'Oráculo: uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade**. São Paulo: Editora RWC, 2009

MAYAYO, Patricia. **Historias de Mujeres, Historias del Arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

MAYOR, Mariana França Soutto. **Triunfo Eucarístico como forma de teatralidade no Brasil colônia**. Repositório da USP. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032015-103351/publico/MARIANAFRANCASOUTTOMAYOR.pdf>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

MENSCHIK, Jutta. **Feminismus, Geschichte, Theorie und Praxis**. Köln: Verlag Pahl-Rugenstein, 1977.

MOREIRA, Isabela. 6 coisas que você precisa entender sobre a cultura do estupro. **Revista Galileu** (globo.com). Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2016/06/6-coisas-que-voce-precisa-entender-sobre-cultura-do-estupro.html> Acesso em 5 de julho, de 2020.

MORGANTE e NADER. **O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico**. 2014 Disponível em: Anais. em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf Acesso em: 15 de Julho de 2020

MOTTA, Alda Britto da, SARDENBERG, Cecília, GOMES, Marcia (orgs). **Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas** - Salvador: NEIM/UFBA, 2000. 338 p. - (Coleção Bahianas; 5) Disponível em está em: <http://www.neim.ufba.br/wp/wp-content/uploads/2013/11/simone.pdf>. Acesso em 10 de Abril de 2020

NAIJANE, Kathie... [et al] (org.). **Violência e perspectiva relacional de gênero** [recurso eletrônico] / Universidade Federal de Santa Catarina; Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. 45 p.

NOCHLIN, Linda. **Por que não existem grandes artistas mulheres?** São Paulo: Edições Aurora, maio/2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em 3 de Maio de 2020

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder; **Revista de Sociologia e política**. 18, n 36: 15-23 jun, 2010.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. New York: Routledge, 1988.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Historie**, New York: Routledge, 1999

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el Museu Feminista Virtual**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993

PRIKLANDNICKI, Fabio. **Tânia Farias: o teatro é um sacerdócio**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2018.

REBENTO: revista de artes do espetáculo / Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Artes. - n.3 (março 2012) - São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Simone De Beauvoir E Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política**. Guarulhos. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2015

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? – A performatividade do feminino no teatro contemporâneo/ Lucia Romano**. São Paulo: L.R.V. Romano, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROLNIK, Suely. **Esquizo encontra mulher fatal**. Disponível em :<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Esquizofatal.pdf>. Acesso em: agosto de 2019

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**. 3 ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANTOS, Talita. **Teatro como mercadoria e resistência movimento de arte contra a barbárie**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

SARDENBERG, Cecília M. B. Considerações Introdutórias às Pedagogias Feministas. In: COSTA, Ana Alice A. e VANIN, Alexnaldo T. I. M. (orgs.). **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**. Salvador: UFBA - NEIM, 2011.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um Humanismo; A imaginação; Questão de método**. São Paulo: Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1987.

SANTOS, Maria Gabriela. **Espelh(A) ou martel(A) e forj(A)**: A troca de experiência com as mulheres fazedoras de teatro de rua. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Plena em Pedagogia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. Microhistória do Teatro Colonial Brasileiro: Padre Anchieta e a Festa de São Lourenço. In: **Cena: Dossiê Quadrienal de Praga: Espaço e Desenho da Cena**. Porto Alegre. n. 30, 2020.

SOARES, Carmen. **Imagens da educação no Corpo**: estudos a partir da ginástica francesa o século XIX. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

TEATRAL, Engenho. *Site do grupo*. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://engenhoteatral.wordpress.com/o-teatro/> Acesso em: out. 2016.

TURLE, Licko, TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TURLE, Licko, TRINDADE, Jussara, GOMES, Vanéssia (org.). **Teatro de Rua-Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Revisão Jussara Trindade - Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

ANEXO 1

Para a brava Rafaela

O que significa ser atriz de Teatro de Rua? Destino? Aventura? Vaidade? Sacrifício? Ou tudo isso junto, mais as preocupações – práticas, éticas, teóricas e tantas outras - que se apresentam hoje nesse caminho profissional? O espetáculo A Brava, da Brava Companhia, de São Paulo, teve o mérito de apresentar essa questão de forma lúdica, porém profunda. Utilizando elementos de uma linguagem tipicamente “de rua”, o quarteto que integra o elenco apresentou mais que uma história baseada em fatos reais. De modo claro e contundente, mostrou o enfrentamento cotidiano dos desafios vividos pela mulher no trabalho, na sociedade, na vida... e, também, dentro do próprio teatro.

Será que, para dar conta de todas estas esferas, é preciso que a mulher seja brava, corajosa, heróica, decidida, forte, ativa – atributos amiúde concedidos ao homem – sem esquecer, contudo, a sua contraparte sensível, afetiva, emotiva, protetora... enfim, feminina? UFA!!! Como é difícil ser mulher! Não dá pra simplesmente, brincar, numa espécie de trégua temporária entre a seriedade e a desfaçatez da vida, como os homens aprenderam muito bem a fazer desde que o mundo é mundo? Vejamos, então: que atividades “femininas”, socialmente reconhecidas, a mulher (na esmagadora maioria da população brasileira) tem, para curtir coletivamente? Para o homem (também na esmagadora maioria da população brasileira), há esportes ou ambientes “tipicamente masculinos” – futebol, corridas automobilísticas, o xadrez na praça para a terceira idade, ou simplesmente o bate-papo informal com os amigos no boteco pé-sujo, regado a cerveja ou cachaça. Os dois primeiros, inclusive, mobilizam os horários nobres das emissoras de TV aos domingos, dia semanal de descanso em um país historicamente católico, numa programação “masculina” em massa! Se a mulher não gosta de futebol, Fórmula 1 ou garotinhas seminuas dançando, e daí? Ela estará na cozinha mesmo, preparando o almoço de domingo! Ou “desproduzindo” o churrasco produzido pelo time masculino da família... Existe “sair com as amigas” quando uma mulher tem namorado ou marido? Existe informação “feminina” em grande escala (seja programa de TV, revista ou jornal) cujo conteúdo não seja formado, prioritariamente, por coletâneas de fofocas, receitas culinárias, conhecimentos úteis para o lar ou dicas de beleza? A que tipo de esporte as mulheres iriam assistir, cantando pelas ruas em alegres bandos, dentro num estádio gigantesco cheio de mulheres? Existe um “ambiente feminino” lúdico, amplo, coletivo, festivo, socialmente estabelecido, onde xingar a mãe alheia seja de fato motivo de risada e não ofensa grave? Há espaço, nas praças urbanas, para a mulher

ir jogar baralho com as amigas? Não sei, mas me parece que ainda não. Em sua maioria, a mulher continua restrita ao universo do privado; o do público é, ainda, o espaço social do homem - diria o antropólogo social Roberto DaMatta.

“Joana não foi condenada só em 1429. Sua pena é decretada novamente a cada estupro, a cada violência doméstica, a cada assassinato por amor...” assinalar com sangue e hematomas a atualidade de um fato histórico ocorrido há séculos não é mais que um lugar-comum. Isso todo mundo sabe... assim como todos “sabem”, desde a Tragédia Grega, que o ser humano comum não deve reivindicar igualdade com os deuses, ou negar o destino por eles imposto. O castigo da rebeldia, nestes casos de insubordinação, costuma ser indescritível e sobre-humano. Enfim, exemplar. Mas, para cá das grandes cenas trágicas, existem as pequenas, silenciosas, anônimas e despercebidas tragédias do dia-a-dia que não causam nenhuma comoção ou indignação social. São aquelas que acontecem, por exemplo, todas as vezes que ligo a TV, e vejo aparecerem na tela imagens de jovens beldades exuberantes postas à venda, dentro das tampas de garrafas de cerveja (bebida culturalmente associada à virilidade masculina). Ninguém acha isso estranho. É uma brincadeira, coisa de homem... Ou quando, numa novela supostamente atual, que se passa em pleno 2008, é dado destaque ao drama de uma mãe-de-família que, vendo-se novamente solteira (por separação ou viuvez, não importa), vê a nova vida amorosa fracassar pela recusa dos próprios filhos. Como se as peripécias amorosas de uma mãe fossem, ainda hoje, tema relevante para a sociedade, merecedoras de uma grande discussão em cadeia nacional!

Estou quase chegando à conclusão de que não existe mulher normal. Ou é santa ou pecadora. Ou sofre ou se diverte. Ou mulher do lar ou mulher da rua... Ops! Falei “da rua”? Voltamos ao tema do início, então. O que significa ser mulher que trabalha fora, na rua? E o que significa ser atriz de rua? Se ser atriz já é uma coisa assim, digamos... “avançadinha”, imagine ser atriz no meio da rua! Danou-se, garota! Em outras palavras: vai é experimentar a danação do inferno... e tome fogueira.

Profissão de risco essa, em que é preciso gravar o próprio nome em letras de fogo sobre a calçada! Tarefa difícil essa, encontrar doçura num mundo em que às vezes dá mesmo é vontade de sair cortando certas cabeças masculinas com uma espada! Missão nobre essa, a de morrer tantas vezes em praça pública para dar luz à reflexão sobre o que é ser mulher num mundo, num espaço, num ofício construído sob a ótica masculina. Mas, quem sabe um dia, a Joana mundana – aquela que cavalga loucamente pelo mundo, em busca da própria anima mundi, – aprenda também a brincar com o fogo. Aí, talvez, a alma de Joana D’Arc poderá finalmente rir, antes de descansar em paz.

Jussara Trindade

Rio de janeiro, abril de 2008.

Figura 10: Quadrininacabado



Fonte: Foto e concepção de colagem da própria autora. Colagem digital: Felipe Tacconi