

**Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP
Instituto de Artes - Campus de São Paulo
Programa de Graduação em licenciatura em Arte-Teatro**

AMANDA SILVA DA ROCHA

**Um olhar sobre a comicidade feita por mulheres na contemporaneidade e seu
impacto nas pedagogias teatrais decoloniais: a formação das artistas do
humor na SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo**

**São Paulo
2024**

AMANDA SILVA DA ROCHA

**Um olhar sobre a comicidade feita por mulheres na contemporaneidade e seu
impacto nas pedagogias teatrais decoloniais: a formação das artistas do
humor na SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual “Júlio
de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial
para a obtenção do título de Licenciada em
Arte-Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia R. V. Romano.
Co Orientadora: Dr^a. Vanessa Biffon Lopes

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

R713o Rocha, Amanda Silva da (Amanda Rocha), 1999-

Um olhar sobre a comicidade feita por mulheres na contemporaneidade e seu impacto nas pedagogias teatrais decoloniais : a formação das artistas do humor na SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo / Amanda Silva da Rocha. -- São Paulo, 2024.

114 f. : il. + anexos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Biffon Lopes.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Educação. 3. Comédia. 4. Professores de representação teatral. 5. Comediantes - Brasil. 6. Didática. 7. Feminismo. 8. Professores e alunos. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Lopes, Vanessa Biffon, 1985-. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 792.07

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

AMANDA SILVA DA ROCHA

**Um olhar sobre a comicidade feita por mulheres na contemporaneidade e seu
impacto nas pedagogias teatrais decoloniais: a formação das artistas do
humor na SP Escola de Teatro na cidade de São Paulo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual "Júlio
de Mesquita Filho" (Unesp), como requisito parcial
para a obtenção do título de Licenciada em
Arte-Teatro.

Data de aprovação: 26 de novembro de 2024

Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano - Orientadora
Instituto de Artes - Unesp

Dra. Vanessa Biffon Lopes - Co-orientadora
Instituto de Artes - Unesp

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela
Instituto de Artes - Unesp

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, minha mãe Luciana, que sempre me motivou a fazer o que eu gostava e que abdicou do sonho de entrar em uma faculdade para cuidar de mim e do meu irmão. Aqui estou eu, 25 anos depois, de alguma forma realizando um sonho de nós duas.

Também gostaria de agradecer meu pai Antonio e meus familiares pelo suporte e incentivo, sendo a primeira da família a entrar em uma universidade pública e tendo que lidar com os desafios que este fato me trouxe durante toda a graduação.

Agradeço também meus amigos de dentro e fora da universidade que fizeram esses 6 anos de trajeto serem menos solitários e mais aconchegantes e divertidos.

Um agradecimento especial à minha supervisora de estágio Amanda Cavalcante que durante os últimos meses desta pesquisa me ajudou a me manter motivada com a escrita, e também à minha coordenadora de estágio Débora Rosa, que me ensinou algo essencial para se trabalhar com a educação: o **afeto**.

Também agradeço à minha orientadora e professora Lucia Romano pelos apontamentos e questionamentos que me fizeram recalcular muitas das rotas que eu tinha em mente, encontrando uma que melhor me guiasse e me representasse nesta pesquisa. Agradeço à minha co-orientadora Vanessa Biffon pelas referências e também por ter sido a responsável pela fagulha que tive de falar sobre decolonialidade e feminismo no meu Trabalho de Conclusão de Curso devido à seu curso de extensão sobre Feminismo Interseccional que participei anos antes.

Quero agradecer as meninas do Projeto Stand Up para Mulheres por terem aberto suas histórias e trajetórias nesta pesquisa, fornecendo debates tão importantes e necessários na contemporaneidade. Agradeço Paula, Marcela, Lilia, Luana e principalmente Ana, por ter feito a ponte minha com o grupo.

Também agradeço ao Raul Barretto pela abertura e compartilhamento do histórico de contratação de docentes do curso de Humor da SP Escola de Teatro, e à própria Escola pois foi por meio dela que pude viver na prática o humor e criar tanta memórias importantes, além de me induzir a seguir com o estudo sobre um riso que não violenta.

Para finalizar, agradeço a todas as pessoas que irão ler este trabalho e que assim como eu, anseiam por um futuro melhor.

RESUMO

Este trabalho faz um estudo sobre o humor realizado por mulheres no Brasil contemporâneo, destacando o caráter feminista e social de suas obras, tendo como focos a atuação pedagógica de artistas-docentes dentro do curso de Humor da SP Escola de Teatro e a jornada do Projeto *Stand Up* para Mulheres, do estado de São Paulo. Parto de uma análise da minha vivência pessoal no espaço formativo da SP Escola de Teatro, para avaliar as diferenças de uma perspectiva decolonial nas didáticas voltadas para o estudo da comicidade. Considerando essas diferenças no dia-a-dia de quem vivencia essas práticas, algumas questões irão sulear esta pesquisa: Como artistas da atualidade que trabalham com a linguagem da comicidade vêm desenvolvendo práticas menos sexistas e preconceituosas em suas obras e no ambiente de ensino? Quais relações se estabelecem nas trocas entre docentes e estudantes nesses casos? Sem buscar respostas definitivas, mas caminhos possíveis, procuro observar a presença do pensamento feminista interseccional na cena e na sala de aula, com o intuito de entender quais lutas ainda se fazem necessárias e, relacionando prática e teoria, quais invenções podemos compartilhar a partir das nossas experiências como artistas-educadoras-mulheres do humor.

Palavras-chave: educação; decolonialidade; mulher; humor; stand-up; história do tempo presente.

RESUMEN

Este trabajo realiza un estudio sobre el humor realizado por mujeres en el Brasil contemporáneo, destacando el carácter feminista y social de sus obras, centrándose en la actuación pedagógica de artistas-docentes dentro del curso de Humor de la SP Escola de Teatro y el camino del Projeto *Stand Up* para Mulheres en el estado de São Paulo. Partiendo de un análisis de mi experiencia personal en el espacio formativo de la SP Escola de Teatro, evalúo las diferencias desde una perspectiva descolonizadora en las didácticas orientadas al estudio de la comicidad. Considerando estas diferencias en el día a día de quienes experimentan estas prácticas, algunas preguntas guiarán esta investigación: ¿Cómo los artistas actuales que trabajan con el lenguaje de la comicidad están desarrollando prácticas menos sexistas y prejuiciosas en sus obras y en el entorno educativo? ¿Cuáles son las relaciones establecidas en los intercambios entre docentes y estudiantes en estos casos? Sin buscar respuestas definitivas, sino caminos posibles, busco observar la presencia del pensamiento feminista interseccional en la escena y el aula, con el objetivo de entender cuáles luchas aún son necesarias y, relacionando práctica y teoría, cuáles invenciones podemos compartir a partir de nuestras experiencias como artistas-educadoras-mujeres del humor.

Palabras clave: educación; decolonialidad; mujer; humor; stand-up; historia del tiempo presente.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1: SP Escola de Teatro - Sede Brás.....	18
Figura 2: SP Escola de Teatro - Sede Roosevelt.....	19
Figura 3: Post de Rafinha Bastos.....	52
Figura 4: Comentário de Rafinha Bastos.....	53

GRÁFICOS

Gráfico 1: Diferenças de gênero nas contratações de docentes do curso de Humor da SP.....	39
Gráfico 2: Diferenças de gênero no núcleo de coordenação da SP.....	40
Gráfico 3: Recorte racial do núcleo de coordenação da SP.....	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O CURSO DE HUMOR DA SP ESCOLA DE TEATRO: OBJETIVOS, ESTRUTURA DE ENSINO E HISTÓRICO DA INSTITUIÇÃO.....	14
2.1 O Regimento Escolar e a estrutura física da SP Escola de Teatro.....	14
2.2 Histórico da SP Escola de Teatro.....	20
2.3 Currículo escolar e os princípios da SP no âmbito da pedagogia teatral.....	28
2.4 Corpo docente, continuidade e diversidade.....	38
2.5 Relatos de percurso: a educação libertadora antirracista e feminista segundo bell hooks.....	42
3 PEDAGOGIAS DE STAND-UP NA COMICIDADE FEMINISTA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL: A ENTRADA DAS MULHERES NA CENA MASCULINA-CIS-HETERODOMINANTE.....	49
3.1 Stand-Up no Brasil e as mulheres.....	54
3.2 Projeto Stand Up para Mulheres.....	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	72
APÊNDICE.....	76
Apêndice A: Entrevista realizada com Ana Viegas, Lilia Limonada, Luana Farnezi, Marcela Galvão e Paula Simões do grupo Projeto Stand Up Para Mulheres.....	76

1 INTRODUÇÃO

Assim como consta no título, trato nesta pesquisa a temática da deconialidade (irei discorrer melhor sobre este termo mais à frente), e ao longo da escrita, busco um texto acadêmico partindo de um saber localizado, justamente, me espelhando numa forma decolonial de fazer ciência: não universalizando os discursos e resultados, mas partindo de uma perspectiva parcial, cujo ponto de vista está inserido em um lugar geográfico e social no mundo, que neste caso é o meu próprio, se tornando uma história do tempo presente. A filósofa e teórica feminista estadunidense Donna Haraway, em seu artigo “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”, escreve: “[...] é precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional” (Haraway, 1995, p.24).

Esta pesquisa, então, parte de experiências e relatos próprios, que tive ocupando o lugar de ser uma artista-mulher ao longo da minha formação na linguagem do humor em cena, somados às percepções trazidas por leituras e estudos. Relembrando minha jornada como artista de palcos e ruas e, atualmente, criando novas jornadas como educadora em salas de aula, museus e outros tantos cantos não-formais de ensino, tenho revigorado as inquietações surgidas enquanto cursava a linguagem de humor na SP Escola de Teatro.

Ser uma mulher; me colocar na posição ativa de em cena, fazendo outras pessoas rirem, e começar a olhar e frequentar obras de outras artistas-mulheres que trabalham num viés igual ou parecido ao meu, me trouxe alguns questionamentos: percebo que o riso gerado por mulheres causa desconforto, principalmente em ambientes externos ao núcleo de estudantes-artistas da SP Escola de Teatro. Com os papéis de gênero impostos e bem definidos na sociedade influenciando nossas vontades e possibilidades de exercer profissões e ações no nosso cotidiano, trago nesta pesquisa essas percepções acerca de práticas decoloniais de ensino, focando na linguagem do humor para, como mulher-artista-educadora, conseguir me fazer presença, resistência e luta em diferentes espaços.

Antes de mais nada, gostaria de trazer aqui no início o que entendo sobre decolonialidade, termo em que esta pesquisa foi baseada, contextualizando aqui o

lugar de onde me nasceram todas as dúvidas e tensões em relação ao tema ensino decolonial pautado em uma estrutura anti-sexista e antirracista.

Para explicar a decolonialidade, é necessário falar sobre colonialidade.

Após o fim do colonialismo na América Latina, que teve como característica a dominação do território pelo colonizador, sobrepondo/impondo a cultura europeia (religião, linguagem e modos de ser e viver) às colônias, explorando suas riquezas e dominando a população local, o que ficou e prossegue até os dias atuais é a colonialidade que veio junto com a modernidade. A colonialidade opera em quatro esferas: de poder, de saber, de ser e da natureza.

O poder está dentro do aspecto econômico e político, onde um estado, apesar de livre, se utiliza como exemplo o modelo europeu ou/e estadunidense a ser seguido, que são colocados até os dias atuais como centros mundiais.

O saber se trata do campo epistêmico, científico e filosófico, utilizando e noticiando somente conhecimentos e referências do lado norte global, mais especificamente de autoria de homens héteros cis brancos e burgueses. O “outro” é colocado em posição subalterna por ser visto como diferente da norma imposta. A superioridade epistêmica da Europa e dos Estados Unidos se dá pelo apagamento e inferiorização de outras epistemologias, ou seja, a não-validação desse “outro” o coloca em posição de não-humano por não ter como reconhecida a sua racionalidade.

O ser está intrinsecamente relacionado à subjetividade e às formas de se viver a sexualidade e afirmar os papéis de gênero. Não podemos esquecer que a modernidade gerou o capitalismo, e que o racismo e o patriarcado são as bases para manutenção deste sistema.

La colonialidad del ser naturaliza la esclavitud y la servidumbre, legitima el genocidio en nombre del progreso y banaliza la violencia, la desigualdad y la injusticia. La colonialidad del ser emerge de la colonialidad del poder manejada por el Estado moderno, y de la colonialidad del saber liderada por la ciencia moderna (Silva, 2013, p. 487, Tradução nossa).¹

A colonialidade da natureza se dá a partir da ideia de que o homem (ser-humano) é o centro de tudo e que todos os outros seres vivos devem servi-lo.

¹ No original: “A colonialidade do ser naturaliza a escravidão e a servidão, legitima o genocídio em nome do progresso e banaliza a violência, a desigualdade e a injustiça. A colonialidade do ser emerge da colonialidade do poder manejada pelo Estado moderno, e da colonialidade do saber liderada pela ciência moderna.”

Por este motivo, a violência contra os animais e o abuso dos recursos naturais são justificados pelo uso da exploração em busca de um progresso.

Pensar em decolonialidade é então, pensar em formas de desconstruir padrões hierarquizantes impostos que fortificam o racismo, sexismo e imperialismo, é lutar contra o conhecimento epistêmico hegemônico e nos tornarmos protagonistas de nossa própria história, tendo a liberdade para não apenas sobreviver, mas viver plenamente em um mundo diverso. Decolonizar é olhar de forma crítica a homogeneização ao nosso redor e buscar caminhos para abrir fissuras de pensamentos e ações, rompendo com as desigualdades em busca de uma maior e mais justa igualdade e equidade. Uma pedagogia emancipadora, que incentiva o pensamento crítico, diversifica as narrativas e luta contra todas as formas de preconceito, é uma pedagogia decolonial.

No discorrer desta pesquisa, uso o termo “sulear” quando tento orientar meu pensamento para um determinado rumo, indo ao encontro do texto do físico brasileiro Márcio D’Olne Campos (“A Arte de sulear-se”), referendado e trazido por Paulo Freire (“Pedagogia da Esperança”) para a perspectiva da educação. Em sua abordagem, Boaventura Santos também traz o conceito de Epistemologias do Sul. O filósofo sul-africano, Mogobe Ramose, aprofunda o debate, trazendo a perspectiva do ubuntu. “Sulear” significa problematizar o caráter ideológico e universalizante do termo nortear (norte: acima, superior; sul: abaixo, inferior), e assim, visibilizar e destacar as perspectivas do sul como local de produção de conhecimento, em um gesto contínuo de decolonização de nossos corpos, atitudes e memórias.

Ainda assim, mesmo tentando constantemente decolonizar minha linguagem, percepção de mundo e referências de apoio para a escrita deste texto, me vi em um grande labirinto onde não consegui, ao todo, sair dele. Foi complicado encontrar maneiras de ser totalmente decolonial nesta escrita e acredito que este é um debate interessante para se pensar: Quais ferramentas coloniais utilizamos para falar sobre decolonialidade? Neste texto percebo-me usando da língua portuguesa para me expressar, do binarismo linguístico para exemplificar, e de alguns autores estadunidenses e europeus para me sulear. Entendi a decolonização como um eterno processo, e com este dilema sigo então para os próximos tópicos que se fazem presentes nesta pesquisa.

No segundo capítulo, discorro acerca do regimento escolar da SP Escola de Teatro e suas reais práticas ou falhas no dia-a-dia a partir das minhas próprias

vivências como ex estudante do curso de Humor neste espaço, entendendo os objetivos do curso, a organização da estrutura da Escola, seu histórico de formação e matriz curricular, políticas de bolsa para permanência estudantil e também as diferenças de gênero existentes no corpo docente do curso de Humor da SP, refletindo sobre como isto pode influenciar na sala de aula e nos exercícios propostos para os discentes.

Retorno neste trecho minhas memórias de percurso dentro da instituição e analiso o quanto a questão decolonial nos estudos da linguagem da comicidade é excluída ou aproveitada dentro do curso de Humor, relacionando-as também com os ensinamentos do livro “Ensinando Comunidade - Uma Pedagogia da Esperança”, de bell hooks. Deixo evidente também as formas de como o humor é trabalhado em aula, observando se a Escola desenvolve um ensino que reforça lugares violentos de se ocupar, como a manutenção de estereótipos, ou se existe um esforço de gerar um ensino pautado nas questões contemporâneas atravessadas por raça, gênero, sexualidade, classe e assim por diante.

No terceiro capítulo, me utilizo de uma breve linha do tempo sobre as mudanças da comicidade e de seus diferentes lugares sociais impostos entre sujeitos que fazem rir e sujeitos que riem durante os séculos, abordando principalmente o espaço da mulher nesta linguagem e na atualidade, entendendo o papel em que foi colocada e, a partir disso, o processo de desconstrução dos estereótipos machistas e a busca por uma comicidade que trabalhe por um viés feminista decolonial. Ressalto ainda, discussões acerca do surgimento do stand-up no Brasil e seu uso por mulheres que buscam quebrar estruturas opressoras para além das suas presenças nos palcos. Analiso, por fim, seus discursos e trabalhos sociais fora de cena, trazendo como referência principal o Projeto Stand-up para Mulheres.

Faço um convite para adentrarem comigo nesta rememoração de experiências e na procura de brechas para a criação de possibilidades de um ensino pautado na diversidade e respeito das diferenças, desenvolvendo em nós e em aqueles e aquelas que compartilham conosco os mesmos e/ou parecidos caminhos, a esperança de uma educação mais justa e igualitária, onde o mundo se faça um lugar não de sobrevivência mas de vivência plena para latinas/os, mulheres, crianças, negras/os, indígenas, homens e mulheres trans, travestis, PCDs e assim por diante.

2 O CURSO DE HUMOR DA SP ESCOLA DE TEATRO: OBJETIVOS, ESTRUTURA DE ENSINO E HISTÓRICO DA INSTITUIÇÃO

Os cursos regulares da SP Escola de Teatro foram criados desde a formação da Escola e são divididos em oito áreas: Atuação, Humor, Cenografia e Figurino, Técnicas de Palco, Sonoplastia, Iluminação, Direção e Dramaturgia. O foco deste trabalho se dá a partir das minhas experiências no curso de Humor, que será apresentado aqui segundo as informações encontradas no site da escola e também através da minha própria vivência e das minhas observações como ex-estudante nos anos de 2021, 2022 e 2023.

Abaixo, segue o texto explicativo disponível no site da Escola sobre o curso técnico de Humor:

A área de Humor está voltada para a formação de humoristas e comediantes, capacitando-os para a atuação cênica, desenvolvendo suas aptidões de corpo e voz para o jogo cênico. São contempladas a formulação de arquétipos, criação de personagens e a elaboração de uma dramaturgia cômica. Busca-se formar um ator com visão crítica, com ênfase no humor, que contextualize sua obra e compreenda a dimensão histórica da função social do riso. O curso estará sintonizado com o fazer e o saber teatral de seu tempo. Trata-se de uma formação interdisciplinar com as outras artes do palco oferecidas pela Escola (SP Escola de Teatro, 2023, p.12).

Segundo o projeto da SP, o curso regular de Humor busca formar artistas do palco para a linguagem do cômico, trabalhando arquétipos da comédia na criação de personagens e na elaboração de dramaturgias. Além disso, está destacada a proposta de fomentar uma visão crítica, estudando o contexto e a dimensão histórica da **função social** do riso. Importante que nos lembremos sempre desta duas palavras durante a leitura do regimento escolar da escola, a seguir, e ao longo do meu relato, que também está aqui, presente. O texto ainda afirma que a escola está sintonizada com o fazer e saber **de seu tempo**. Mas, qual o nosso tempo e quais dilemas ele propõe aos e às artistas do riso?

2.1 O Regimento Escolar e a estrutura física da SP Escola de Teatro

No regimento escolar, atualizado no final de 2023, disponível no site da escola, não constam objetivos específicos para o curso de Humor. Entretanto, a

Escola informa aos possíveis interessados e interessadas sobre os objetivos gerais de todos os cursos e do funcionamento da instituição. A leitura de cada um deles desperta algumas dúvidas, que elenco passo a passo:

- I. Propiciar formação artística tecnológica, com base em um sistema pedagógico que enfatiza a pesquisa estética, o fazer artístico como caminho para a compreensão teórica dos elementos que compõem a linguagem do Teatro e os processos de leitura, análise e criação teatral contemporânea (SP Escola de Teatro, 2023, p.4).

Formação artística tecnológica inclui quais aspectos do fazer cênico? Seria propiciar o acesso aos instrumentos digitais para a criação - da iluminação à sonoplastia - aos e às estudantes, e até mesmo gerar possibilidades de criar obras utilizando recursos digitais atuais? Ao lado disso, o que se entende como **pesquisa estética**?

- II. Desenvolver uma formação de qualidade, dentro de perspectivas pedagógicas e artísticas contemporâneas, permitindo aos egressos a atuação em diferentes campos que abrangem as artes do palco, tais como o ator cênico, cenografia e figurinos, direção cênica e dramaturgias contemporâneas, iluminação teatral, sonoplastia e técnicas de palco (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);
- III. Contribuir na formação de cidadãos com os conhecimentos humanísticos e técnicos imprescindíveis para o mercado de trabalho atual, fomentando a pesquisa para geração de novos conhecimentos (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);

Contribuir na formação de cidadãos com os conhecimentos humanísticos significa tratar de forma democrática e ética sobre as questões sociais pelas quais somos afetadas e atravessadas diariamente? A frase continua da seguinte forma: **imprescindíveis para o mercado de trabalho atual**. De que maneira estão apreciadas as formas cênicas avessas a um mercado hegemônico? É imprescindível que nós artistas da cena, nos vejamos também como trabalhadores da cultura, ou seja, mesmo fazendo parte de coletivos anticapitalistas e criando obras contra-hegemônicas, que fica ao lado contrário do aspecto mercantil e lucrativo de entender a arte como um produto, ainda assim temos que sobreviver em uma sociedade capitalista, tornando a nossa subsistência unicamente da arte um desafio. As formas cênicas avessas a um mercado hegemônico conseguem se manter muitas vezes pela venda dos espetáculos e pela bilheteria, sendo forçadas a “entrarem no jogo” porém vendendo bilhetes a preços populares para o acesso de

diferentes camadas da população, é contraditório porém ainda é um meio para manter sua existência. As Leis de Fomento que auxiliam com valores para a criação e manutenção de espetáculos também é uma alternativa, possibilitando durante um período, que grupos teatrais, principalmente periféricos, consigam se manter na criação e apresentação de suas obras a partir de uma maior estabilidade financeira. Ainda assim, a apreciação, divulgação e retorno acontece majoritariamente para espetáculos mercantis, como grandes musicais, que esgotam a venda de ingressos em poucos minutos.

- IV. Tornar acessíveis os saberes estéticos e técnicos que permitam o exercício profissional de às diversas especialidades das artes do palco: Atuação, Cenografia e Figurino, Direção, Dramaturgia, Humor, Iluminação, Sonoplastia e Técnicas de Palco. Trata-se de operacionalizar o processo de democratização ao universo teatral para diferentes camadas da população (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);

Como fazer um conhecimento acessível, para além da gratuidade dos cursos? Será que a escola consegue atingir de fato as diferentes camadas da população? Quais os indícios derivados desse objetivo de democratização nos aspectos estruturais e no cotidiano das pessoas dentro da escola? Por exemplo, como a escola age quando um/a estudante residente em outra cidade chega atrasado/a em uma aula? Como é a política praticada para a ajuda de custos da escola e o sistema de bolsas?

- V. Ensinar práticas e teorias da linguagem teatral, bem como familiarizar os estudantes com seus códigos e articulações formais, aspectos expressivos, técnicas, materiais, contextualizando-os em diversos âmbitos (geográfico, social, histórico, cultural, psicológico), tornando possível a compreensão da linguagem teatral como manifestação sensível, cognitiva e integradora da identidade (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);
- VI. Permitir a construção do conhecimento e visões sobre as criações artísticas como expressões de perspectivas coletivas e individuais em relação ao mundo, valorizando os saberes artísticos e os saberes provenientes de diversos campos (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);
- VII. Relacionar a experiência estética (na perspectiva da fruição) e a vida dos estudantes, como possibilidade de edificação de um percurso de criação pessoal em arte relacionado à história das práticas sociais em distintos contextos de origem (SP Escola de Teatro, 2023, p.4);

Aqui, é citado o que se entende como **linguagem teatral, criação artística e experiência estética**. Como o fruir poderia ser relacionado à vida de todos, se depende do prazer de se ter ou poder aproveitar algo, nem sempre amplamente acessível? O que seria **história das práticas sociais**? Tais práticas limitam-se aos movimentos artísticos surgidos em diferentes contextos? Como dar conta de um conteúdo tão diverso e complexo em dois anos de curso focados na prática?

Para tratar destes assuntos, que projetam ideais abrangentes, vale analisar a Estrutura de Ensino disponível. A escola possui duas sedes, localizadas em espaços distintos da cidade de São Paulo. O primeiro espaço, inaugurado em 2010, fica inserido no bairro do Brás em um edifício tombado, que tinha sido construído em 1913 para ser uma escola regular, “exclusivamente feminina” (iPatrimônio, 2021). O espaço tem uma área administrativa; um ateliê de cenografia e figurino (com roupas e acessórios para uso dos e das estudantes); um ateliê de técnicas de palco (com materiais e ferramentas para a construção de cenários), uma biblioteca com livros, discos e CD’s para o público em geral e o acervo Antônio Abujamra (que abriga o acervo pessoal catalogado pelo diretor e dramaturgo; feito de livros, CD’s, peças de teatro, roteiros, cartas, cartões-postais, DVD’s e programas de espetáculos, disponível para o público geral mediante agendamento e/ou presença espontânea, em horários abertos para visitas). Além disso, esta sede ainda possui objetos e uma estrutura própria para a prática de circo; banheiros com chuveiros; copa para os e as estudantes e um auditório de 157 lugares.

Figura 1: SP Escola de Teatro - Sede Brás

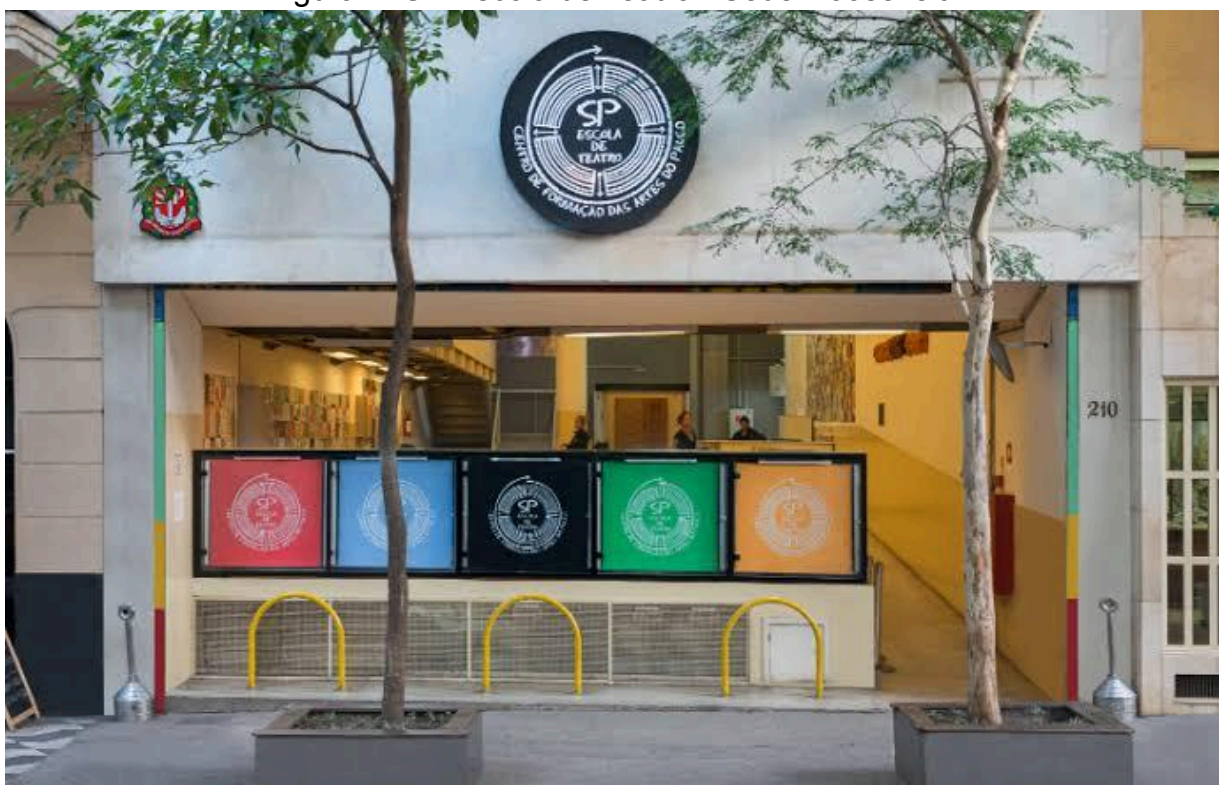


Fonte: Stefano, André, 2019.

Particularmente, sempre preferi esta unidade, pois me sentia mais confortável em relação ao espaço e ao território que ela ocupa. Isso, mesmo escutando de colegas críticas (extremamente válidas) sobre as dificuldades de chegar até a escola no Brás, tendo que passar por uma avenida cheia de comércios e pessoas. Outra crítica constante era que, quando as apresentações aconteciam nesta sede, era complicado para o pessoal da iluminação e sonoplastia testar as propostas que tinham em mente: nos ensaios, a falta de equipamento se somava à pouca estrutura física do prédio da sede para utilizá-los.

Já o segundo espaço, inaugurado em 2012, fica localizado na Praça Roosevelt, no centro da capital paulista. Possui área administrativa; quatro salas de apresentações, com a possibilidade do uso de diversos equipamentos de iluminação; um estúdio de som; banheiros com chuveiros e uma copa somente para funcionários.

Figura 2: SP Escola de Teatro - Sede Roosevelt



Fonte: ADAAP, 2024.

Tenho algumas críticas pessoais e outras compartilhadas por colegas ex-estudantes sobre a organização desta sede. Por ser um prédio com oito andares, com apenas quatro espaços/caixas cênicas para ensaios, seu uso era mais limitado. Algumas vezes, foi necessário (e também proposto pelos e pelas docentes) ensaiar na praça Roosevelt, localizada logo em frente. O mais crítico em relação à estrutura era a falta de espaço para os e as estudantes se alimentarem, sendo proibido o uso da copa (que era exclusiva para funcionários). Muitas vezes, levei marmita e pude guardar na geladeira e esquentar no microondas; porém, tinha que comer em pé no *hall* de entrada da Escola, ou juntar pequenos bancos e colocar minha comida em cima, uma ação comum dos e das estudantes naquele ambiente. No meu último semestre de aulas, algumas pessoas já revoltadas com a falta de espaço para a alimentação, retiraram placas de proibição e começaram a ocupar a copa dos funcionários como protesto. Nos dias atuais, a estrutura se mantém a mesma.

Estas experiências me levam a pensar no termo territorialidade², e em como o espaço, ou a falta dele, molda nossas ações cotidianas e formas de pensar e viver no mundo. O quão importante é se sentir parte do espaço que você estuda? Como "fazer acontecer" o pertencimento também considerando as estruturas físicas dos locais por onde circulamos? Gosto muito do trecho do livro "Pertencimento: uma cultura de lugar" de bell hooks que explica a sensação de se sentir parte de um lugar:

Nessa procura por um lugar de pertencimento, fiz uma lista do que precisarei para fincar raízes. O primeiro item é: viver onde eu possa caminhar. Preciso ser capaz de andar até o trabalho, até uma loja, até um lugar onde eu possa me sentar, tomar um chá e socializar. Ao caminhar, consigo demarcar minha presença, como alguém que reivindica a terra, criando uma sensação de pertencimento, uma cultura do lugar (hooks, 2022).

2.2 Histórico da SP Escola de Teatro

Entender o histórico da escola - como foi formada, o ano de inauguração e por quem foi formada - também nos ajuda a compreender o modelo pedagógico utilizado. Para comentar os projetos existentes na instituição, não há como negligenciar como a escola é mantida financeiramente; em especial, qual a sua ligação com a Secretaria Estadual de Cultura, com a municipalidade e a política em educação em artes cênicas dessas duas instâncias governamentais. Como esses elementos estão refletidos na estrutura da SP Escola de Teatro?

Para a concretização da SP Escola de Teatro, assim como em qualquer outra instituição de ensino, foi necessário cumprir algumas etapas burocráticas. A criação da ADAAP (Associação Dos Artistas Amigos da Praça), em 2010, foi a solução encontrada para dar uma face jurídica ao grupo de fundadores da escola; o que se fez a partir da Lei n. 9.637 de 18 de maio de 1998, que estabelece diretrizes para as Organizações Sociais (OS) e sua relação com o Estado - no âmbito Federal, Municipal e Estadual -, a fim de que possam receber subvenção pública. Para que a

² Relações sociais, políticas, econômicas e culturais de um indivíduo ou grupo social que surge a partir de um território, criando assim uma identidade comum. Para mais informações sobre territorialidade ver: SAQUET, M. A.; BRISKIEVICZ, M. Territorialidade e Identidade: Um Patrimônio no Desenvolvimento Territorial. **Caderno Prudentino de Geografia**, [S. l.], v. 1, n. 31, p. 3–16, 2020.

escola se tornasse uma OS, foi necessário possuir tanto um conselho fiscal quanto um administrativo, o que foi seguido pelos mesmos criadores da escola.

A SP Escola de Teatro foi idealizada pelo ator e dramaturgo Ivam Cabral e o também dramaturgo e diretor Rodolfo García Vázquez. Ambos são criadores do grupo teatral Os Satyros e nos anos 2000 inauguram o próprio espaço em frente a praça Roosevelt, criando ponte direta com os moradores da praça, que na época, segundo Ivam Cabral em sua tese de doutorado “O Importante É [Não] Estar Pronto – Da gênese às dimensões políticas, pedagógicas e artísticas do projeto da SP Escola de Teatro” era feito por travestis, traficantes, prostitutas e os próprios frequentadores do lugar. Eles pretendiam descobrir uma linguagem teatral a partir da relação que tinham com o entorno urbano. Algumas ações sociais d’Os Satyros é a de dar oportunidade para pessoas marginalizadas que vivem ao entorno da companhia, de atuarem como técnicos de iluminação, sonoplastia e cenografia em suas montagens (D’Alama, 2024).

No ano de 2009, o núcleo fundador da ADAAP assinou contrato com a Secretaria de Estado da Cultura, regulamentando a contratação de Ivam Cabral, para a direção executiva; Alberto Guzik, para a direção pedagógica (atualmente, função exercida por Beth Lopes), e Cléo De Páris, como diretora de Comunicação (tempos depois, coordenadora do Programa de Bolsas Kairós³).

Nas coordenações dos cursos, foram designados Hugo Possolo, como coordenador do curso de Direção (atualmente, coordenador do curso de Atuação); Rodolfo García Vázquez, como coordenador do curso de Atuação (atualmente, coordenador do curso de Direção); Marici Salomão, como coordenadora do curso de Dramaturgia; Raul Teixeira, como coordenador do curso de Sonoplastia (que atualmente tem a coordenação de Tâmara David); Raul Barretto, como coordenador do curso de Humor; JC Serroni, como coordenador dos cursos de Técnicas de Palco e Cenografia e Figurino; Guilherme Bonfante, como coordenador do curso de Iluminação. Após quinze anos desta primeira configuração, ainda bastante estável no atual núcleo diretivo e pedagógico da instituição, outros e outras artistas convidados/as constam do quadro de contratações da escola, assim como funcionários/as das áreas de T.I., administração, recepção, comunicação, extensão

³ Atualmente chamado de Programa Oportunidades, é uma ação de concessão de bolsa-auxílio para estudantes em situação de vulnerabilidade que fazem parte dos cursos técnicos regulares da SP Escola de Teatro.

cultural e técnicos operacionais, entre outros/as prestadores/as de serviço. Todos os nomes aqui apresentados podem ser conferidos no *site* da escola, na aba “Quem somos” (SP Escola de Teatro, 2024).

O Projeto Político-Pedagógico da escola foi influenciado pela Escola da Ponte, localizada em Portugal e que trabalha os aspectos de autonomia, responsabilidade e solidariedade (Centro de Referência em Educação Integral, 2014), trazendo o conceito de horizontalidade em sala de aula que esses artistas tanto sonhavam (Cabral, 2017). Como nenhum dos e das artistas que estavam na criação da SP eram pedagogos/as, foi buscada uma referência pedagógica entre educadores/as brasileiros/as que trabalhassem esses aspectos, para transferência dos objetivos e metodologias para o campo do ensino de teatro. Chegou-se a nomes variados, como José Simões de Almeida Jr,⁴ Paulo Freire,⁵ Milton Santos⁶ e Fritjof Capra.⁷ A Escola se coloca como um local de “[...] ensino modular, não hierárquico e não acumulativo [...]” (Cabral, 2017, p. 42). Para isso, a Escola oferece cursos técnicos com duração de dois anos divididos em quatro diferentes módulos (falarei mais adiante sobre cada um deles).

Buscando formar artistas plurais com conhecimentos em artes integradas, semestralmente abrem vagas para diversos cursos de extensão, que vão para além da linguagem do teatro, abrangendo dança, música, circo e cinema. Existe um processo seletivo, que é feito com a inscrição e o envio de uma carta de interesse pela plataforma online da Escola; processo seguido tanto para estudantes matriculados/as, como para não-matriculados/as na instituição. Antes de ser estudante regular do curso de Humor da SP, fiz um curso em 2019 de extensão sobre Teatro Lambe-Lambe. Com duração de dois meses e ministrado pela Cia. Plastikónírica, foi uma experiência inovadora, incrível e de alta qualidade, pois em pouco tempo pude aprender de forma intensa sobre um tipo de Teatro de Formas Animadas brasileiro e criar também o meu próprio espetáculo Lambe-Lambe que é feito em escala de miniatura, me fornecendo assim uma nova e encantadora experiência de linguagem teatral para me adentrar.

⁴ José Simões de Almeida Jr é doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC).

⁵ Paulo Freire foi um educador e filósofo brasileiro, considerado patrono da educação brasileira e uma das maiores referências da pedagogia mundial.

⁶ Milton Santos foi um escritor, geógrafo, jornalista, cientista, advogado e professor brasileiro, sendo um dos mais renomados intelectuais do país.

⁷ Fritjof Capra é um físico, escritor e teórico austríaco que promove seu trabalho a partir da educação ecológica.

Cabral (2017, p.45), cita a vontade da instituição SP Escola de Teatro de acessar todas as camadas da população, democratizando o ensino de teatro, e a constante busca pela melhor forma de colocar isso em prática. Para Cabral, essa acessibilidade diz respeito ao diálogo entre as comunidades e a classe artística, levando em consideração as questões étnico-raciais e socioeconômicas no processo seletivo da Escola, e facilitando o acesso dos e das estudantes à peças de teatro, livros e filmes, além do próprio programa de bolsa-auxílio. Contudo, na minha percepção, a SP Escola de Teatro ainda não é acessível, apesar da importância da existência dos pontos citados e do seu avanço e diferenciação comparada à outras escolas de teatro da região, trago aqui o que entendo sobre acessibilidade a partir das seis dimensões que explica o professor e pesquisador brasileiro Romeu Kazumi Sassaki:

[...] arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras de instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência) (Sassaki, 2009, p.10 e 11).

Acessibilidade então, é quando uma pessoa pode atuar efetivamente nessas várias dimensões da vida social, atravessando assim os desafios existentes. Com isso, percebo uma grande dificuldade da Escola principalmente na dimensão comunicacional, tanto com os moradores da região do Brás que não sabem o que é aquele prédio no meio dos comércios (quando ainda era estudante da escola, constantemente via pessoas que passavam pelo local todos os dias e não sabiam que o prédio abrigava uma escola, muito menos uma escola de teatro) quanto com os próprios estudantes que não conseguem se comunicar diretamente com a direção da Escola, não possibilitando um diálogo para a melhoria comum do ambiente. A dimensão instrumental também deixa a desejar na sede Roosevelt, não fornecendo espaço para os estudantes se alimentarem, tendo estes que irem comer em pé na calçada da Escola. A programática seria a lista de presença sendo retirada após os primeiros 15 minutos de aula, não contemplando o caminho dos e das estudantes que moram longe da escola e também a discrepância entre as quantidades de faltas permitidas para estudantes bolsistas e não-bolsistas (falarei mais adiante sobre este tópico). Por ser uma escola de ensino técnico em teatro,

vejo uma maior possibilidade e necessidade da Escola de repensar estas questões citadas acima, já que o estudo do teatro nos traz um olhar crítico para o nosso redor social e também trabalha sob a importância de todos se sentirem parte de um grupo, uma coletividade que luta por espaços para terem a liberdade de falar e se movimentar plenamente, respeitando sempre as limitações de uns aos outros.

A SP ainda parece estar dentro de uma "bolha de artistas", e não se achou uma agulha forte o suficiente para furá-la. Isso talvez se dê ao fato do teatro em si ainda ser uma arte em que nem todas as pessoas acreditam ter acesso, há uma dificuldade financeira para a mobilidade de ir nos centros das grandes cidades para conseguir assistir peças teatrais (Sepúlveda, 2018), e a falta de costume de frequentar e praticar também é devido ao histórico dos frequentadores dos grandes teatros no Brasil, até o século XIX, serem feitos para uma classe social específica. Trazendo um exemplo pessoal, os teatros e festas de rua populares foram os únicos que minha família (cujos antecedentes são do interior do nordeste) frequentaram, antes da minha entrada na área. Quando apresentei minha primeira peça, escutei da minha mãe a seguinte frase: "Não tenho roupa para ir". São várias as questões que permeiam esta frase e que daria até mesmo uma nova pesquisa.

Um projeto significativo para a ampliação dessa "bolha" que existe na escola é o Programa de bolsa Kairós, atualmente renomeado como Programa Oportunidades. Ivam Cabral define o projeto como uma medida social, de caráter democratizante, nas suas palavras:

Plano social: interface com aprendizes contemplados com bolsas-auxílio para se tornarem profissionais das artes do palco, atitude que democratiza o acesso ao universo teatral para diferentes camadas da população; uma escola de teatro para todos (Cabral, 2017, p.45).

Foi como bolsista da escola que adentrei a instituição. Assim, posso analisar a ideia de uma "escola para todos" de um ponto de vista situado, que se não é completamente isento, está apto a refletir sobre elementos internos do projeto. Foram eventos desmotivadores, que citarei mais abaixo, com os quais tive que lidar, e que refletiram em aspectos da minha formação; inclusive, com reverberações mais pessoais, de caráter psicológico.

As e os estudantes bolsistas precisam seguir algumas normas específicas, diferentes das apresentadas aos e às estudantes não-bolsistas. Para aquelas/es que

forem contempladas/os, são oito normas que precisam ser seguidas: Nenhum tipo de inidoneidade na documentação e informações prestadas; limite de quinze faltas; fazer atividades de contrapartida exigidas pelos coordenadores dos cursos e/ou comissão do programa de bolsas; não acumular três pontos negativos em avaliações; entrega de relatórios mensais/finais dentro do prazo estipulado; não cancelar/desistir ou abandonar a matrícula do curso; não ter alteração na renda financeira da/o estudante ultrapassando o limite previsto no Edital; não descumprir alguma das cláusulas do Termo de Condições; A bolsa pode ser cancelada também a pedido da/o estudante.

Todos estes critérios e normas citados estão tanto no Regimento Geral quanto no *blog* “Programa Oportunidades” do próprio site da Escola disponíveis para as/os estudantes bolsistas e não-bolsistas.

Nos critérios, constam quatro tipos de análise para a participação de novos estudantes no processo de bolsa: Renda; tipo de rede de ensino que cursou o Ensino Médio (pública ou privada); se teve acesso ao Ensino Superior e análise da documentação exigida. O benefício poderá ser usufruído por pessoas que possuem renda inferior a dois salários mínimos, um dos tópicos para participar do processo seletivo, conforme o texto: "Renda per capita igual ou inferior a R\$ 2.325,00 (critério de exclusão)" (SP Escola de Teatro, 2023, p.19). O benefício é passível de cancelamento "Se o bolsista exceder o limite de 15 (quinze) faltas no período semestral." (SP Escola de Teatro, 2023, p.20).

O regimento, atualizado no segundo semestre de 2023, existe desde 2019. Nos anos anteriores existia apenas um manual de conduta, sem especificações sobre a bolsa-auxílio. Entre o segundo semestre de 2021 até o primeiro semestre de 2023, período em que fui bolsista, eram permitidas somente oito faltas para quem recebia a bolsa, em oposição a trinta faltas previstas para não-bolsistas. É contrastante essa discrepância dos direitos, pois se um/a estudante é bolsista, deve-se considerar que possui maior vulnerabilidade financeira e, assim, maior necessidade de buscar trabalhos para além do horário de estudos, a fim de garantir sua sobrevivência. Estudantes-artistas que trabalham, muitas vezes de forma irregular e instável, podem precisar abdicar de algumas aulas, para abraçar uma oportunidade de emprego. Contudo, são exatamente estes/as estudantes que têm por garantia apenas oito faltas num semestre inteiro, correndo o risco de perderem o direito à bolsa, caso acumulem mais faltas.

Vivi esse dilema no último semestre de aulas, quando tive nove faltas. De um dia para o outro, fui chamada pela secretaria da escola, sendo avisada que minha bolsa tinha sido cortada, e que não havia nada que eu pudesse fazer. Não recebi nenhum um aviso anterior sobre a iminência do corte de bolsa, nem fui convocada pela coordenação pedagógica para explicar as razões do meu excesso de faltas. Outros/as estudantes bolsistas foram chamados/as para receberem a mesma notícia; não eram poucos: pelo o que me recordo, pelo menos metade (ou mais) dos/as bolsistas tinham perdido o direito à bolsa.

Além disso, existia uma lista de chamada que só ficava na sala nos primeiros quinze minutos de aula. Se alguém chegasse após esses quinze minutos iniciais, seria falta garantida. Alguns artistas-docentes faziam uma lista no fim da aula e levavam na secretaria, para tentar garantir a presença de todos/as os/as presentes, mas este era um gesto de “boa-vontade”, pois não era uma regra obrigatória. Quando isso se tornava comum, volta-e-meia, a escola avisava que não aceitaria mais as listas não-oficiais⁸. Soube até de alguns casos de estudantes que foram desligados da escola pelo excesso de faltas, e estes em específico eu não sei dizer se eram ou não bolsistas.

Pergunto que tipo de democratização de ensino do teatro seria esta, que não se atenta aos estudantes que moram distante da escola, e que levam duas horas ou mais para chegar. São eles e elas que acordam às quatro da manhã e pegam o transporte público no horário de pico, para estarem bem dispostos na aula, às nove horas em ponto na sala, cinco vezes por semana semana e em alguns sábados. Como não permitir o ingresso deste/a estudante, e negar um diálogo de acompanhamento, sendo que esta é uma realidade comum na escola? Como resolver este problema de uma forma não apenas inclusiva mas “implosiva”,⁹ que não afasta nem segrega este público de uma possibilidade de ensino, mas que agrega estas/es estudantes e suas particularidades, e repensa também as estruturas internas nas formas de se cobrar presença e fazer chamada, fazendo com que as/os estudantes consigam aproveitar ao máximo os conteúdos experienciados

⁸ Hoje em dia, existe uma lista para os primeiros quinze minutos de aula, e outra para o final da aula. Caso alguém não assine as duas, será meia falta.

⁹ Termo utilizado pela pesquisadora e educadora Bárbara Carine no livro “Como ser um educador antirracista”. Implosivo é “aquilo que exerce força para dentro, interior. Técnica engenhosa de demolição de edifícios, no qual o peso do edifício é usado para provocar uma implosão, força dirigida para dentro” (Dicionário InFormal, 2011).

nos dois anos de curso sem serem grandemente prejudicados por atrasos de quinze minutos? Convivo com essas perguntas, mas me faltam respostas.

É importante contextualizar o que estava acontecendo na SP na mesma época. Muitos casos de racismo estavam sendo denunciados na escola; cursos brigavam entre si; cisões entre grupos de pessoas negras e pessoas brancas começaram a surgir, sem que a escola se pronunciasse. Era realmente insuportável ir para as aulas; o clima estava absolutamente tóxico e violento. As dores de cada pessoa estavam visíveis e expostas. A disputa de espaço entre os/as estudantes tornou-se mais frequente, e a escola se mantinha em silêncio. Além dos trabalhos e obrigações fora do curso, acredito que esse motivos foram também causadores do grande número de faltas, principalmente, entre os/as estudantes bolsistas.

Diante do corte de bolsas, houve um movimento de luta dos e das estudantes, naquele mesmo dia. As aulas foram paralisadas e todos e todas se reuniram no pátio da escola, em protesto, e foi cobrada uma conversa com os responsáveis pelo corte. Tivemos uma "não-resposta" dos representantes do Programa Oportunidades, que nos falaram que não havia o que fazer, pois o corte não dependia deles, uma vez que nós sabíamos de antemão a regra das oito faltas permitidas. Conversamos também com a coordenadora pedagógica, Beth Lopes, que também não nos deu nenhum respaldo. Era como se ninguém soubesse como, pudesse ou quisesse, de fato, nos auxiliar sobre o que caberia fazer.

Tive, então, uma conversa com minha artista-docente da época, Flávia Paiva, que me ajudou a garantir novamente a bolsa, pedindo para que eu fizesse um trabalho sobre um tópico específico do semestre; escrita que ela entregou diretamente ao coordenador do meu curso, Raul Barretto. Com este trabalho, duas faltas minhas foram abonadas, e eu pude receber a bolsa novamente, desde que não tivesse nenhuma nova falta. A solução, contudo, não apagou a lembrança do dia do corte, quando tive uma crise de choro na escola. Pude perceber ali um tipo de violência mascarada que eu, ainda hoje, não sei exatamente como nomear. Só sei que é atravessada pela palavra classe.

2.3 Currículo escolar e os princípios da SP no âmbito da pedagogia teatral

Buscando saber como a escola se organiza e quais os seus princípios nos âmbitos educacional e artístico, retornei à matriz curricular da Escola SP com mais calma, para entender como a instituição se sustenta e funciona na prática. Escolho o viés da decolonialidade como base deste estudo, pois acredito na educação que seja capaz de transformar e instigar o olhar crítico dos estudantes, ainda mais dentro da área do teatro, onde percebo através das minhas vivências e observações em diferentes escolas, coletivos e obras teatrais, uma ainda grande exploração e utilização das mesmas referências e autores, um ensino de teatro pautado ainda grandemente pela perspectiva colonial, pelo uso de um diretor como figura central e única na criação de espetáculos, e no uso dos mesmos dramaturgos de épocas diferentes desta, mas colocados em cena ainda pelo mesmo viés não-questionador. O incômodo foi a primeira palavra que surgiu na minha mente, depois dela veio a palavra inquietação: Como é, ou ao menos seria, um ensino de teatro decolonial?

Os cursos técnicos da SP Escola de Teatro são estruturados de forma presencial (apesar de ter feito um semestre online por conta da pandemia) e têm duração de dois anos, com aulas distribuídas de segunda a sexta-feira e em sábados alternados. Cada aula possui, em média, quatro horas de duração. O curso é dividido em quatro semestres, sendo que cada semestre é um módulo, com base em um eixo específico do teatro (cada eixo tem uma cor específica). As turmas são divididas nos períodos matutino e vespertino, e durante o semestre existem três momentos "fora" da formação em turma, chamados de Estúdio. Ali, ocorrem experimentos, onde os e as estudantes são separados/as em núcleos, compostos com a integração de estudantes de outras linhas de estudo, para o desenvolvimento de criações artísticas abertas ao público. Ao final de cada um desses momentos, é produzida uma reflexão com os/as estudantes e seu núcleo, que conta também com a participação de algum(a) artista-docente e coordenador(a), a partir daquilo que foi apresentado. Um momento parecido com este também ocorre dentro de cada linha de estudo, durante a formação, quando cada turma reflete sobre os experimentos vistos.

Abaixo, segue a orientação da escola, presente no Regimento, que defende essa perspectiva móvel, explicitada no termo "matriz curricular":

A ideia de Matriz Curricular contrapõe a perspectiva de Grade Curricular, na qual a seriação e as disciplinas são previamente definidas, sem levar em consideração as características dos estudantes e das propostas estéticas emergentes que tornam o teatro vivo e potente. Em geral, na Grade Curricular está destacado o ensino tecnicista. Já a Matriz Curricular privilegia a pesquisa, a investigação estética e técnica. Na Matriz Curricular estão presentes os elementos organizacionais, pedagógicos e didáticos que deverão organizar o projeto de formação artística. Porém, o que vai ser ensinado é estruturado a partir do projeto a ser desenvolvido (SP Escola de Teatro, 2023, p.11.)

Este parágrafo indica uma forma decolonial de se pensar a educação, preparando o currículo de maneira que possa ser mais maleável e fluido, sem predefinições fechadas sobre o que precisará ser feito, ou o que exatamente será necessário replicar em todos os processos, a fim de atingir uma espécie de meta ao final de cada semestre. Em seu lugar, existe uma base de temas a serem tratados, mas a forma como serão desenvolvidos (conteúdos, práticas, recursos didáticos e etc) fica sob responsabilidade das e dos docentes, em conjunto com os discentes. Pergunto-me sobre a importância de nomear ou renomear as coisas: como isso interfere no nosso dia-a-dia? Apego-me ao termo “guerra das denominações” de Antônio Bispo Dos Santos¹⁰:

Eu, por dominar a técnica de adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um dos meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte de defesa, resolvemos denominar também. Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las (Santos, 2023, p.3.)

Mudar as palavras é uma forma de se manter firme contra o colonial, entendendo que o discurso da linguagem que nos rodeia também reforça ideias e modos de ser e viver no mundo.

¹⁰ Antonio Bispo Dos Santos é conhecido como Nêgo Bispo, foi um líder quilombola, ativista político brasileiro, filósofo, professor, poeta e escritor. Em suas obras traz a temática contra-colonial, se utilizando de práticas quilombolas para se pensar nas questões contemporâneas.

Para enfraquecer o *desenvolvimento sustentável*, nós trouxemos a *biointeração*; para a *coincidência*, trouxemos a *confluência*; para o *saber sintético*, o *saber orgânico*; para o *transporte*, a *transfluência*; para o *dinheiro* (ou a *troca*), o *compartilhamento*; para a *colonização*, a *contracolonização*... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: "Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!" (Santos, 2023, p.4.)

O Regimento continua com a informação sobre o direcionamento pedagógico da SP:

A experiência é o elemento mais importante, cujas técnicas não são o fim, mas o meio para o desenvolvimento das propostas artísticas. Valoriza-se o processo dialógico e dialético entre quem aprende e quem ensina, nas relações com o conhecimento teatral e a formação do artista integrado ao tempo e o espaço onde se encontra. Há a liberdade de se repensar a cada Módulo as propostas a serem levadas às salas de trabalho, levando em consideração o desempenho artístico e formativo das/dos estudantes, as adequações pedagógicas necessárias para o andamento do curso e a organização das atividades pedagógicas e artísticas do Módulo (SP Escola de Teatro, 2023, p.11)

Aqui, a Escola define suas diretrizes pedagógicas no âmbito da horizontalidade, onde as trocas e as experiências entre discentes e docentes ocupam o lugar mais importante. O foco está na vivência compartilhada, e não na técnica, ou no produto final; o que situa o aprendizado no processo, no entre, no "meio". Assim, o diálogo e a argumentação ganham centralidade.

A seguir, a Escola descreve a organização da Matriz Curricular, que tem como base os seguintes pressupostos:

Autonomia – a pedagogia da autonomia proposta pelo educador brasileiro Paulo Freire, segundo o qual “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender”, em sincronia com a visão dialética de suas propostas educativas (SP Escola de Teatro, 2023, p.7)

A autonomia na pedagogia tem fundamento em Paulo Freire, que desenvolve propostas para se pensar a educação respeitando a individualidade de cada pessoa e seus conhecimentos e cultura, valorizando assim a sua autonomia no processo a partir da troca de saberes e da instigação de sua curiosidade. Voltando às atividades fora do núcleo, já comentadas aqui, a autonomia dependia da forma como cada artista-docente e artista convidado(a) desenvolvia suas aulas, além também do engajamento dos próprios estudantes. Nas minhas vivências como estudante, a

coordenação da Escola não demonstrava muito controle sobre esse aspecto: ficava à mercê dos/as educadores trabalharem ou não este aspecto do ensino-aprendizado. Com a maior parte dos/as educadores/as que tive aulas, entretanto, percebi uma preocupação com este pressuposto.¹¹ Nos momentos de núcleo, de fato, os e as discentes exerciam uma maior autonomia para se organizarem e criarem algo, com o auxílio dos/as educadores/as.

Territorialidade – a noção de território e de espacialização desenvolvida pelo geógrafo brasileiro Milton Santos, que entende o lugar, seja público ou privado, como o “espaço do acontecer solidário” (SP Escola de Teatro, 2023, p.8).

Este destaque faz referência a um conceito desenvolvido pelo geógrafo, professor e pesquisador brasileiro Milton Santos, que explicita o compromisso da instituição com a noção de territorialidade. Milton Santos pensa também sobre a coexistência da natureza e do social no mesmo espaço, expandindo o conceito de solidariedade de Émile Durkheim¹² para defender a ideia de que só é possível entender uma sociedade a partir do meio físico do qual ela faz parte. A professora de geografia da Universidade de São Paulo, Maria Adélia Aparecida de Souza, relaciona o termo ao “acontecer solidário”:

[...] a presença e a coexistência são os fundamentos do acontecer solidário, isto é, dos lugares. [...] Presença, trabalho, vocação são elementos para a construção de uma Geografia da Solidariedade e para a compreensão do mundo nos lugares. [...] Trata-se, portanto, de compartilhar uma nova coerência baseada numa nova possibilidade de presença e de coexistência não mais presidida pela ética do trabalho. [...] Coexistir é assumir o lugar de todo mundo (Souza, 2008, p.175,176,177).

Mesmo sendo louvável a iniciativa da Escola de buscar referências de outras áreas para embasar seu currículo, é possível criticar a falta de maiores explicações, que explicitem o porquê desse uso. O conceito (ainda que tenha um efeito positivo à primeira vista) é tão complexo, que falta uma exposição mais evidente da sua relação com as ações e interesses da SP Escola de Teatro, o que torna o regimento escolar um pouco enigmático e inacessível.

¹¹ Uso como exemplo as aulas de performance que tive com a artista-docente convidada Morgana Manfrim, que com os/as estudantes de humor e atuação divididos/as em pequenos grupos, nos instigou a criar performances coletivas a partir das individualidades, vontades e particularidades de cada integrante dos grupos. A autonomia se deu durante todo o processo; a figura da docente foi essencial para nos auxiliar com as dúvidas, questionamentos e medos que surgiam.

¹² O sociólogo francês Émile Durkheim defende que a solidariedade social se dá pela consciência coletiva, que é responsável pela ligação (coesão) entre as pessoas (Araújo, 2015).

Apesar dessa dificuldade, posso relacionar a evocação da territorialidade à ideia de um espaço onde todos e todas se sintam parte, onde se sintam confortáveis para expressar opiniões e ideias, porque está garantido ali um respeito pela presença e história do outro e da outra, sem demarcação de lugares/papéis específicos para cada pessoa ocupar. Isso inclui a dimensão física, do edifício, assim como o espaço simbólico da sala de aula. Esta "territorialidade" é única, constituída pelos/as próprios/as estudantes, a partir das suas individualidades somadas às do coletivo, construindo diferentes laços culturais e tendo como base o valor humano.

Em minha experiência, percebi uma dificuldade da Escola em trabalhar este conceito na prática. Muitas vezes, os e as estudantes tiveram que lidar por si sós com as diferenças de pensamentos, histórias, vivências e opiniões que surgiam, o que transformava o espaço em uma disputa de narrativas, entre cursos e pessoas. Era frequente a ausência de mediação da coordenação e da direção em casos de conflitos.

No curso de Humor, em específico, algumas e alguns artistas-docentes traziam a responsabilidade para si, tentando conversar em aula sobre os impasses que surgiam. A coordenação do curso de Humor também tentava auxiliar, porém sem muita eficiência, devido às diferenças de posições atribuídas na comunidade escolar, revelando hierarquias entre áreas e linguagens do teatro. Quando me formei, era visível a divisão existente entre os cursos de Humor, Direção e Atuação.

Um coordenador de curso poderia tentar criar diálogos entre os estudantes para tentar de alguma forma resolver ou amenizar os conflitos, porém se as direções da escola e o restante das coordenações não assumiam de fato a responsabilidade de mediação, as questões continuavam crescendo feito uma bola de neve, engolindo tudo e todos. Senti o espaço me expulsar de lá.

Dentro da área do teatro, em ainda muitos espaços educacionais e em coletivos, hierarquias são mantidas, como por exemplo o diretor sendo o grande criador de uma obra, onde os atores são colocados feito peças que seguem o que for pedido.

Visão sistêmica e sustentabilidade – a visão sistêmica do processo cognitivo, uma interpretação emprestada do físico e ambientalista austríaco Fritjof Capra, cuja abordagem absorve o todo sem abortar as particularidades que a oxigenam. A inspiração vem do conceito de que

sustentabilidade é uma rede de relações flexível para se adaptar a condições mutáveis (SP Escola de Teatro, 2023, p.8).

Novamente, o Regimento recorre a conceitos alheios ao teatro e que demandam um entendimento mais amplo, envolvendo as teorias dos sistemas e da complexidade. Novamente, trago a crítica de que para entendê-lo em sua totalidade, será necessário pesquisar melhor as referências citadas. Isso não seria um problema no meu caso, que agora desbravo este material, mas torna-se um problema para a organização da escola, se as/os estudantes e interessadas/os encontrarem barreiras de entendimento. Discute-se hoje a acessibilidade cognitiva, que deve ser considerada nesse tipo de documento, assim como em outros ambientes educacionais. A questão merece sempre ser avaliada, mesmo que não se trate da chamada "educação inclusiva". A técnica da Leitura Fácil, por exemplo, é uma opção para acessibilizar textos para pessoas com deficiência intelectual e também pessoas que possuem dificuldades de leitura. O projeto de pesquisa feito pelas educadoras Vanessa de Oliveira Dagostim Pires, Renata Porcher Scherer e Verônica Pasqualin Machado, intitulado "Um manual de Leitura Fácil para educadores", fala que "um texto pode ser considerado acessível quando ele é fácil e agradável de ser lido. Textos acessíveis possuem duas características importantes: leiturabilidade e a legibilidade (2022, p.4)." Leiturabilidade tem relação com inteligibilidade e é a fácil compreensão que se tem de um texto, definindo o nível de complexidade deste; Já a legibilidade tem relação com as fontes, cores, estilos, tamanho, foco e etc de um texto, analisando a sua visualidade e visibilidade, e o quanto elas podem influenciar na eficácia da leitura.

Se uma complexa teorização pode ser escrita de forma mais direta, ou pelo menos, com um melhor desenvolvimento no texto dos conceitos densos empregados ali, a acessibilidade fica mais alcançável. O conceito de sustentabilidade, por exemplo, poderia ser destrinchado de modo mais ilustrativo. Segundo o autor citado, Fritjof Capra, "São estes, então, alguns dos princípios básicos da ecologia — interdependência, reciclagem, parceria, flexibilidade, diversidade e, como consequência de todos estes, sustentabilidade" (Capra, 2006, p.223).

Para elucidar o tema da "sustentabilidade", relacionaria os cinco princípios da ecologia citados por Capra às práticas e direcionamentos da Escola SP:

1 - **Interdependência** - O trabalho em equipe e o senso de coletividade e relação, onde uma pessoa depende da outra, para o objetivo comum de aprendizado e criação. Isto acontece, principalmente, nos momentos em Núcleo (no estúdio e nos experimentos), onde cada curso une sua proposta às do coletivo.

2 - **Reciclagem** - Dentro do ecossistema, o que é um resíduo para um, é alimento para outro. Na escola, podemos entender como tudo o que é produzido - em cenas, experimentos e aulas - possui seu valor. A criação descontinuada ou descartada de uma pessoa ou núcleo pode servir de inspiração para outros, no futuro: reciclar aquilo que já foi criado e reciclar a partir do que já existe.

3 - **Parceria** - Cooperar e entender a importância de cada pessoa; coevoluir com a outra pessoa, percebendo suas demandas, vontades e necessidades. Tornar possível ligações humanas e artísticas dentro e fora do âmbito educacional.

4 - **Flexibilidade** - Adapta-se, diante de condições mutáveis; trabalhar entendendo as transformações que podem vir a ocorrer dentro de processos criativo e educacional. Saber lidar com as tensões e conflitos que possam surgir, atento/a às suas contradições e à importância do equilíbrio de todas as partes.

5 - **Diversidade** - Defender as diferenças culturais e étnicas entre os e as estudantes, tratando com equidade suas diferentes vivências e formas de olhar o mundo, e propiciar também um espaço mais acessível e acolhedor para todos e todas. Sem enfrentarmos as dificuldades para manter a escola como um lugar realmente diverso, a fragmentação de grupos e os atritos se tornarão mais recorrentes.

Tendo por base estes pressupostos, a estrutura da matriz curricular é desenvolvida em Módulos, conforme o Regimento:

Módulo: transcende a estrutura convencional assentada no conteúdismo, numa matriz estruturada em disciplinas sequenciais e encerradas em si mesmas. Assim, contrapondo a visão tradicional de disciplinas que não dialogam com as outras disciplinas do currículo, com um ensino fragmentado, a matriz proposta para o curso Técnico em Teatro, na SP Escola de Teatro, busca enfatizar a cada Módulo, em cada semestre, a pedagogia de projeto, cujas propostas de ensino e aprendizagem estão fundadas na ideia de pesquisa e são encaminhadas por um Eixo de investigação (SP Escola de Teatro, 2023, p.8).

As palavras **pesquisa** e **investigação** resumem a proposta de ensino da escola. Nesse aspecto, a escola busca afastar-se dos conteúdos pré-organizados e pré-definidos, típicos de um ensino tecnicista, que somente replica fórmulas prontas.

São vivenciados quatro módulos durante dois anos de curso. Nos módulos, não necessariamente vigora um ponto zero do "saber", que regerá tudo o que for experienciado no semestre. Porém, opera-se ali um eixo (de uma linguagem ou vertente teatral), no qual os docentes se baseiam para criarem e ministrarem suas aulas. Do Regimento:

Eixo: na conjunção da forma com o conteúdo, e vice-versa, define as linhas de pensamento que atravessam ideias, linguagens e estéticas a serem investigadas pelas e pelos estudantes no processo de criação teatral. Este ora tangencia as fontes históricas, ora persegue a ruptura potencializada no ato de criar no mundo contemporâneo. Estão previstos na Matriz Curricular quatro eixos investigativos a saber: Eixo Personagem; Eixo Narratividade. Eixo Performatividade e Eixo Autoral. No Eixo autoral as definições sobre Eixo ficam a cargo dos interesses de investigações das(os) estudantes e das provocações dos respectivos docentes que atuam no curso, assim como os demais elementos que estruturam a trajetória de formação e pesquisa teatral: Operador, Material e Artista Pedagogo. O Eixo deve estruturar e conduzir os processos de estudo e criação cênica. Para tanto, a cada Eixo definido na matriz curricular, são eleitos o que chamamos de Operador (SP Escola de Teatro, 2023, p.8).

O eixo traduz a linguagem teatral que vai ser usada como base nas aulas em turma, como também nos experimentos em núcleo. As avaliações críticas serão feitas a partir do que se realizou ou não nos trabalhos dos e das estudantes, relacionando a criação com a proposta do eixo estudado no semestre. Durante dois anos, um em cada semestre, quatro eixos são trabalhados: Verde = Personagem; Amarelo = Narratividade; Azul = Performatividade e Vermelho = Projetos cênicos - autoral (mais conhecido como eixo livre). Essa divisão pode tanto potencializar cada vertente no trabalho dos e das estudantes, fazendo com que adentrem em uma esfera específica de trabalho, entendendo suas complexidades, como pode também enfraquecer o processo criativo, limitando as possibilidades de relação com os eixos passados e a junção de diferentes linguagens artísticas em uma única obra.

A escola parece ter pensado nisso quando criou o eixo denominado "autor al", dando a possibilidade para os e as estudantes explorarem o que tiverem vontade, dentro da linha de estudo de seu curso. Podem escolher o eixo e a linguagem que gostariam de desenvolver e trazer também outras referências para compor a investigação de seu núcleo. Nesse caso, os e as estudantes não determinam os operadores do trabalho investigativo geral do módulo, assim definidos:

Operador: estruturado por um pensador apoiado em bases artísticas, filosóficas, sociológicas ou antropológicas. Ou seja, a cada Módulo, de acordo com o Eixo e o Material previstos, são definidos os pensadores que nos permitirão estabelecer discussões entre os artistas docentes, estudantes e aquilo que os rodeia, propiciando um olhar sobre o mundo. Trata-se da possibilidade de olhar para a vida com base num pensador que se torna o disparador/ provocador dos conteúdos que serão levados à cena. Num diálogo contínuo com o Eixo e o Material, o operador nos permitirá pensar a criação cênica dentro das imbricações entre a Forma e o Conteúdo (SP Escola de Teatro, 2023, p.8).

O operador é o que sustentará o tema do semestre, embasado por textos de autores específicos escolhidos pela própria escola. Ao longo de todo o semestre, são oferecidas palestras e debates com artistas que têm afinidades com determinado tema, fomentando discussões e referências para os e as estudantes trabalharem a partir deles. Os e as estudantes também podem compartilhar entre si as referências que conhecem e que serão relativas ao material de trabalho. Segundo o Regimento:

Material: Fio condutor das investigações, da instauração dos processos de pesquisa em teatro. A cada proposição teatral e de acordo com o Eixo e o Operador, são definidos os materiais de trabalho que têm como objetivo encaminhar as investigações cênicas. Esses materiais funcionam como um tema que coloca as/os estudantes em diálogo e atrito criativo com as suas poéticas ou fatos que tenham repercussão com o seu universo. Em outras palavras, podemos dizer que os materiais são o objeto de tratamento e pesquisa cênica. Desse modo, o material pode ser um texto selecionado ou escrito pelas/pelos estudantes ou então pode ser um fato histórico que tenha marcado a cidade, e que permita iniciar uma investigação envolvendo determinadas experimentações cênicas. Poderiam ser ainda materiais imagéticos de fotografos do século XX, que registraram relações éticas e morais no mundo, por exemplo. Dessa maneira, torna-se fundamental a definição de referenciais artísticos que denominamos Artista Pedagogo (SP Escola de Teatro, 2023, p.9).

O material leva ao tema definido pela escola, que interligará todas as propostas de cena e estudos trabalhados em um dado semestre. Os e as estudantes são estimulados/as a trazerem também as próprias vivências em relação ao tema para serem debatidas e gerarem criações em sala e em núcleo. Durante minha passagem na Escola, trabalhei temas como a Rua (Módulo verde) e 100 anos da Semana de Arte Moderna (Módulo vermelho). Esse desenvolvimento também vai ser conduzido por um/a artista pedagogo/a:

Artista Pedagogo: Referência artística (individual ou coletiva), da contemporaneidade, que amplia os estudos do Módulo com base na produção e pesquisa teatral. Interessam os Artistas Pedagogos que

construíram suas obras ou suas trajetórias criativas dentro das perspectivas do Eixo. Em face disso, busca-se estruturar o processo de formação no diálogo entre os estudantes e os artistas. Esse artista, dentro do Módulo, torna-se o pedagogo que conduz as investigações, uma vez que é por meio da leitura da obra e do conhecimento dos processos de criação de outros artistas que as/os estudantes compreendem, por exemplo, a narratividade na encenação e encontram os caminhos para a autoria das suas obras (SP Escola de Teatro, 2023, p.9).

Artista-pedagogo/artista-docente é o/a educador/a que acompanha a turma durante todo o semestre. Geralmente, possui experiências artísticas relacionadas ao eixo e/ou ao material. Ele ou ela instiga a investigação dos e das estudantes em sala, preparando-os/as para os momentos de criação em núcleo. Alguns/algumas artistas-pedagogos/as são chamados/as de “artistas convidados/as”, dando aula uma vez na semana e, assim, compondo com o trabalho do/a artista-pedagogo fixo/a.

A Escola incentiva muito o aprender fazendo, fomentando discussões a partir do que transpassou os corpos. Isso é algo admirável na proposta, produzindo um ambiente em que se aprende muito. Assim foi comigo: com as turmas do curso de Humor de que fiz parte, a partir das minhas próprias experiências e tendo consciência dos lugares de privilégio que ocupo, sendo uma estudante cis-branca, senti a liberdade para errar em cena e ser acolhida. Isto não é algo tão comum no âmbito teatral, onde o julgamento e a crítica vindas de formas violentas ainda são muito mais frequentes, tanto em locais de ensino quanto em residências artísticas e coletivos de criação.

Lembro-me da coordenação da Escola, depois de ser questionada pelos/as estudantes, aconselhar que lêssemos o Regimento Escolar, para sanar certas dúvidas. Porém essas falas, que vinham somente em momentos específicos, não foram suficientes para me motivar a entender o que era a SP Escola de Teatro, ou ao menos, o que queriam que ela fosse. Agora já finalizado o curso e tendo contato com este documento, penso que a Escola poderia trabalhar melhor o que sugere no texto, deixando mais explícito aos e às estudantes o que se espera deles, e o que pretendem fornecer aos mesmos.

Acredito que muitos estudantes passam por lá sem ao menos lerem este documento. Entendo agora a importância de conhecê-lo para poder, então, criticar a instituição e cobrar dela seu melhor funcionamento. De qualquer forma, mesmo com críticas e problemas ainda presentes no dia-a-dia da Escola, percebo a diferença

desta instituição diante de outras propostas pedagógicas: é perceptível a tentativa de fomentar a liberdade artística e uma educação que quebre, ao menos em alguns quesitos, com a colonialidade ainda presente no ensino do teatro.

2.4 Corpo docente, continuidade e diversidade

A visualização de alguns aspectos em gráficos nos permite levantar o histórico de contratações de educadores/as do curso de Humor na SP Escola de Teatro desde a sua criação e avaliar o quanto este ambiente busca ser decolonial. Também, nos ajuda a compreender algumas questões em torno dos papéis sociais de gênero na escola e suas possíveis influências, tanto no processo seletivo dos/as estudantes quanto nas práticas de aula.

Antes de analisarmos o corpo docente da instituição, gostaria de trazer aspectos positivos da SP Escola de Teatro e o seu impacto na cidade de São Paulo. Sendo uma referência de escola pública das Artes do Palco para a América Latina, e que apesar de todos os questionamentos e críticas feitas por mim anteriormente, ainda assim ela se mantém como a única instituição de ensino teatral na cidade de São Paulo que concede 1920h de curso gratuito com possibilidade de bolsa para permanência estudantil. Isto é de grande importância se examinarmos outras escolas de teatro que possui cursos técnicos na cidade de São Paulo, nas quais ou são privadas com uma mensalidade não-acessível para a maior parte da população por custar mais que um salário mínimo¹³, ou são públicas com uma ótima qualidade de ensino mas que não fornecem programas de permanência estudantil para os estudantes, tendo em conta que são cursos técnicos com, em média, 4 horas de duração por dia durante 5x na semana no período da manhã ou tarde. Sendo assim, a existência de uma escola como a SP, fornece além de uma variedade de cursos e áreas para se especializar, um grande diferencial para se pensar o acesso à bens culturais e mais especificamente, ao ensino de teatro, além de possibilitar uma especialização para as/os artistas facilitando assim a sua entrada no mercado de

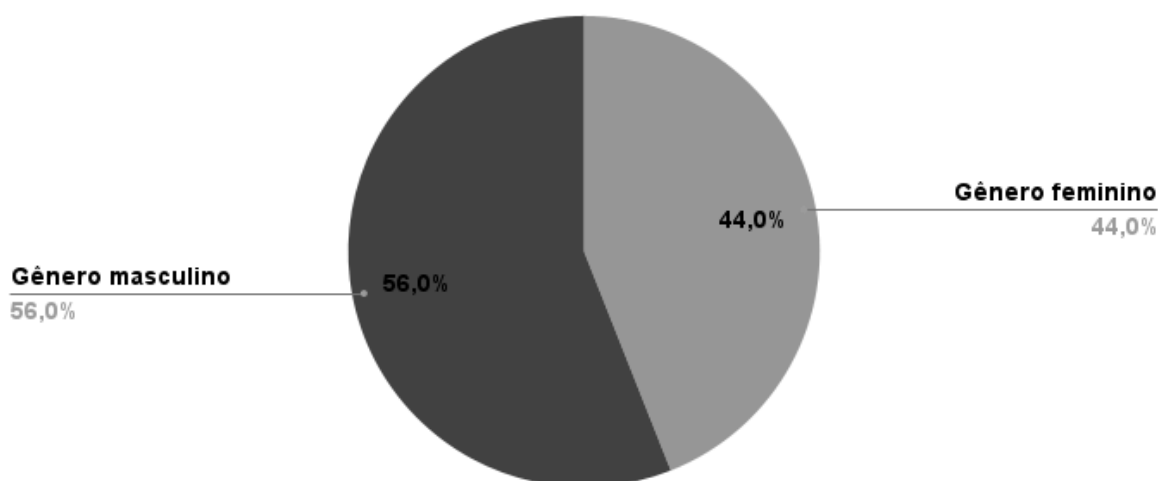
¹³ Como exemplo, a Escola de Teatro Célia Helena - Centro de Artes e Educação cuja mensalidade do curso técnico, com 1.160h de duração, é de R\$1.706 (Célia Helena, 2024).

trabalho.¹⁴ É de fato, um grande diferencial existir uma escola de teatro como a SP, e seria de extrema importância uma escola como esta em várias partes do Brasil.

Em um documento da Escola em que consta a contratação de artistas-docentes e convidados/as para compor o quadro de funcionários do curso de Humor entre os anos de 2010 até 2023, constatei uma listagem dos e das docentes presentes hoje, ou que já passaram pela instituição¹⁵. Com um total de cem artistas-docentes e convidados/as que não fazem parte do grupo de coordenação dos cursos da SP, nota-se uma diferença de 12% entre docentes de gênero masculino e de gênero feminino.

Gráfico 1: Diferenças de gênero nas contratações de docentes do curso de Humor da SP

CONTRATAÇÕES DE DOCENTES DO CURSO DE HUMOR NA SP ESCOLA DE TEATRO ATÉ 2023



Fonte: Rocha, 2024.

Apesar deste documento não constar a demarcação de raça e gênero, por vivência e experiência própria como ex estudante, pude constatar no período de dois anos que frequentei a Escola fazendo parte do curso de Humor, um maior número de artistas-docentes mulheres, em sua maioria brancas. Dentro disso, é importante citar que as artistas-docentes mulheres estavam majoritariamente como artistas-docentes convidadas e não como artistas-docentes fixas. Ao mesmo tempo,

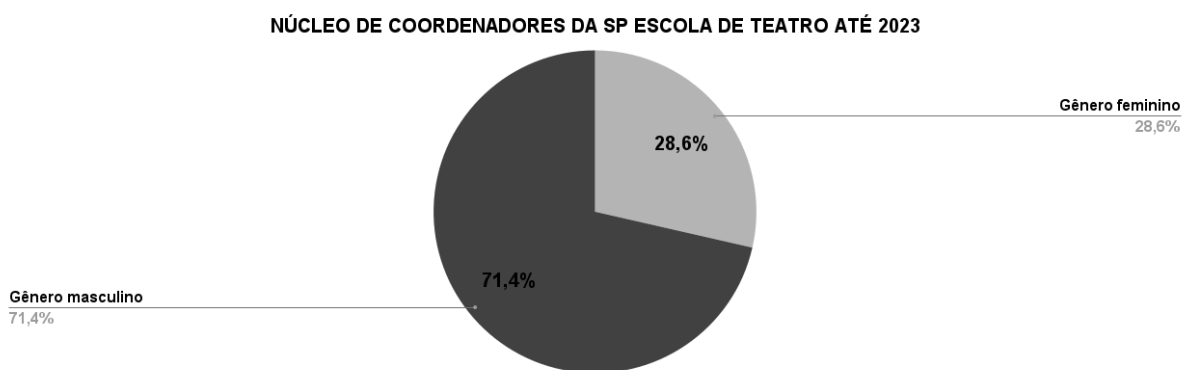
¹⁴ Pesquisa feita pelo Programa Oportunidades (antigo Kairós) em 2018, em que se constatou que 75% das/os estudantes formadas/os pela escola estão empregadas/os (Portal do Governo, 2018).

¹⁵ Apesar da falta de alguns nomes de artistas no documento, segundo o que presenciei nas aulas na Escola no período em que estudava ali, em sua maioria, o documento está atualizado.

os artistas-docentes homens eram em sua maioria negros e estavam em números parecidos entre as posições de artista-docente fixo e artista-docente convidado.

Tratando agora sobre as coordenações dos cursos na SP Escola de Teatro, podemos notar:

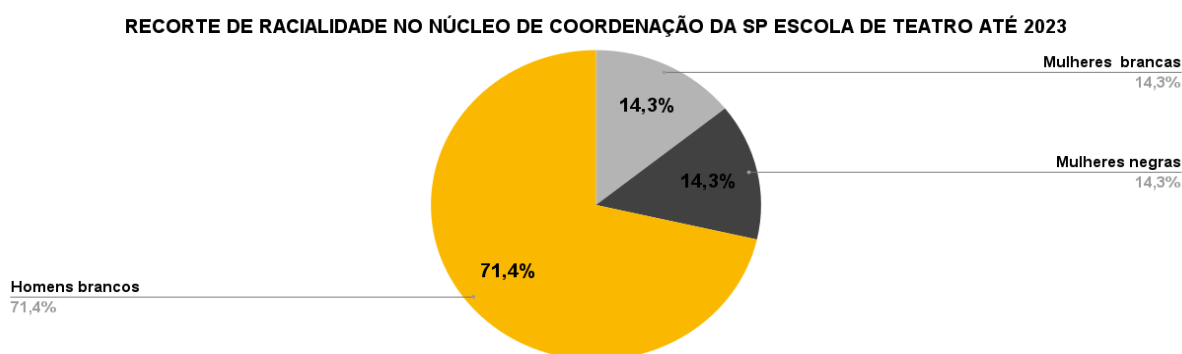
Gráfico 2: Diferenças de gênero no núcleo de coordenação da SP



Fonte: Rocha, 2024.

Fica nítido a discrepância entre o número de coordenadores homens e mulheres na escola, é ainda importante citar que a maioria deste núcleo de coordenação se manteve desde a sua criação, ou seja, a mudança durante estes 15 anos de existência da escola (2009-2023) foi quase nula. Falando sobre racialidade, é perceptível que a escola é coordenada majoritariamente por homens brancos, como consta o gráfico a seguir:

Gráfico 3: Recorte racial do núcleo de coordenação da SP



Fonte: Rocha, 2024.

Indo além, trago aqui também a demarcação de identidade de gênero saindo da cisnormatividade e explorando a quantidade de pessoas trans na posição de

artista-docente. Com isso, me dei conta que durante os anos que estive no curso de Humor, tive um total de zero artistas-docentes trans e travestis, apesar de ter tido a informação de colegas que continuaram após a minha saída, de que houve a contratação de uma mulher trans como artista-docente fixa durante um semestre. É comum encontrar na escola mulheres trans e travestis trabalhando como funcionárias no balcão de atendimento ao público, e em alguns momentos estas mesmas mulheres fazendo parte de algumas peças e projetos abertos ao público apresentados na própria SP. No site da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, consta que:

Ela é uma das pioneiras na empregabilidade trans, e ao menos 10% do quadro de colaboradores da SP é formado por pessoas que não se identificam com a cisgeneridade (Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo, 2024).

Apesar dos cargos ainda não equivalerem a posições de maior poder e com maior possibilidade de transformação no espaço dentro da instituição, já é um grande avanço comparado à outras instituições de ensino no geral que frequentei, onde não havia pessoas trans em seus quadros de funcionários.

Focando agora especificamente no cargo de educadora, o quanto a diversidade no núcleo docente da Escola pode ajudar no aumento da diversidade entre os estudantes? Como uma banca avaliadora diversa no processo seletivo pode transformar o corpo discente?

A representação em cargos bem remunerados que contribuem para a formação de artistas é um fator essencial para se pensar na decolonialidade, e possibilitar a criação de fissuras dentro de locais de ensino (que ainda trabalham majoritariamente, quando não unicamente, pelo viés de narrativas hegemônicas). As narrativas “desviadas” precisam estar presentes para a construção de um ensino mais igualitário e diverso, onde os/as próprios/as discentes se vejam representados/as e enxerguem, assim, o verbo esperar¹⁶ no futuro. Cito aqui um trecho da ensaísta, poetisa, ativista e professora estadunidense June Jordan, chamado “Black Studies: Bringing back the Person” [Estudos negros: recuperando o

¹⁶ A palavra “esperança” se torna verbo na práxis de Paulo Freire. “Esperançar” se difere de “esperar” e para o autor: “Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo...” (1992, p.110-111). Ver mais em: Freire (1992).

ser], que está presente no livro “Ensinando Comunidade - Uma Pedagogia da Esperança”, de bell hooks:

Exigimos professores negros para os estudos negros. Não é apenas por acreditarmos que pessoas negras consigam entender a experiência de ser negro [...]. Para nós, “experiência negra” e/ou “estudos negros” não é opcional: precisamos nos conhecer [...]. Buscamos comunidade (2021, p.25).

Com isso, podemos pensar na importância da representatividade racial e expandi-la também para as de gênero e sexualidade.

Apesar de algumas discrepâncias citadas entre os dados aqui colocados, reconheço na SP Escola de Teatro o esforço para se fazer um ensino de teatro menos hegemônico. Também, que é notável a mudança que promove no âmbito social, em relação às outras instituições de ensino de teatro em São Paulo.

2.5 Relatos de percurso: a educação libertadora antirracista e feminista segundo bell hooks

Para tratar de educação decolonial, é essencial discorrermos sobre como é, ou ao menos seria, essa forma de pensar e praticar o ensino, trazendo novamente o termo “esperançar” do educador Paulo Freire e relacionando os seis primeiros ensinamentos da escritora bell hooks, em seu livro “Ensinando Comunidade - Uma Pedagogia da Esperança”, com as vivências que tive em sala de aula na SP Escola de Teatro:

Quando apenas apontamos o problema, quando expressamos nossa queixa sem foco construtivo na resolução, afastamos a esperança. Dessa maneira, a crítica pode se tornar só uma expressão de profundo cinismo, que acaba servindo de apoio para a cultura dominante (hooks, 2021, p.20).

bell hooks traz no primeiro ensinamento de seu livro o título “O desejo de aprender: o mundo como sala de aula”, onde entendo que a vida fora do ambiente da sala de aula escolar, também ensina. “O mundo” como hooks fala, se torna um lugar de aprendizagem, e apesar dela focar no ensino acadêmico, relaciono com o ensino técnico que tive. O que eu poderia levar das minhas vivências pessoais para a sala de aula? Como a minha vida, o mundo ao meu redor, pode compor nas minhas práticas artísticas e exercícios feitos nas aulas dentro da escola?

Em diversos exercícios dentro do curso de humor na SP, nos era proposto trazer aquilo que tínhamos de íntimo e de mais pessoal para criar uma cena. Seja contar uma história vivida e deixá-la cômica, ou até mesmo se olhar profundamente e (re)conhecer a forma como se anda, fala, interage com os outros. Entender como funciona a própria existência e brincar com isso.

Ao longo do tempo, conforme a academia mudava, implementando reformas necessárias para acolher a inclusão — igualdade de gênero e diversidade —, feministas e/ou acadêmicas negras não foram necessariamente sendo alocadas apenas em programas alternativos. A incorporação de professoras e professores feministas progressistas e/ou negros e negras ou de cor em salas de aula regulares — ou seja, fora do “gueto” dos estudos de mulheres ou dos estudos étnicos (o que aconteceu porque os homens brancos queriam retomar o controle sobre essas disciplinas) — devolveu a essas pessoas controle, mas isso significou também a entrada de vozes dissidentes nas disciplinas convencionais. E essas vozes mudaram a natureza do discurso acadêmico (hooks, 2021, p.27 e 28).

Decolonial é mudar o ponto de vista, o discurso, é ouvir outras vozes que partem de diferentes vivências dentro de um mesmo assunto. Contratar docentes pensando na igualdade de gênero e na diversidade é possibilitar essa escuta de novas vozes abrindo caminhos dentro do nosso imaginário e prática, perpassando sobre os obstáculos da supremacia branca hétero cis masculina patriarcal capitalista e imperialista. Não é fácil conseguir perpassar todos estes obstáculos citados de uma só vez, mas esta meta sempre deve prevalecer dentro de nós pois acreditando na possibilidade, aos poucos, as brechas se abrem. Escrevendo este capítulo, faço repetitivamente o exercício que chamo de contra-colonial: esperar dentro de uma sociedade que projeta para o meu futuro como artista-educadora a desesperança.

No ensinamento dois, cujo título é “Um tempo de licença: salas de aula sem fronteiras”, bell hooks disserta sobre a necessidade dos educadores pedirem licença da sala de aula no momento em que perdem a esperança no ensino. Segundo ela, a desesperança do educador deixa seus estudantes fadados a um plano de ensino padronizado. Ainda fala sobre o sistema de dar nota aos estudantes:

Ao entender que “atribuir nota” é uma forma de avaliar a capacidade de aprendizado e de produção de um aluno, resolvi meu incômodo com esse método ensinando os estudantes a aplicar os critérios usados para pontuá-los e, então, estimulando-os a se autoavaliar para terem consciência de suas habilidades de fazer o trabalho necessário, no nível de desempenho que desejam. Em diferentes momentos, em interações individuais, a autoavaliação deles seria comparada à minha avaliação. A parte difícil desse

processo era ensiná-los a ser rigorosos e críticos nas autoavaliações, mas com frequência a nota que dávamos era a mesma (hooks, 2021, p.38 e 39).

Na SP Escola de Teatro, as avaliações aconteciam duas vezes em cada semestre. Sempre se consistia em uma conversa do estudante com o artista-docente fixo e o coordenador de seu curso, conversa esta que primeiro dava voz ao estudante para falar sobre as dificuldades e aproveitamentos que teve no seu processo durante o módulo, e após isto, o artista-docente e coordenador falavam sobre as percepções que tiveram sobre o estudante naquele mesmo módulo, dando dicas de melhorias para o próximo e também conselhos para a carreira artística fora da escola. Notas com o uso de números não eram atribuídas, ao menos, não perante os estudantes.

Seguindo a temática da decolonialidade em sala de aula, hooks fala sobre os seus e suas estudantes que eram mães e pais solos, dizendo que exerciam esse trabalho integral fora do horário das aulas, que estudavam e ainda tinham um emprego, e do quanto ela precisava ficar atenta para manter a excelência deles no contexto acadêmico. Trazendo para o meu contexto, me recordo que a SP se mostrava aberta para acolher estudantes mães em sala de aula, porém não havia um espaço para se deixar a criança enquanto a mãe estudava, os/as artistas-docentes então tentavam incluir a criança em suas aulas e davam um suporte para a estudante conseguir aproveitar ao máximo os exercícios passados. Me lembro de uma aula que tive com a educadora-artista Mafalda Pequenino, onde uma colega de turma levou seu filho que tinha em média onze meses na época (se não me falha a memória). A criança brincava no centro da nossa roda e interagia conosco enquanto fazíamos os movimentos de corpo propostos. Todo mundo se tornou responsável por aquela criança, olhando-a e cuidando para que ela não saísse da roda e tivesse acesso à escada e outros objetos que poderiam machucá-la. Uma comunidade nasceu ali.

No ensinamento três, a discussão sobre raça e racismo se torna mais aprofundada, com isso, hooks nos questiona sobre a quantidade de tempo que fomos acostumados e ensinados a ouvir uma mulher negra falar, principalmente dentro de um contexto onde ela está como uma figura de poder em sala de aula e/ou palestras. Além disso, nos fala sobre o quanto a **prática antirracista**, para além da teoria, é importante para que consigamos, de fato, diminuir o impacto da supremacia branca em nosso cotidiano:

Construir comunidade exige uma consciência vigilante do trabalho que precisamos fazer continuamente para enfraquecer toda socialização que nos leva a ter um comportamento que perpetua a dominação [...] Quando tomamos a teoria, as explicações, e as aplicamos concretamente à vida cotidiana, às experiências, ampliamos e aprofundamos a prática da transformação antirracista (hooks, 2021, p.58).

Recordo-me de memórias na SP com diversas artistas-docentes negras, principalmente convidadas, onde existia uma contínua preocupação antirracista em seus exercícios passados em aula. Um exemplo foi uma aula da artista-docente Ana Luiza Bellacosta, que em um de seus exercícios sobre blablação,¹⁷ utilizando-se de uma expressão corporal e vocal referente à ninjas e samurais japoneses, foi questionada por uma estudante amarela sobre estereótipos e se estaríamos reforçando-os sobre pessoas asiáticas com a prática do exercício. No mesmo instante, Ana Luiza se desculpou e deixou evidente que não tinha pensado ainda sobre o quanto aquele exercício poderia ser violento para pessoas asiáticas e o quanto era ofensivo. A aula mudou a partir daí, e ao invés da blablação ser baseada em fonemas de línguas asiáticas, nos foi proposto utilizar fonemas da língua inglesa, francesa e até mesmo russa, brincando principalmente com nações historicamente colonizadoras.

Outro exemplo foi com o artista-docente Heraldo Firmino. Um dos exercícios passados em aula por ele, semanalmente, era que cada pessoa, uma por vez, em um jogo de roda movimentando o corpo e fazendo uma batida de música com os pés, falasse o nome de um país do continente africano. Não era permitido repetir o nome do país. Quem repetisse, não soubesse ou perdesse o tempo da música, saía daquela rodada. Lembro que percebi naquele momento **o quanto eu não sabia** sobre o continente africano, e o quanto aquilo me motivou a correr atrás e buscar conhecer mais sobre. Este é um exemplo de prática decolonial que levo sempre comigo para as minhas aulas.

Trabalhar com a diversidade em nossos círculos não garante a formação de comunidades, a comunidade se dá quando vai de encontro ao pluralismo, que é quando existe uma troca, um diálogo, uma confiança entre os grupos e a aceitação de suas diferenças. E é no ensinamento que bell hooks fala sobre uma

¹⁷ Substituição de palavras por fonemas soltos e embaralhados, o significado do som não é compreensível.

educação democrática que gera comunidades e seu acontecimento também fora da sala de aula:

Com seus hábitos, educadores democráticos mostram que não se envolvem em formas de cisão psicológica socialmente aceitas, segundo as quais alguém ensina apenas na sala de aula e depois age como se o conhecimento não fosse significativo em outros ambientes. Quando isso é transmitido aos estudantes, eles conseguem vivenciar a aprendizagem como um processo completo, não como uma prática restrita que os desconecta e os aliena do mundo (hooks, 2021, p.65).

Uma aprendizagem que se mantém fora do ambiente escolar, é uma aprendizagem completa. Os e as estudantes conseguem, com isso, enxergar a educação a partir de um prazer de aprender. Não é um ensino que está dentro de uma estrutura que aliena, mas um ensino que vem para fora atravessando as paredes das instituições. O autoritarismo não tem lugar na educação democrática, respeitar as liberdades é um passo essencial para educadores democráticos que acreditam que o aprendizado não possui um padrão de ensino. O erro também é importante no processo de aprendizagem, e acredito que ter tido um espaço seguro para errar em cena gerou no curso de Humor a criação de comunidade.

“O que acontece quando pessoas brancas se transformam” é o título do ensinamento cinco, no qual hooks fala da importância da luta antirracista de pessoas brancas e da fé de que essas pessoas podem (e devem) desconstruir seus preconceitos e combater a supremacia branca que rodeia a todos/as. Baseado na minha experiência como uma mulher branca no espaço da SP, percebia uma grande dificuldade da Escola em administrar as relações e tensões inter-raciais que aconteciam entre os estudantes. Como fazer com que seja responsabilidade também da Escola de cuidar para que haja discussões e cuidar também do espaço sensível que se abre quando estudantes e docentes se colocam em questionamento das próprias práticas, sem que isso finalize relações com rancor, raiva e dor? Como criar um espaço de comunhão entre as diferenças? Como permitir reconhecer as palavras **comunhão** e **amor** sem romantizá-las e sem levá-las à uma compreensão utópica que conhecemos em conto de fadas e nas muitas produções da Disney? Decolonizar estas duas palavras é transformá-las em verbo de ação.

Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a

palavra dessa maneira automaticamente assuma responsabilidade e comprometimento (hooks, 2020, p.55).

Para uma instituição ser decolonial ela precisa ser antirracista, e dentro de uma sociedade pós-escravista como a nossa, onde a abolição ocorreu há menos de duzentos anos, o processo se torna muito difícil pois há ainda “Padrões” (título do ensinamento seis) disseminados e encarados como norma dentro da maior parte das estruturas de ensino do Brasil. De acordo com bell hooks “ambientes educacionais antirracistas não apenas protegem e nutrem a autoestima de todos os estudantes, mas também os preparam para viver num mundo diverso” (hooks, 2021, p.97).

Um exemplo de instituição escolar de educação infantil e ensino fundamental no Brasil que segue pelo âmbito decolonial e principalmente contracolonial¹⁸, é a escola Maria Felipa, localizada em Salvador e sendo a primeira a ser registrada em uma Secretaria de Educação como sendo uma escola afro-brasileira. No livro intitulado “Como ser um educador antirracista”¹⁹ da professora Bárbara Carine do Instituto de Química da UFBA (Universidade Federal da Bahia), é discutido o que faz da escola Maria Felipa um diferencial em relação às outras escolas do país. A autora então nos fala sobre as formas que, como educadores, podemos pensar e praticar nas aulas com nossos estudantes, propostas contra-coloniais e “implosivas”, que vai além de incluir o outro visto como diferente, mas que pensa também nos padrões coloniais da estrutura da escola e do ensino ali presentes e as possibilidades de destruí-los. O calendário da escola possui datas festivas referente às diversas culturas indígenas e africanas, além disso, as referências utilizadas em aula são de sabedorias fora do eixo norte-ocidental, reforçando positivamente estes estudos e práticas, e acessibilizando-os dentro do contexto escolar das crianças.

Grupos dominantes costumam manter seu poder ocultando informação dos grupos subordinados. Essa dominação se altera quando o conhecimento é compartilhado, reforçando a parceria mútua (hooks, 2021, p.91).

¹⁸ Contracolonial, diferente de decolonial, é um termo usado e criado pelo escritor quilombola Antonio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) que significa não ter sido colonizado e continuar contrariando o colonialismo e a colonialidade mantendo vivas e protegidas as suas formas de ser e viver no mundo.

¹⁹ PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

Com todas estas memórias, referências e reflexões acerca do meu repertório artístico-educacional, volto ao verbo “esperançar” de Paulo Freire e percebo caminhos sendo abertos para se pensar e praticar a educação, possibilitando-me enxergar um feixe de luz ao final do caminho. Sigamos por estes lugares abrindo mais feixes e “esperançando” uma educação antirracista, antisexistista, não-violenta e decolonial.

3 PEDAGOGIAS DE STAND-UP NA COMICIDADE FEMINISTA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DECOLONIAL: A ENTRADA DAS MULHERES NA CENA MASCULINA-CIS-HETERODOMINANTE

Na década atual, as mídias repercutem muitas discussões acerca de piadas "politicamente corretas" e os ganhos e perdas que essa preocupação pode causar nas obras dos e das humoristas, principalmente, dentro da comédia *stand-up*. Relacionando as diferenças entre as artes do riso contemporâneo e da chamada "Idade Média", dominada pelos bobos e bobas-da-corte, me deparei com algumas questões: qual a diferença entre rir de um alvo oprimido, ou rir de um alvo que exerce o poder de opressão? Rir é compactuar com a norma? Ou o riso seria uma arma que mira a mudança social?

Na história do humor e do riso, entre os séculos XIV e XV na Europa, a figura do bobo-da-corte se utilizava da gozação, do discurso com duplo-sentido, dos jogos físicos e de palavras para criticar o rei a quem servia. Difícil afirmar se o rei tinha pleno conhecimento de que era o objeto de sátira; porém, pode-se compreender que, tendo o bobo sob seu domínio, controlava melhor o que poderia ou não ser criticado. Minois resume o assunto:

O bobo do rei existe para fazer rir. É sua função primeira. Mas não se trata, evidentemente, de um simples palhaço. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta, em geral, nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade por lisonjas, temores, mentiras, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo - sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar (Minois, 2003, p. 230).

O riso do "bobo profissional" era uma forma permitida de criticar e satirizar costumes e figuras de poder, sem que o gesto se refletisse em punição. Desde os reis da França, explica o autor, o posto era oficializado como o "bobo a título de ofício" (Minois, 2003, p. 229), de nomeação vitalícia. Importante frisar também que naquela época já existiam as bobas-da-corte, mulheres com a mesma função e que serviam às rainhas:

A corte é um verdadeiro asilo: ao lado dos bobos do rei bobo, encontram-se os bobos e as bobas da rainha (Guillaume Fouel, Jehanne) e os bobos dos tios do rei (Jehannet e Milet, de Jean de Berry, Coquinet, de Louis d'Orléans). Sob Carlos VII, temos Robinet e Dago e a boba da rainha Marie d'Anjou, Michon (Minois, 2003, p. 229).

Muitas mudanças aconteceram de lá até aqui, na forma como o riso foi utilizado de diferentes maneiras dentro de diferentes sociedades. Trago aqui um contraponto entre um riso e outro²⁰, expondo a forma que é utilizado para situações completamente opostas em séculos distintos. O que muda quando as minorias sociais são tornadas objeto de riso? Hoje, foi esvaziada aquela potência de escárnio que cabia ao riso?

Rir de uma figura de poder, como o rei, se difere de rir de uma minoria, de alguém que socialmente já está em uma situação de vulnerabilidade e/ou faz parte de um grupo historicamente oprimido. O riso para este último caso, acaba justificando com narrativas errôneas e distorcidas o porquê este alguém merece sofrer, e até mesmo, morrer. Segundo o autor Henri Bergson em seu livro “O riso - ensaio sobre a significação do cômico”:

Nesse sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. Reiteremos que também ele não pode ser bom. Ele tem por função intimidar humilhando. Não conseguiria isso se a natureza não houvesse deixado para esse efeito, nos melhores dentre os homens, um pequeno saldo de maldade, ou pelo menos de malícia. Talvez seja preferível não aprofundarmos em demasia essa questão. Nada encontraríamos de muito lisonjeiro para nós. Veríamos que o movimento de descontração ou de expansão não passa de prenúncio do riso, e que quem ri entra de pronto em si, afirma-se mais ou menos orgulhosamente a si mesmo, e tenderia a considerar a pessoa de outrem como um fantoche do qual segura os cordéis (Bergson, 2007, p.93).

O rir de alguém te dá a sensação de poder sobre o outro, e é por isto que a comédia preconceituosa que está sendo tão comum nos shows do stand-up atualmente, tem se tornado cada vez mais difundida e defendida pela classe humorística masculina, cis, heteronormativa e classe média.

Um outro ponto da comicidade é que ela pode ser gerada também pela “rigidez, automatismo, distração, insociabilidade [...] (Bergson, 2007, p.70)”. A rigidez pode ser vista como se manter fixo em uma ideia; O automatismo seria o gesto involuntário e a palavra inconsciente de alguém; A distração se dá com a desatenção própria e à outrem; Insociabilidade é a dificuldade de ter e manter a convivência social olhando para si e para os outros em frequentes trocas. Os mecanismos que geram riso aqui são diferentes, tratam-se de uma individualidade social que é coletiva-comum, como a vaidade, um trejeito ou um modo de se

²⁰ Com este trabalho não pretendo tratar sobre estas diversas diferenças e suas mudanças históricas, que demandariam uma outra pesquisa específica, devido sua tamanha complexidade.

expressar que são encontrados não em grupos específicos, mas que fazem parte da essência geral humana.

O stand-up, até o final da última década, era uma linguagem feita majoritariamente por homens e para homens. Quando se popularizou no Brasil, em meados dos anos 2000, era comum vermos no típico comediante as características de um homem cis-hétero, em sua maioria branco e de classe média. Esse homem, ocupando o palco com piadas politicamente incorretas, reforçava estereótipos sobre pessoas e corpos considerados diferentes do padrão. Também não era diferente para o público: os homens da plateia se viam representados por aquela figura “engraçada”, que abusava de sua posição social para “brincar” com aqueles e aquelas considerados/as dignos/as de chacota. Para eles, qualquer pessoa diferente do padrão dominante, imposto socialmente, deveria escutar “belas verdades”, vindas à tona pelas bocas mais sinceras...

Mas, esse passado teria sido transformado? Apenas trocando algumas palavras e o tempo verbal, chegamos ao presente do Stand-up brasileiro. A linguagem, atualmente, ainda é usada por muitos comediantes de maneira violenta, sob a justificativa de liberdade de expressão. Um caso recente é o do humorista Leo Lins, condenado pela justiça, que teve seu canal do YouTube retirado do ar e trezentos mil reais bloqueados de suas contas bancárias, por propagar conteúdos ofensivos e discriminatórios contra minorias. Leo Lins utilizava em suas piadas comentários preconceituosos e sexuais (de cunho, inclusive, criminal), explicitando sua gordofobia e transfobia. Além disso, “brinca” com tragédias de diversos níveis (G1, 2023). Após se tornar réu, foi defendido por uma série de humoristas homens, que clamaram pela liberdade de expressão da classe humorística do Brasil (Splash, 2023).

Um dos humoristas que saiu em defesa de Léo Lins foi Rafinha Bastos, que perdeu um processo para a cantora Wanessa Camargo após ter feito uma piada sobre “comer ela e o bebê” enquanto Wanessa estava grávida em 2011 (OPovo, 2024). Rafinha, alguns dias após o show de Léo Lins ser tirado do ar, escreveu na rede social “X” o seguinte post:

Figura 3: Post de Rafinha Bastos



Fonte: X, 2023.

Figura 4: Comentário de Rafinha Bastos



Fonte: X, 2023.

Marilyn Frye, estudiosa do campo do sexismo, fala em seu livro “Políticas da Realidade: Ensaio sobre Teoria Feminista” sobre os homens defenderem e admirarem outros homens, mesmo não conhecendo e/ou não possuindo vínculos afetivos entre eles, a escolha e prioridade de um homem vai ser outro homem:

Dizer que homens são heterossexuais quer dizer apenas que eles engajam no sexo (na foda) exclusivamente com (ou sobre, ou contra) o outro sexo, ou seja, mulheres. Tudo ou quase tudo o que pertence ao amor, a maioria dos homens heterossexuais reserva exclusivamente para outros homens. As pessoas que admiram, respeitam, adoram, reverenciam, honram, a quem imitam, idolatram e com quem formam profundas conexões, a quem estão dispostos a ensinar e de quem aceitam aprender, e cujo respeito, admiração, reconhecimento, honra, reverência e amor eles desejam... Estes são, predominantemente, outros homens. Em suas relações com mulheres, o que passa por respeito é gentileza, generosidade ou paternalismo; o que passa por honra é a remoção do pedestal. De mulheres eles querem devoção, serviço e sexo (Frye, 1983, p.134).

Não é de espantar que a maioria das pessoas que saíram em defesa de Léo Lins fossem também homens. É possível, então, resumir a linguagem da Stand-up²¹ atualmente como uma linguagem feita majoritariamente por homens e para homens. Desde a sua popularização no país, seu protagonista é o homem cis-hétero, branco e de classe média, que faz rir com piadas **ofensivas**, que reforçam estereótipos sobre pessoas e corpos considerados diferentes do seu próprio, tido como norma. O público também não é diferente; muitos homens se vêem representados por aquela figura **preconceituosa**, que abusa do poder social conquistado e chancelado pelo palco, para **ofender** aqueles que considera indignos de expressão, mas dignos de chacota. Para esses "comunicadores", qualquer pessoa diferente do padrão - imposto socialmente - deve escutar **insultos** vindos à tona pela **boca do patriarcado**.

Na stand-up, o crescimento da carreira de humoristas que se utilizam de piadas ácidas, pesadas e ofensivas em seus shows, reforça o discurso da violência mascarada pelo riso. Com cada vez mais estudantes de todas as idades tendo acesso na Internet aos conteúdos como destes humoristas citados acima, maior se torna a nossa luta diária em sala de aula, e fora dela, contra os preconceitos. A comédia preconceituosa perpetua a violência e submete as pessoas (vítimas da piada) a impactos na saúde mental e social, como baixa autoestima, crise de identidade, tristeza, dificuldade de confiar e se relacionar com o outro, sensação de inferioridade, isolamento e ansiedade. É de extrema importância que isso não seja normalizado e que seja combatido, rir às custas do outro não deve ser aceitável no humor, a piada somente tem graça quando ambas as partes riem.

3.1 Stand-Up no Brasil e as mulheres

O crescimento da *Stand-up* no Brasil se deu entre 2004 e 2005, com humoristas que já exploravam o humor em cena. Ainda que alguns materiais apontem artistas brasileiras fazendo algo parecido com esta linguagem em anos anteriores, a nomeação ainda não circulava entre artistas, público e mídia

²¹ Uso a partir daqui o termo "a stand-up", utilizando o artigo feminino como uma forma de reafirmar a presença crescente das artistas identificadas com o gênero feminino na linguagem.

jornalística, como mostrarei a seguir. Além disso, a falta de registros escritos e da preservação dos materiais prejudica entender como se deu o surgimento, ou ao menos, o desenvolvimento de algo parecido no Brasil. Dercy Gonçalves (1907-2008), na época em que fazia seus *shows* de comédia, poderia ser considerada uma grande precursora do movimento *Stand-Up* no Brasil, pois sozinha em cima de um palco, trabalhava textos cômicos que contavam experiências de vida dela própria. A pesquisa de pós-graduação intitulada “Se eu estou com o microfone, eu estou com o poder? Humor produzido por mulheres em performance ao vivo”, da cientista social e mestra em antropologia social Juliana Sechinato, discorre sobre o porquê Dercy poderia se enquadrar na linguagem da *Stand-Up*:

No “Dercy Espetacular” de 1983, disco proibido para execução pública e para venda a menores de 21 anos, sem figurinos de personagens, sozinha em palco com um microfone, Dercy Gonçalves fez um show de 43 minutos falando de sua vida com base em textos autorais (Sechinato, 2021, p.47).

Quando afirma que Dercy tornou-se mais conhecida por “performar a si mesma” do que por estar caracterizada de alguma personagem (Sechinato, 2021, p.46), a pesquisadora cita também os *shows* da artista que levavam seu próprio nome. Ela enumera vários exemplos: “Dercy Biônica (1977; 1978); Dercy Beaucoup (1979); Dercy Vem aí (1982); Dercy de Cabo a Rabo (1983), Dercy de Peito Aberto (1984), Dercy 80 anos – Adeus, amigos (1987), Dercy, uma lição de vida (1997)” (Sechinato, 2021, p.46).

Além desses *shows*, podemos relacionar as raízes da *Stand-up* também aos números de cortina do Teatro de Revista²², onde os e as artistas apresentavam esquetes de comédia em frente a uma cortina, enquanto o cenário estava sendo mudado, para a execução da próxima cena. É o que explicam os pesquisadores Luiz Gustavo Marques Ribeiro e Vera Collaço:

Os números de cortina têm a função de preencher o tempo e ocupar a atenção da platéia. Sendo apresentações simples feitas na frente de uma cortina, divertem o público enquanto, atrás, se dá a troca de cenários. Sem obedecer a uma regra pré-determinada, os números de cortina poderiam ser apresentados por cantores, cançonetistas, casais de atores piadistas, em apresentação de música, caipirada ou rábula (Marques Ribeiro; Collaço, 2019, p.1098).

²² A princípio caracterizada como revista de ano (na França, *revue de fin d'année*), elaborada conforme regras bem determinadas, a revista tinha o objetivo de oferecer uma re-visão (re-vista) resumida dos conteúdos e acontecimentos do ano anterior, sob um viés crítico e cômico: uma resenha anual irônica, engraçada e bem elaborada (Marques Ribeiro; Collaço, 2019, p.1094).

Alguns artistas se tornaram conhecidos fazendo esses números cômicos rápidos, a exemplo de artistas que, posteriormente, alcançaram grande sucesso na mídia televisiva. Segundo Sechinato:

Chico Anyisio, José Vasconcelos, Jô Soares, Dercy Gonçalves, entre outras e outros. São atrizes e atores que, a partir de dado momento de suas carreiras, seja como atores, apresentadores ou compondo monólogos humorísticos, ficam da mesma forma conhecidos por performarem a si mesmos e que intercalavam textos cômicos de própria autoria e de referência autobiográfica com os roteiros prescritos (Sechinato, 2021, p.46).

Quando o Teatro de Revista entrou em declínio, esses mesmos humoristas começaram a frequentar clubes noturnos com vestimentas elegantes, fazendo números sobre o dia-a-dia. É notável nesta lista o registro dos nomes de autoras-artistas mulheres, porém infelizmente ainda registradas em menor escala.

Apesar da simples presença de mulheres já ser uma ruptura nesse espaço majoritariamente masculino, elas ainda não eram tão bem vistas quanto seus colegas. Suas piadas, contraditoriamente, continham ainda um discurso que reforçava preconceitos contra seu próprio gênero, além de serem violentas com outras minorias sociais. Ou seja, ainda não existia um tipo de enunciação que desconstruísse, de fato, a hetero-cisnormatividade masculina dominante no espaço.

Nos comentários das obras femininas de *Stand-up* na primeira metade dos anos 2000, ainda disponíveis na plataforma do Youtube, vemos que os vídeos são criticados por homens. Eles alegam que as humoristas “não tinham graça”, apesar delas se utilizarem das mesmas ferramentas que os humoristas homens empregam, aquelas ferramentas que, quando usadas por eles, são motivo de exaltação. Isso, ainda que elas não tratassem em seus esquetes de assuntos relacionados ao mundo “delas” (pois o simples fato de falarem sobre suas próprias vivências como mulheres costumava, e ainda costuma ser, motivo de crítica). Juliana Sechinato comenta um exemplo ocorrido com duas comediantes entrevistadas por ela, já na contemporaneidade:

Nesse sentido, é interessante notar que as “coisas de mulheres”, como apontado pelas comediantes Giovana e Ste Marques, são coisas cotidianas da vida delas. Mas, por serem ditas por elas, são assim marcadas. Do outro lado, “coisas de mulheres” podem facilmente funcionar se ditas por homens na intenção de ridicularizá-las. Esse movimento reforça que as narrativas cotidianas são sempre masculinas, como que se o masculino, considerado a

normalidade destas narrativas, não marcasse as piadas e os comediantes homens (Sechinato, 2021, p.105).

Comentários dessa natureza ainda são extremamente comuns em obras de *stand-up* feitas por mulheres. Não importa sobre o que se fale, a grande parcela do público masculino não vai aceitar a cena, pois a artista continua sendo identificada como uma mulher (e, no senso comum, a *stand-up* "não combina" com esse papel de gênero). Assim, *stand-up* permanece sendo um terreno onde a masculinidade é afirmada, e onde os homens sentem-se seguros para esbanjarem os privilégios que possuem. Por isso, o aumento contínuo de mulheres e outros grupos sociais considerados minorias neste espaço atinge diretamente o monopólio masculino hétero-cisnormativo. O caso que aconteceu em 2024 no Dia Internacional da Mulher, exemplifica como a mulher incomoda na linguagem do humor e como sua figura atinge o monopólio masculino. Dois homens comediantes e extremistas de direita, fantasiados de super-heróis invadiram um show de comediantes mulheres, com bandeiras dos Estados Unidos e gravando vídeos para o tiktok, proferiram ofensas e assediaram as humoristas presentes. Na página do Instagram de um desses homens, havia um post publicado que dizia que daria um prêmio para a mulher "mais assediável", utilizando as fotos de três comediantes da *stand-up*. Uma delas era a humorista Dani Calabresa, que em 2021 denunciou o assédio que sofreu pelo seu diretor e colega de trabalho, Marcius Melhem (Jr, 2020). É possível perceber com esses atos, que estes indivíduos não enxergam o humor como um lugar para mulheres, pois o simples fato delas estarem em um palco contando piadas, já gera motivos suficientes para eles tentarem humilhá-las e passarem uma mensagem de que as humoristas não são bem-vindas naquele espaço. Uma perseguição, onde esses dois homens, também humoristas, se infiltram na plateia para atrapalhar o show das mulheres, e em suas redes sociais também criam e compartilham conteúdos sexistas e machistas sobre humoristas mulheres, demonstrando o grande incômodo que possuem com a figura da mulher na comédia *stand-up*. Sendo agora alvos de piadas, os homens se sentem ameaçados e com o ego ferido se identificando com aquilo que algumas comediantes trazem sobre eles no palco. Existe até mesmo uma página no Instagram onde é postado trechos de *stand-up* feito por mulheres e desqualificando-as, as críticas majoritariamente giram em torno do corpo e da aparência das humoristas, dificilmente se encontra alguma crítica embasada que fale do texto ser mal construído ou problemas no discurso para

serem pensados e resolvidos, no fim os comentários terminam sempre com a afirmação de que mulher não é engraçada. A presença e o sucesso de mulheres na arte da stand-up, assim como das outras chamadas minorias, soa ameaçador: os homens percebem que aquilo que acreditavam ter poder sobre (o riso), é um poder de todos e para todos, o que os obriga a compartilhar espaços com as - até então - vítimas de suas “piadas”. Isso os torna possíveis alvos de piadas e críticas.

O humor está intrinsecamente ligado à capacidade intelectual de conseguir fazer o outro rir. Se a mulher é colocada como incapaz de ser engraçada, logo, seria inferior intelectualmente. Na rede social “X” (anteriormente conhecida como Twitter), não era incomum que os perfis de mulheres que faziam *posts* irônicos ou de humor sobre algum aspecto da realidade fossem abordados nos comentários por perfis de homens cis. Sem entenderem a ironia, eles “explicavam” para elas o porquê daquela realidade (sobre a qual elas caçoavam ou mudavam o significado) estar errada. Sem um questionamento deles sobre a necessidade daquelas explicações, o mansplaining²³ acontecia automaticamente.

A antropóloga brasileira Mirian Goldenberg em seu livro “Homem não chora. Mulher não ri.” fala sobre a maior liberdade que os homens possuem socialmente em serem engraçados, sendo motivados e desenvolvendo desde seu crescimento o rir e o fazer rir:

[...] as mulheres foram categóricas: quem ri muito pode ser visto como bobo, superficial, infantil, idiota, inconveniente e inoportuno. Para elas, as pessoas que não riem ou riem de forma controlada mostram seriedade, comprometimento, concentração, sobriedade e impõem respeito. E por que, afinal, as mulheres são mais sérias? A explicação dada pelas próprias pesquisadas é que rir demais pode ser mal visto pela sociedade. Pega mal até profissionalmente. Elas temem parecer vulgares, superficiais e irresponsáveis (Goldenberg, 2013, p.22).

É de fato um dado importante entendermos que a nossa sociedade é patriarcal, e que os homens estão, então, em um ambiente mais vantajoso e cômodo em relação às mulheres. Se desde pequenas não somos incentivadas, pelo contrário, somos repreendidas por termos determinado comportamento, crescemos nos limitando e com a ideia de que tal ação é errada, de que não é para nós, aumentando assim o nosso desafio e o número de obstáculos para enfrentar.

²³ Termo em inglês que junta as palavras “homem” e “explicando”, seu uso indica quando um homem explica para uma mulher algo que ela já sabe.

Além do crescimento no número de mulheres cis brancas se expressando nessa linguagem, é importante que o assunto da presença delas na cena cômica seja tratado de uma forma interseccional, ou seja, trazendo para a análise também os demarcadores de raça, sexualidade e territorialidade. Em quais palcos estão as mulheres trans, as mulheres indígenas, as mulheres pretas e amarelas, as mulheres PCD's e as mulheres que habitam as periferias? Onde estão aquelas mulheres cujas existências incluem outras identificações e, talvez, outras dores e urgências? Para colocar um fim nos apagamentos, vale a pena tratar este assunto para além da perspectiva dos papéis sociais de gênero.

Segundo o levantamento feito em 2020 por Sechinato, o número de mulheres brancas na Stand-up era maior do que o de mulheres negras. A pesquisadora também analisa as diferenças de classes sociais, faixa-etária, estado civil, escolaridade, estados de origem e de residência, formação acadêmica, profissão, número de ocupações e - como a maternidade acaba sendo uma realidade entre algumas das entrevistadas - número de filhos(as). Além da diferença entre o número de humoristas-mulheres brancas e humoristas-mulheres negras, é notável uma discrepância entre mulheres e homens no número de contratados/convidados para *shows* em espaços de apresentação reconhecidos, voltados para esta linguagem no Brasil. Ela sublinha essa disparidade:

Das 25 interlocutoras de pesquisa, apenas 3 se declararam negras, enquanto 2 se declararam pardas, 1, amarela e 19, brancas. Para levantamento destes dados, utilizei critério de autodeclaração de cor/raça [...] (Sechinato, 2021, p.60).

Sechinato continua:

Um termômetro da desproporcional visibilidade entre homens e mulheres brancas e negras na cena stand-up é a agenda dos que foram os dois maiores clubes de comédia no país: na programação do Comedians Comedy Club em São Paulo/São Paulo, no mês de julho de 2019, a casa registrava 12 apresentações de mulheres na programação, distribuídas em 8 nomes, dos quais 7 de mulheres brancas e 1 de uma mulher negra, contra 47 agendas masculinas, distribuídas em 37 nomes de comediantes. No mesmo período, o Curitiba Comedy Club divulgou, em sua agenda, 27 apresentações de stand-up com 21 nomes de comediantes homens, nenhuma mulher (Sechinato, 2021, p.64).

Adiante, afirma:

Para algumas interlocutoras, a questão racial pesa sobre a de gênero para traçarem suas trajetórias profissionais na stand-up comedy, principalmente em relação ao circuito profissional. Neste sentido, por exemplo, da mesma

forma que apenas 4 das interlocutoras de pesquisas nunca participaram de grupos compostos por mulheres, das 3 mulheres que se declararam negras, duas participaram do Coisa de Preto, apontando questões de como as mulheres negras na stand-up têm pouca visibilidade e menor acesso à stand-up comedy, compondo muito pouco dos grupos de comédia formados majoritariamente por mulheres brancas (Sechinato, 2021, p.157).

As separações identitárias são significativas no mercado da *Stand-up*. Em competições e apresentações, por exemplo, existem categorias específicas para mulheres e outras minorias, além das subcategorias, que são junções de duas ou mais minorias da qual se faça parte. Isso nos indica que os shows feitos pelos homens cis-héteros brancos são o padrão "normal", e que tudo fora dessa bolha significa "os outros". É o que confirma Sechinato:

Essa diversificação de comediantes, no entanto, foi classificada como uma comédia de especificidades, marcando aqueles que, com maior pluralidade de abordagens e pontos de vistas, fogem às tradicionais narrativas daqueles que se posicionavam da maneira mais privilegiada possível. Desta forma, aqueles que não se encaixavam no perfil branco, masculino e heterossexual, foram classificados como "stand-up feminino", "comediante negro", "stand-up gay" etc (Sechinato, 2021, p.105).

Ainda assim, aqueles que estão nos endereços mais privilegiados para apresentar seus textos e shows, muitas vezes acreditam que quem está na categoria "outros" possui vantagens, por seu discurso diferir do da maioria. Porém, na realidade, o que acontece é o inverso. As comediantes são colocadas para disputarem entre si, e seus textos precisam ser - obrigatoriamente - marcados pela minoria que representam, correspondendo às expectativas quanto ao "nicho" que ocupam. Isso as torna "únicas", até porque, geralmente, só há espaço para uma pessoa dentro de cada uma das categorias criadas para, falsamente, diversificar os lugares sociais presentes e com voz naquela comunidade.

Se ainda há uma classificação de "mulheres stand-up", há uma subclassificação igualmente persistente de "mulheres negras stand-up", sendo válido registrar que, se a stand-up se inicia no Brasil, assim como nos Estados Unidos, [...] como um meio hipermasculino, ela também se iniciou e continua sendo um meio hiperbranco (Sechinato, 2021, p.63).

A noção de "outro" é um tema debatido nos estudos sobre a colonialidade. Para o colonizador, o centro é definido pelo seu modo de ser e sua cultura, e tudo que é diferente, é visto como inferior e, assim, passível de ser ocupado, mudado e

destruído, ou reformado segundo as normas do que acreditam ser correto. Ser colonizado/estuprado, então, é o destino que cabe à alteridade. Se foi criado o termo “o outro” que é aquilo que é diferente, então também foi criada ao mesmo tempo a norma, o padrão, o correto. De acordo com Silva (2013, p.487) “O ser europeu emerge junto com a invenção do Outro, que pode e deve ser conquistado, domesticado e explorado”, seguindo então a lógica do colonizador, o “outro” apenas existe para servir este, que é quem se coloca em primeiro lugar dentro da capacidade intelectual de ter explorado primeiro novas terras, ocupando assim o centro de saber, ser e poder mundial. Enrique Dussel, também teórico do pensamento decolonial, fala sobre o surgimento desse “outro”:

A Modernidade originou-se nas cidades europeias medievais, livres, centro de enorme criatividade. Mas “nasceu” quando a Europa pôde se confrontar com o seu “Outro” e controlá-lo, vencê-lo, violentá-lo: quando pôde se definir como um “ego” descobridor, conquistador, colonizador da Alteridade constitutiva da própria Modernidade. De qualquer forma, esse Outro não foi “descoberto” como Outro, mas foi “encoberto” como “si-mesmo” (Dussel, 1993, p. 7-8).

Podemos afirmar, então, que na stand-up as mulheres são vistas e tratadas como “o outro”, e as mulheres não-brancas, “o outro do outro”. A alteridade estende-se para além da questão do gênero, perpassando raça, classe, sexualidade e assim por diante. Nas subcategorias, torna-se ainda mais difícil para elas conquistarem seu espaço.

É ainda mais raro encontrar registros de mulheres trans e travestis ocupando este espaço, com a exceção dos shows da atriz, comediante, cantora e repórter Nany People, na ativa até os dias atuais. Nany se tornou conhecida sendo repórter de programas televisivos brasileiros, na área das artes-cênicas, passou a estrelar em peças e em teledramaturgias da Rede Globo. Em 2004, já participava do festival de humor brasileiro chamado “Risorama”, no qual fazia apresentações de stand-up. O fato dela ter estado presente desde a popularização da comédia stand-up no Brasil fez dela uma referência dentro desta linguagem.

Apesar disso, durante esta pesquisa, foram encontrados muitos registros em vídeo de stand-up recentes que utilizam o tema “mulheres trans e travestis”, sempre como gozação. Mais uma vez, estão na cena homens cis, o que torna difícil achar performances que colaborem positivamente com os debates necessários para uma melhor compreensão e aceitação do assunto.

3.2 Projeto Stand Up para Mulheres

“O que faz essas mulheres rirem? O que provoca o riso nelas? Eu sou de uma bolha, ela é de outra, será que a gente consegue se encontrar em algum lugar?”. (Paula Simões, integrante do Projeto Stand Up para Mulheres em entrevista concedida para esta pesquisa).

Trago aqui alguns trechos da entrevista feita com o grupo Projeto Stand up para Mulheres via áudio do Whatsapp e escrita via Microsoft Word, entregue em 9 de setembro de 2024 que poderá ser lida completa ao final deste trabalho em “Anexo”. As perguntas foram criadas a partir da temática de vivência do grupo como sendo uma nova referência contemporânea de mulheres dentro da linguagem do humor, mais especificamente, da stand-up.

Escolho a metodologia da entrevista porque além do grupo ser recente e ainda não ter um site, fora a página do Instagram, onde conste suas informações e trabalhos, dificultando assim o acesso para esta pesquisa, acredito na entrevista como uma forma de escuta das próprias palavras destas mulheres, possibilitando que falem diretamente o que são e o que acreditam ser a Stand Up no Brasil hoje. A relação entre a pesquisa e o grupo é direta, causando assim uma coleta de dados com um menor ruído de comunicação. O uso da linguagem se torna essencial, atribuindo significados por meio desta, e fornecendo uma maior compreensão das experiências, histórias, reflexões e acontecimentos do grupo, reconhecendo também os limites existentes da compreensão do campo subjetivo do outro. A entrevista é “um acontecimento comunicativo no qual os interlocutores, incluindo o pesquisador, constroem coletivamente uma versão do mundo” (Mondada, 1997, p.59) e com isso, entendemo-la como uma interação dinâmica e um veículo não neutro de comunicação.

O Projeto Stand Up para Mulheres é um projeto de grupo que desenvolve em seus shows questões ligadas à mulher, com foco em vivências como baixa autoestima, preconceito, corporalidade feminina, infância, trabalho, relacionamento e etc, fazendo também trabalhos sociais a partir do riso para mulheres em situação de vulnerabilidade. É formado pelas humoristas Ana Viegas, Lília Limonada, Luana Farnezi, Marcela Galvão e Paula Simões, tendo também a participação de outras artistas como Romina Marbella. Pergunto sobre o surgimento do Projeto:

Paula: [...] Começou a passar pela minha cabeça a possibilidade de, bom, se eu não vou ganhar dinheiro com isso, eu vou levar o meu show em lugares que não teriam como pagar mesmo e que seria importante para o público ter essa experiência, né? De ver mulheres contando suas histórias de um jeito engraçado. Por que esse recorte feminino sempre me interessou mais do que o recorte misto. Eu já tinha uma relação com o Centro de Cidadania da Mulher, com a Coordenação de Mulheres daqui de São Paulo, já tinha feito outros projetos com eles. Meu primeiro edital, sete anos atrás, foi realizado nesses espaços. E aí eu comecei a pensar nessa possibilidade de fazer para mulheres, e também como um estudo mesmo porque muitas vezes a gente é permeado por uma narrativa masculina, mesmo que a gente não perceba, né? A gente acaba propagando essa visão de mundo, e muitas vezes um texto de comédia feminina é inteiramente voltado para a nossa relação com os homens [...]. E também, pra mim, foi uma oportunidade até de... porque tem um caso na minha família, que é com o meu outro bisavô, ele foi responsável pela morte da minha bisavó, não foi propriamente um caso de feminicídio mas ela estava em estado de puerpério. E é isso. Uma mulher não diz “não” pro homem quando ele sente desejos sexuais, né? Ela acabou tendo uma infecção e morreu. E aí, o que acontece? Isso é um crime, né? Tanto que ele sumiu um tempo, abandonou os filhos e depois voltou, pegou todo mundo de volta. Isso causou traumas profundos na minha avó e impossibilitou ela de crescer para muitos lugares, principalmente psicologicamente, mas é uma forma que eu encontro de perdoar ele, de entender que as pessoas têm uma história e as pessoas têm motivações que a gente não conhece. E se a gente está em uma penitenciária é porque as pessoas estão sendo punidas pelos supostos crimes que elas cometeram. A gente sabe que a justiça tem excessos em relação à origem, em relação à cor. Então, é um caminho muito de uma jornada íntima mesmo, pessoal, tanto que às vezes eu até esqueço de mencionar essa história porque a dor foi diminuindo em relação a isso.²⁴ (Informação verbal)

Paula conta sobre um acontecimento trágico ocorrido com uma das mulheres de sua família, sobre como as gerações futuras são afetadas por situações passadas e em como essa história pessoal a motivou a criar um projeto que abarque mulheres em situação de vulnerabilidade e violência. Fala também sobre a ocupação de espaços pelas mulheres para além da utilização de discursos hegemônicos que, inconscientemente, se engendram dentro de nós, como no caso de textos de mulheres que apenas falam sobre homens ou para eles. As meninas me contam também sobre o funcionamento do Projeto:

Ana: A gente começou realmente indo só fazer show de stand-up na Fundação Casa Feminina, na penitenciária, a princípio do Carandiru só porque são aqui em São Paulo mesmo, e no Centro de Acolhimento para Mulheres em Situação de Violência. Na Fundação Casa a gente já levou várias oficinas.. várias oficinas não, a gente levou a mesma oficina em vários locais da Fundação Casa. Nessas oficinas a gente leva jogos de improviso, jogos teatrais, stand-up, conversas, apresentação de profissões. Em cada dia uma se apresenta e leva o material do que faz aqui fora. Na verdade, a gente acaba sendo o Instagram delas porque a gente que leva

²⁴ Informação verbal retirada da entrevista com o Projeto Stand-up para Mulheres, concedida para esta pesquisa e transcrita em Apêndice.

as informações que elas não têm aqui de fora, né. Enfim, muito diálogo, muita troca.²⁵ (Informação verbal)

É muito importante que as mulheres que estão tanto na Fundação Casa quanto nos Centros de Acolhimento e presídios femininos recebam os shows e as oficinas, e se sintam menos excluídas socialmente, se vendo representadas, vistas, e sabendo que existem outras mulheres aqui fora traçando caminhos diversos e que essa possibilidade pode se tornar uma realidade também para elas.

O Projeto Stand-up Para Mulheres tem contato frequente com mulheres que possuem diferentes vivências e realidades, realidades essas não tão fáceis de ouvir:

Luana: [...] Muita grande parte está ali por causa de homens. É triste quando uma menina me falou “porque o meu marido fez isso, isso e isso.” Eu falei “seu marido? Quantos anos você tem?” ela disse “14”. Eu falei “seu marido tem quantos anos?” ela disse “47”. Muitas estão presas por conta do marido que jogou no tráfico, porque a pena é menor para menores. E como elas falam também, a gente nunca perguntou o que elas fizeram, elas falam se elas quiserem, e às vezes elas falam quando têm alguma abertura que leve a tal assunto. Por eu ser carioca, uma vez uma falou também “a senhora é carioca?”, meu sotaque é muito marcante, eu falei “sou”, “a senhora conhece o lugar tal?” eu falei “conheço”, “quando eu sair daqui, eu quero ir para lá”, eu falei “logo, logo que você sai”, “eu não sei se eu vou sair porque eu matei dois traficantes e já estou jurada.” Então, a espontaneidade como fala isso, como se tivesse matado uma galinha, sabe? E como não valorizar isso? Como não falar “meu Deus, que desespero!” porque é uma realidade que foge da minha. Mas aí eu falei assim “você sai logo, você tem um tempo aqui, todo mundo tem um tempo em algum lugar, quando você sair você realiza seus sonhos”.²⁶ (Informação verbal)

Como se preparar para escutar algo neste nível? Como continuar se mantendo à parte desta realidade já que não condiz com o nosso trabalho como artistas naquele espaço e contexto julgar ou modificar as questões e crenças morais de alguém? O humor vem com uma dose de desespero para quem escuta o relato. Um contraponto. O Projeto Stand Up para Mulheres traz um diferencial de peso para a cena humorística do estado de São Paulo, não é somente a arte que move estas mulheres, mas o desenvolvimento de um trabalho social pautado no humor, ajudando e motivando mulheres a enxergarem com ele futuros caminhos de esperança.

Sendo um grupo feito por mulheres, busco a partir delas, saber sobre as lutas que ainda percebem serem necessárias no espaço da comédia:

²⁵ Ver Apêndice.

²⁶ Ver Apêndice.

Ana: [...] Tento separar um pouco, não usar tanto o termo “mulher” mas usar o “feminino”, porque existem vários femininos que não são só mulheres que ocupam, né? Acho que uma apoiar a outra e ocupar os espaços é um caminho. Quanto mais mulheres, pessoas femininas, a gente tiver na cena, tanto do stand-up quanto do teatro, da comédia em geral, mais a gente vai estar contando histórias nossas, mais a gente vai ter pessoas que se identificam e mais a gente vai abrir o diálogo também com os masculinos. Eu acredito que não é uma guerra que a gente tenha que agredir homens, mas que a gente tenha que dialogar pra eles entenderem também, porque eu acho que nessa luta toda, nesse mundo machista que a gente vive, misógino, violento, enfim, todo mundo tá perdendo, né?²⁷ (Informação verbal)

Líli: Dentro do grupo, cada uma de nós tem suas próprias lutas, refletindo a pluralidade das mulheres na sociedade. No entanto, o que nos une é a luta pelo direito da mulher de ser e fazer o que quiser, sem medo ou julgamentos. Nossa tática é ocupar espaços e fazer barulho, garantindo que nossas vozes sejam ouvidas.²⁸ (Informação verbal)

Luana: Acho que ser mulher já é uma luta, né? A gente precisa estar sempre provando para quê e a que veio. Acho que é isso. Mas eu não fico pensando muito nisso, não. Eu só vou e só faço. Eu só quero fazer aquilo que eu acredito, com a minha verdade, com a minha espontaneidade e com o respeito, né? Com muito respeito aonde eu tô chegando, a quem eu quero atingir, sem passar por cima de ninguém. Então, eu não tô enfrentando luta, não, eu tô buscando meu espaço. A gente tá buscando o que a gente merece ter. Se a gente tá buscando uma igualdade, então a gente tem que ter direito a isso, a gente tá tentando dar o nome a isso, a igualdade, e eu acho que é isso que a gente tá acreditando. Então, eu não vejo luta necessária para a mulher dentro dessa linguagem. Eu não vejo luta. Eu vejo força de vontade. Eu vejo querer. A gente precisa querer, tá proposto e tá disposto, sabe? E a gente tá disposta a invadir esse espaço onde muita gente não acredita, onde muita gente não apoia, onde, às vezes, muitas mulheres não acreditam e não apoiam. Se a gente, às vezes, vai no show de stand-up e fala “mas vocês sabem o que é stand-up? Fala um nome pra gente” geralmente, as mulheres falam o nome de homens, então nem elas conhecem. É preciso que a gente atinja essas mulheres também.²⁹ (Informação verbal)

Marcela: Ocupar mais espaços, ver flyers de shows de stand-up com a mesma quantidade de mulheres e homens, poder postar uma piada que conto no palco, nas minhas redes sociais, sem me preocupar em ler as coisas desagradáveis que leio dos haters como “tinha que ser mulher”, “quem disse que mulher sabe contar piada?” etc. Ser recebida por uma plateia 100% masculina com a mesma abertura com que os comediantes homens são... Minha tática é fazer um bom trabalho e textos com piadas cada vez melhores, para ocupar cada vez mais espaços e, assim, ser cada vez mais respeitada no que faço.³⁰ (Informação verbal)

O gênero nem sempre é o foco dos discursos das meninas em seus shows, pois ter a liberdade de falar sobre outros assuntos para além dos recortes sociais

²⁷ Ver Apêndice.

²⁸ Ver Apêndice.

²⁹ Ver Apêndice.

³⁰ Ver Apêndice.

que nos atravessam é também uma conquista. Quando pergunto sobre momentos marcantes e retornos do público que tiveram durante os dois anos de existência do grupo, diferentes respostas e memórias surgem:

Ana: [...] Eu acho que a gente vê nos olhos o retorno porque eu me lembro que eu fiz dois shows ano passado, no dia 8 de março, no Carandiru, que são os shows que marcaram a minha vida, sabe? Foi muito forte. Cada show foi para 100 mulheres e eu nunca vou me esquecer do riso nos olhos daquele momento. Foi uma catarse coletiva, sabe? De todo mundo! Ali não existia mais nada, ninguém mais estava preso. Não existia mais nada naquele momento porque o riso é capaz de levar a gente para uma outra dimensão. Ver no olho e no corpo daquelas mulheres todas que estavam ali, que chegaram ali meio tímidas, meio caladas, porque muita gente é de igreja então elas têm medo do que a gente vai falar no stand-up também, que seja alguma coisa “meu Deus!” que não pode ser dita, enfim... E eu acho que nessa catarse que a gente vê aquele olhar brilhante, sabe? Aquele momento ímpar. Eu acho que esse é o maior retorno, pelo menos para mim.³¹ (Informação verbal)

Lilia: Uma das experiências mais marcantes foi na prisão de Votorantim. Ao chegarmos, o ambiente era extremamente fechado, parecia um cenário de filme, o que nos deixou apreensivas. As guardas nos informaram que apresentaríamos dentro de uma “gaiola”, sem contato direto com as presas, por motivos de segurança. No entanto, assim que Paula saudou o público com um “Boa tarde, galera”, fomos surpreendidas por uma vibração e energia tão alta que a apreensão se desfez. As duas sessões que fizemos ali foram, sem dúvida, algumas das nossas melhores apresentações, pela intensa troca de energia.³² (Informação verbal)

Luana: Acho que depoimentos. No final do projeto da Fundação Casa a gente recebeu cartinhas das meninas falando o que a gente agregou, o que a gente somou para a vida delas. Umas querem seguir as nossas profissões, porque apesar de a gente ter uma atividade marcada a cada dia que a gente fazia uma visita na Fundação Casa, a cada dia uma se apresentava, uma das meninas do stand-up se apresentava, então contava um pouquinho de si e fazia o show do stand-up. Eu tive a felicidade no dia do meu show particularmente, minha mãe estava visitando São Paulo, então eu levei minha mãe e foi a primeira vez que minha mãe me viu fazendo stand-up, foi na Fundação Casa. Eu lembro que quando eu acabei de me apresentar, elas levantaram a mão, elas não perguntaram para mim, elas perguntaram para minha mãe. Elas queriam saber como é que minha mãe se sentia sabendo que eu era uma artista, como é que minha mãe se sentia sabendo que eu estava fazendo esse projeto, e foi muito curioso ver isso e ouvir isso delas. Elas são meninas inteligentes, então vejo a falta de oportunidade. Muitas estão mães também, com seus bebês lá dentro da Fundação Casa, no presídio igualmente.³³ (Informação verbal)

As meninas falam também sobre a dificuldade de se manter um projeto como este, que até o momento possui apenas um patrocínio:

³¹ Ver Apêndice.

³² Ver Apêndice.

³³ Ver Apêndice.

Lilia: Hoje, contamos com o patrocínio do Rotary Barra Funda para cobrir custos como combustível e alimentação nos dias de apresentação. No entanto, ainda não recebemos remuneração pelo nosso trabalho, o que nos leva a realizar as apresentações de forma voluntária, muitas vezes abrindo mão de outros compromissos.³⁴ (Informação verbal)

É muito desanimador imaginar a quantidade de projetos importantes feito este que não deu continuidade por falta de políticas públicas o suficiente para abarcá-los, fortalecê-los e financiá-los. Ideias como esta que transformam vidas a partir de projetos artísticos de cunho social que não são valorizados pelo mercado. De que forma as/os artistas sobrevivem em uma sociedade capitalista que gira em torno de lucro, compra e venda de mercadorias e incentivo de competição constante entre as pessoas, principalmente, mulheres? Como ter o direito de viver se não se tem nenhum respaldo financeiro com trabalhos a que foram dedicados e usado o seu tempo?

Paula: O Projeto Stand Up Para Mulheres surgiu porque eu sou uma grande defensora de que a arte e o trabalho artístico precisa ser remunerada e valorizada proprietariamente, para que os artistas possam fazer a manutenção das suas vidas e também da própria arte, se aprimorar. Tudo isso, hoje, de estar numa sociedade capitalista, para tudo isso precisa de dinheiro. E eu tinha uma insatisfação e tenho uma insatisfação muito grande com a cena do stand-up. É uma cena que, enfim, ela tem poucas oportunidades vindas de políticas públicas teatrais, então, ela às vezes entra dentro das políticas públicas teatrais, mas ela não tem uma política pública própria, como, por exemplo, o circo tem editais próprios. Então, acaba sendo um espaço muito concorrido para essa cena participar, né? E aí tem essas apresentações de bares, tem uma cultura do produtor não pagar cachê, não pagar uma ajuda de custo “ah, não, estou dando oportunidade, estou dando visibilidade”. Isso sempre me frustrou muito.³⁵ (Informação verbal)

Acredito na importância da oralidade que passa informações, histórias e conhecimentos de pessoa a pessoa, porém também acredito na utilização das armas do inimigo para vencê-lo por meio de seus métodos. O registro escrito que durante séculos afirmou e “comprovou” a superioridade intelectual de um povo de uma parte específica do mapa em relação à outros, hoje, aqui, registra uma desviante narrativa, uma narrativa de mulheridades latinas artistas do humor, que recriam e reescrevem a história da stand-up no Brasil. Como diz Marcela: “Stand up é se posicionar. Ver uma comediente com um microfone na mão podendo dizer o

³⁴ Ver Apêndice.

³⁵ Ver Apêndice.

que quiser em um meio que sempre foi predominantemente masculino e conhecido por discursos machistas é uma vitória”.³⁶

É de se emocionar poder ter tido a oportunidade de conhecer melhor o grupo e o perfeito encontro que ocorreu das suas ações com as teorias que explicito nesta pesquisa. Com este pequeno recorte sobre o Projeto, convido vocês caras/os leitoras/as a lerem ao final da pesquisa a entrevista completa com o grupo e estarem de peito aberto para os novos horizontes que Ana, Lilia, Luana, Marcela e Paula abrem à nossa frente.

³⁶ Ver Apêndice.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste fim de pesquisa, nesta exata folha em que escrevo agora, gostaria de ser mais poética, de exemplificar menos, de não colocar notas de rodapé e apenas deixar as palavras fluírem, atravessando cada leitor e leitora de uma maneira única e íntima. Este é um desejo meu, de artista, que sonho realizar em próximos escritos. Esse foi um pensamento que me guiou neste Trabalho de Conclusão de Curso - o meu primeiro, diga-se de passagem - para, talvez, tentar decolonizar mais ainda meu pensamento, daqui em diante.

Conforme constatei neste estudo, a atuação pedagógica de artistas-docentes dentro do curso de Humor da SP Escola de Teatro oferece um olhar e uma prática que favorece a formação de artistas que constroem obras onde os caracteres crítico e social estão evidentes. É uma percepção positiva, mesmo que não tragam o foco para o debate do feminismo em si: abarcando perspectivas decoloniais na educação e na cena a partir das questões de gênero e raça, a escola dará passos ainda mais socialmente implicados.

Com base em minha vivência no espaço formativo da SP Escola de Teatro e considerando o Regimento e seus objetivos, a estrutura de ensino, o histórico da instituição, o currículo do Curso de Humor, o corpo docente e a política de bolsas para permanência estudantil, posso concluir que a escola procura absorver as diferenças dentro de uma perspectiva decolonial nas didáticas voltadas para o estudo da comicidade. Isso, muito embora tenha dificuldades, agora tratando de todos os cursos, em mediar os debates que surgem, faltando também um melhor, mais abrangente e frequente diálogo com o corpo discente.

Essas dificuldades estão presentes tanto na formação técnica quanto em outros ambientes onde também é possível perceber a construção de saberes e o compartilhamento de experiências artísticas. Para observar esse contínuo, mas também soluções mais conscientes dos dilemas em torno do gênero feminino, utilizei como exemplo o Projeto *Stand Up* para Mulheres, que aconteceu no estado de São Paulo, para entender o humor como uma ferramenta emancipatória, da qual leva-se o riso em formato de shows e oficinas para mulheres encarceradas e em situação de vulnerabilidade.

De modo geral, posso afirmar que as e os artistas da contemporaneidade trabalham a linguagem da comicidade de forma menos preconceituosa quando se

utilizam de novas referências culturais para desenvolver e apresentar o humor, aceitando olhá-lo por diferentes perspectivas de existência e questionando e eliminando de suas práticas (estética e pedagógicas, envolvidas na transmissão) aquilo que tende a fortalecer estereótipos e violências.

Voltando à escola, noto que a escuta torna-se ampliada nas relações entre docentes e discentes quando o espaço da sala de aula se dá de forma horizontal, incentivando a criticidade sobre aspectos do mundo ao nosso redor; instigando o conceito de comunidade e trabalhando também a aceitação do erro como um processo essencial de ensino.

Ao relacionar a prática artística à teoria, encontrei invenções que fortalecem artistas-educadoras-mulheres do humor. Busquei destacar ações que trabalham as demandas defendidas pelo pensamento feminista interseccional na cena e na sala de aula, contribuindo para lutas ainda em curso. Ainda, resta não apenas ocupar mais espaços, mas também diversificar essas narrativas que são importantes e fortes formadoras de pensamento e opinião.

Finalizando este processo de escrita, compartilho ainda minhas dificuldades para lembrar as muitas memórias que tive durante meu trajeto na SP Escola de Teatro. Apesar da validade enorme do esforço para fazê-las “frescas” e presentes novamente, relacionando-as com os textos, conceitos e teorias de outras e outros pesquisadores, autores, artistas, educadoras e educadores, e assim, transformando-as em fonte de pesquisa, assumo os impasses que vivenciei, cada vez que um buraco surgia entre uma lembrança e outra. Relacionar o ensino que tive na SP Escola de Teatro às questões de gênero dentro da linguagem do humor fez com que eu - realmente - parasse e olhasse para minhas experiências a partir de uma nova perspectiva, não somente afetiva, mas também crítica. Quantas violências já me atravessaram (que eu não entendia e nem percebia a origem) em contextos educacionais e artísticos distintos, nos quais estavam presentes as limitações que, socialmente, as pessoas determinam e impõem sobre o meu gênero? A mulher e o eterno castigo de **não ser...**

Porém, uma fissura se abre, toda vez que uma mulher nega um papel violento que lhe foi imposto.

Hoje, eu **sou**.

Espero que todas as discussões e fissuras aqui geradas possam fornecer dados importantes para as discussões que cruzam gênero feminino, humor e educação na contemporaneidade, e que com este trabalho, mais mulheres se sintam motivadas, um pouco mais que seja, a adentrar espaços ainda majoritariamente masculinizados. Fim ao patriarcado. Fim às violências de gênero e todas as outras. Fim à homogeneidade. O futuro é decolonial.

REFERÊNCIAS

ADAAP. **SP Escola de Teatro - Sede Roosevelt**. Fotografia publicada em 2024.

Disponível em:

<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tire-principais-duvidas-processo-seletivo-2024-sp-escola-teatro?amp=1>. Acesso em 14 jul. 2024.

ARAUJO, Maria do Socorro Sousa de. Solidariedade social: as ponderações de Émile Durkheim. **Revista de Políticas Públicas**, v. 9, n. 2, p. 51–70, 25 Jul 2015.

Disponível em:

<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/3785>. Acesso em: 7 nov 2024.

ARAUJO, Miguel. OPOVO: **BBB 24: Rafinha Bastos ironiza Wanessa anos após perder processo** - Disponível em:

<https://www.opovo.com.br/divirtase/bbb/2024/01/30/amp/bbb-24-rafinha-bastos-ironiza-wanessa-anos-apos-perder-processo.html>. Acesso em 5 nov. 2024.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CABRAL, Ivan. **O importante é [não] estar pronto - da gênese às dimensões políticas, pedagógicas e artísticas do projeto da SP Escola de Teatro**. 2017.

Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-12012018-105127/pt-br.ph>
Acesso em 16 de set. de 2024.

CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006.

CÉLIA HELENA. Célia Helena: **Curso Técnico Profissionalizante**. Disponível em:

<<https://celiahelena.com.br/cursos/profissionalizante/>>. Acesso em 19 de out. de 2024.

CENTRO DE REFERÊNCIA EM EDUCAÇÃO INTEGRAL. Centro de Referência em Educação Integral. **Escola da Ponte radicaliza a ideia de autonomia dos estudantes**. Disponível em:

<https://educacaointegral.org.br/experiencias/escola-da-ponte-radicaliza-ideia-de-autonomia-dos-estudantes/>. Acesso em 6 nov. 2024.

D'ALAMA, Luna. **Cartografias cênicas da Cia. de Teatro Os Satyros**. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/editorial/cartografias-cenicas-dos-satyros/>. Acesso em 6 nov. 2024.

DEGANI, Marina Costa. **A (des)graça do humor**: humor e gênero no stand-up comedy brasileiro a partir da análise do discurso. Florianópolis, 2018. Trabalho Conclusão do Curso (Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

DICIONÁRIO INFORMAL. Dicionário InFormal: **Implosivo**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/implosivo/amp/>. Acesso em 7 de nov. de 2024.

DUSSEL, E. **1492: o encobrimento do outro**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

FERREIRA, Kellen Alves Evangelista. **O humor como um meio para a libertação feminina**: relatos de uma mulher no humor. Pelotas, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro – Licenciatura) - Universidade Federal de Pelotas, 2018.

FOLHA DA PB. Folha da PB: **VÍDEO: Extremistas de direita invadem show de comediantes mulheres e são expulsos**. Disponível em: <https://folhadapb.com.br/noticia/4443/video-extremistas-de-direita-invadem-show-de-comediantes-mulheres-e-sao-expulsos>. Acesso em 13 ago. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRYE, Marilyn. **The Politics of reality**: Essays in feminist Theory. Toronto: Crossing Press, 1983.

G1. g1. **Léo Lins vira réu por publicar conteúdo preconceituoso e discriminatório contra minorias; canal do Youtube é retirado do ar**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/09/05/leo-lins-vira-reu-por-publicar-conteudo-preconceituoso-e-discriminatorio-contra-minorias-canal-do-youtube-e-retirado-do-ar.ghtml>. Acesso em 13 de ago. de 2024.

GOLDENBERG, Mirian. **Homem não chora. Mulher não ri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, p. 7-41, 1995.

hooks, bell. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. Tradução: Kenia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

hooks, bell. **Pertencimento**: uma cultura de lugar. Tradução: Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

IPATRIMÔNIO. iPatrimônio: São Paulo - **E.E. Padre Anchieta**. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/sao-paulo-e-e-padre-anchieta/#!/map=38329&loc=-23.540335,-46.613257999999995,17>. Acesso em: 16 de jul. de 2024.

JR. João Batista. PIAUÍ: **O que mais você quer, filha, para calar a boca?** - Disponível em:

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-que-mais-voce-quer-filha-para-calar-boca/>. Acesso em 6 de nov. de 2024.

MARQUES RIBEIRO, Luiz Gustavo; COLLAÇO, Vera. Tecendo o teatro de revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia?. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1094–1104, 2019.

MATTOSO, Glauco. Quem tem medo do gênero?. In: Guida, A.; Silva, E. M.; Nantes, F. A. **Notas de gênero e decolonialidade na educação**. Campo Grande, MS. Ed. UFMS. 2021.

MINOIS, G. **História do riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONDADA, L. A entrevista como acontecimento interacional: abordagem lingüística e interacional. **RUA**, n. 3, 1997.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PIRES, V. de O. D.; SCHERER, R. P.; MACHADO, V. P. Um manual de leitura fácil para educadores. **Anais do Encontro Nacional sobre Inclusão Escolar da Rede Profissional Tecnológica (ENIERPT)**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2022. Disponível em: <https://publicacoes.ifc.edu.br/index.php/enierpt/article/view/3188>. Acesso em: 7 nov. 2024.

PORTAL DO GOVERNO. Portal do Governo. **Mais de 75% dos formados pela SP Escola de Teatro estão empregados** - Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/mais-de-75-dos-formados-pela-sp-escola-de-teatro-estao-empregados/>. Acesso em 8 nov. 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SAQUET, M. A.; BRISKIEVICZ, M. Territorialidade e identidade: um patrimônio no desenvolvimento territorial. **Caderno Prudentino de Geografia**, [S. l.], v. 1, n. 31, p. 3–16, 2020.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16.

SECHINATO, Juliana Spagnol. **Se eu estou com o microfone, eu estou com o poder?** Humor produzido por mulheres em performance ao vivo. 2021. 218 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/14893?locale-attribute=pt_BR. Acesso em 06 dez. 2024

SECRETARIA DA CULTURA, ECONOMIA E INDÚSTRIA CRIATIVAS DO ESTADO DE SÃO PAULO. **SP Escola de teatro abre 66 vagas nos cursos técnicos para o**

segundo semestre. Disponível em:

<<https://www.cultura.sp.gov.br/sp-escola-de-teatro-abre-66-vagas-nos-cursos-tecnico-s-para-segundo-semester/amp/>>. Acesso em: 19 out. 2024.

SEPÚLVEDA, Letícia. Brasil de fato: **Sem apoio, teatro se afasta cada vez mais dos brasileiros.** Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros>. Acesso em 7 nov. 2024.

SILVA, J. S.. La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida. El paradigma del “buen vivir”/“vivir bien” y la construcción pedagógica del “día después del desarrollo”. In: **Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir.** [S.l.: s. n.], 2013.

SOUZA, M. A. A. de. A geografia da solidariedade. **GeoTextos**, [S. l.], v. 2, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3042>>. Acesso em: 11 ago. 2024.

SP ESCOLA DE TEATRO. SP Escola de Teatro: **Curso técnico:** Humor. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/curso-tecnico/humor>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

SP ESCOLA DE TEATRO. SP Escola de Teatro: **Quem Somos.** Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/quem-somos>. Acesso em: 06 nov. 2024.

SPLASH. UOL: **Humoristas defendem Léo Lins após Justiça tirar show do ar: 'Inaceitável'.** UOL, 17/05/2023. Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/05/17/censura-o-que-dizem-humoristas-sobre-derrubada-de-show-de-leo-lins.htm#:~:text=A%20Justi%C3%A7a%20de%20S%C3%A3o%20Paulo,considerada%20minor%C3%A7a%20vulner%C3%A1vel.%22>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

STEFANO, André. **SP Escola de Teatro - Sede Brás.** Fotografia tirada e publicada em 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/sp-escola-teatro-predio>. Acesso em 14 jul. 2024.

X. **Comentário de Rafinha Bastos.** Comentário postado em 2023. Disponível em: <https://x.com/rafinhabastos/status/1660006274199699458?s=46&t=birHmEgXipMIAgYkBmbryQ>. Acesso em 13 ago. 2024.

X. **Post de Rafinha Bastos.** Post feito em 2023. Disponível em: <https://x.com/rafinhabastos/status/1660002665974190081?s=46&t=birHmEgXipMIAgYkBmbryQ>. Acesso em 13 ago. 2024.

APÊNDICE

Apêndice A: Entrevista realizada com Ana Viegas, Lilia Limonada, Luana Farnezi, Marcela Galvão e Paula Simões do grupo Projeto Stand Up Para Mulheres.

Entrevista via áudio do Whatsapp e escrita via Microsoft Word entregue no dia 9 de setembro de 2024 com Ana Viegas, Lilia Limonada, Luana Farnezi, Marcela Galvão e Paula Simões do grupo Projeto Stand Up Para Mulheres sobre o projeto e a mulher na linguagem da stand-up. A entrevista foi autorizada pelas participantes para ser publicada neste trabalho.

AMANDA: Fale um pouco sobre de onde vocês vieram, quais experiências possuem dentro do teatro e também fora (outras áreas de interesse).

ANA VIEGAS: Oi, bom, eu sou Ana Viegas, né? Eu, apesar de na infância e na adolescência transitar pelo teatro e pelo humor já, eu fiz arquitetura primeiro. Eu fiz arquitetura, trabalhei anos! Eu sou gaúcha, fui morar no Rio de Janeiro, toda a minha vida profissional de arquitetura foi lá. Em algum momento a minha carreira estava consolidada como arquiteta e tal e eu meio que entrei numa crise. Ah, eu não quero, eu não quero, eu tenho muito essa coisa de que eu vou viver mais de 100 anos, sabe? E aí eu comecei a pensar... e o Niemeyer morreu com 104 anos trabalhando, e eu fiquei pensando, tudo bem, eu vou morrer trabalhando, mas eu não quero morrer trabalhando, fazendo projetos de arquitetura, fazendo obras, reformas, construções, enfim. E aí eu meio que entrei numa crise e comecei a olhar pra tudo o que é lado, a fazer cursos de coisas diferentes, aí eu fiz um curso de criatividade com o Murilo Gun, e aí ali ele me mostrou vários caminhos de livros, de coisas.

Quando eu fiz o curso de criatividade, um dos módulos do curso era o Comedy Thinking, que é o pensamento do comediante porque ele já tinha feito, inclusive, a comédia stand-up, o Murilo Gun, né? Então, eu comecei a me interessar por comédia stand-up, mas não em fazer comédia stand-up, na verdade, comecei a

me interessar em consumir comédia stand-up. Estava dando aquele boom, 2016, 2017, estava dando aquele boom de vídeos no YouTube, aqueles vídeos semanais que eram os quatro amigos, Thiago Ventura, Afonso Padilha... e aí eu comecei a consumir isso, eu ainda estava morando no Rio e em 2017 a minha melhor amiga veio morar em São Paulo. Aí eu comecei a vir finais de semana, às vezes, pra São Paulo, comecei a assistir os shows de comédia porque até então a comédia stand-up não tava pulverizada pelo Brasil, né? Ela já tinha acontecido no Rio, que eu acompanhei, que era o Comédia em Pé, mas era uma coisa só de teatro que durou um tempo, mas que não se popularizou no Rio, que foi lá atrás, eu nem me lembro em que ano, talvez 2008, 2009, 2010.

A comédia stand-up estava com aquele boom aqui em São Paulo, eu comecei a vir, e abriu na sequência o Clube do Minhoca, então sempre que eu vinha pra cá eu ia assistir no Clube do Minhoca. Eu ficava na casa desses amigos, eu ia sozinha assistir todos os shows de comédia que eu conhecia, que eu conseguia, né? E aí nesses shows de comédia comecei a ir sozinha. Começou a abrir mais comedy, abriu também na época, hoje é o Acústico, mas na época chamava Paulista Comedy, que era um comedy bem pequenininho também. Comecei a assistir. Eu ia tão frequentemente quando eu vinha pra São Paulo, e eu encontrava sempre as mesmas pessoas. Tinha uma menina que depois virou minha amiga, que é a Romina, que faz parte desse projeto também, a gente até se cumprimentava porque a gente sempre se via, ela também ia sozinha assistir. E numa dessas o Patrick Maia, que é o sócio criador do Clube do Minhoca, ele ia dar uma oficina de comédia e de escrita de piadas curtas, e aí eu fiquei curiosa pra ir, aí falei pra minha amiga assim “ah, tava a fim de fazer” daí ela disse “ah, então faz” eu digo “não, eu não vou fazer, né” ela falou “por que que não?” Eu disse assim “vergonha, né” porque assim, eu não sou comediante, aí tem um monte de comediante e eu lá, eu sou só uma pessoa que gosta de consumir comédia, até então era esse meu rolê. Só que eu fui, acabei indo, várias coisas aconteceram que eu acabei indo fazer e conheci pessoas ali que estavam começando, descobri que tinha todo esse mundo de open mic, de uma cena para pessoas iniciantes na comédia, fiz amizade com essas pessoas, e aí toda vez, todo mês, quando eu vinha pra São Paulo, eu encontrava eles, mas eu ia assistir eles a se aventurar nos palcos pela primeira, segunda, terceira vez. Nesse grupo é que começou a rolar não uma pressão, mas a galera começou a botar uma pilha “Ana, escreve, você é engraçada, você tem umas tiradas boas, escreve piadas

e faz cinco minutos num show de stand-up” e foi aí que em 2019 eu escrevi um texto e fiz a primeira vez, foi horrível, eu não sabia o que eu tava fazendo, não sabia pegar o microfone, eu não sabia o timing, nada disso.

Então não tem uma história e tal, foi uma coisa meio doida, mas enfim, foi a primeira vez, é uma sensação de quase morte, mas aí também foi um momento que eu percebi que eu realmente queria fazer aquilo e que eu não sabia fazer aquilo, era justamente o que eu estava buscando. Eu queria um desafio que fosse algo que eu não soubesse fazer porque a arquitetura pra mim tava muito chata, porque eu dominava... as pessoas me procuravam porque eu tinha expertise em tal coisa, né, e daí ali eu não tinha.

Eu decidi, bom, vou vir morar em São Paulo em 2020, vou estudar comédia, vou começar a fazer stand-up. Veio a pandemia, eu cheguei a vir no início de 2020, duas semanas depois fechou tudo, e aí eu fiquei estudando um ano e seis meses em casa. Três meses aqui, um ano e três meses no sul com a minha mãe, estudando comédia, fazendo shows online pra não parar. Faz três anos que eu comecei a fazer comédia stand-up de fato, que foi em agosto ou setembro de 2021, depois que eu tinha me vacinado que eu comecei a vir pra São Paulo fazer de novo. Só que daí eu fazendo stand-up fiquei em 2021, 22 e eu sentia que faltava alguma coisa, que eu queria fazer algum personagem, que eu queria fazer mais coisas no stand-up. Eu comecei a procurar teatro, a fazer coisas de teatro, e conheci a SP ano passado, em janeiro de 2023. Eu conheci a SP e descobri que ali tinha um curso de humor, teatro com ênfase em humor. Eu não sabia que isso existia e eu entrei no meio do ano na SP, agora eu tô no terceiro semestre, mais ou menos isso.

LILIA LIMONADA: Vou colocar meu currículo artístico compactado aqui:

Em 2023, se formou em Técnico em Teatro, no SENAC Lapa Scipião.

Em 2019, criou e produziu o grupo Cia de teatro Limonello.

Em 2018, fez o curso de comédia stand-up, no Espaço da Comédia.

Em 2018, fez o curso de Improviso, com o grupo Imprime.

Em 2018, fez o curso de Bufão, no Sesc Paulista.

Em 2017, fez o curso livre de teatro na Escola Agnaldo Silva.

Em 2017, fez o curso de palhaço, na Cia Raso da Catarina.

Em 2016 e 2017, fez o curso anual de teatro Múltiplas Linguagens, no SESI Osasco.

Em 2018 encontrou na comédia stand-up uma oportunidade de falar com humor sobre as dores e delícias de ser uma mulher. Fez parte do elenco da Escola da Comédia, do Francamente, dentre outros na cidade de São Paulo. Em 2022 entrou para o elenco do projeto “Stand up para Mulheres”, em um elenco 100% feminino, que se apresenta para mulheres em situações de vulnerabilidade. Em 2023, entrou no elenco rotativo do “Show Delas”, de stand-up Comedy.

Em 2019 criou a Cia de teatro Limonello junto com uma amiga, produziu, roteirizou, dirigiu e atuou em peças teatrais para adolescentes em escolas estaduais de Osasco, deu aula de teatro para crianças e adolescentes em Cotia na Associação Amigos de bairro e deu aula de teatro para crianças, dentro da grade curricular do ensino infantil, no Colégio Sigma, em Cotia.

Desde muito nova foi tocada pelo teatro, criou um grupo de teatro escolar no qual ficou por 6 anos e participou do Grupo Teatral UNA por 7 anos, atuando em diversos espetáculos bíblicos, infantis, musicais e ecumênicos em Cotia, São Paulo e cidades do interior. Estudou e trabalhou em outras áreas por alguns anos e em 2016, a arte voltou a tomar grande proporção em sua vida. Participou de vários projetos artísticos como atriz, palhaça, comediante Stand-Up e apresentadora e produtora do programa de rádio “Vírus do Amor” e apresentadora, produtora e roteirista do programa de rádio “Desperte com Ellas”, na rádio New Life FM. Apresentadora, produtora e roteirista do programa de TV “Papo de Bar” na TV Granja Viana.

LUANA FARNEZI: Olá, Amanda, bom dia. Meu nome é Luana Farnezi. Eu sou uma atriz, integrante do grupo Stand Up para Mulheres. Primeiro, queria muito agradecer pelo seu interesse em saber da gente. Eu tenho 43 anos, sou natural do Rio de Janeiro e tem dois anos que moro na cidade de São Paulo. Eu faço arte desde os 13 anos. Minha mãe diz que eu era tímida, apesar de eu não lembrar disso. Eu tenho outras formações, eu sou publicitária, pedagoga também, professora. Mas não tem nada nessa vida que me impulse muito mais do que a arte, né? Eu já tentei largar a arte algumas vezes, mas eu não consigo, porque tem horas que a gente sente que a gente está abraçando a arte de um modo tão intenso e não está recebendo esse abraço de volta. E a gente precisa viver, né? A gente precisa viver. E hoje em dia eu sinto que eu sobrevivo com a arte, ainda não vivo do jeito como eu gostaria.

Eu comecei no Rio fazendo teatro. Eu fiz Martins Pena e na primeira semana de aula a professora pediu para chamar minha mãe. Na semana seguinte. Um curso de férias no Martins Pena, eu tinha 13 anos. E ela disse que deveria investir em mim na arte porque eu era muito boa, ela disse para minha mãe. Por que eu sou muito espontânea, eu penso muito rápido diante das atividades que ela tinha me passado e assim foi. Eu tomei gosto pela coisa, então comecei no Martins Pena, no Rio de Janeiro, depois eu passei pelo Tablado, fiz três anos de Tablado. Depois eu fiz o Sesc de Copacabana em uma oficina de teatro que tinha lá também. Participei do Grupo Nós do Morro. Fiz parte de uma companhia de teatro infantil, uma companhia extinta... Uma Nós de repertório onde eu aprendi muito, muito mesmo. E queria entender como é que seria...

Eu não tinha noção nenhuma de audiovisual, embora eu tivesse feito muitos comerciais. Eu comecei fazendo comercial. Antes dos meus 13 anos eu fiz comercial para um banco que nem existe mais, que era o Nacional e depois eu fiz o comercial para o Unibanco também. Aí, dentro desse processo todo, eu fui fazer a Escola de Atores Wolf Maya, no Rio de Janeiro. Faço parte da primeira turma de formandos da Escola do Wolf. Então, tudo que tinha que dar errado, deu com a gente, que foi parte da primeira turma, mas tudo que tinha que dar certo também deu com a gente. Eu tive sorte, minha turma teve o privilégio de ser aluna dele desde o início do curso no módulo. Ele gostava muito da minha turma e toda a escola queria fazer parte da minha turma por conta disso. Nesse período, eu também fiz outros cursos, uns cursos extras, para ter noção de câmera. Fiz curso com a polêmica Fátima Toledo, que tem muita gente que ama ou odeia. Eu, no meu caso particularmente, eu amo. Acho que a gente não pode misturar, levar para a vida real o que ela aborda nos exercícios dela. Para mim, no meu caso, fez muito bem, me acessou muito. Eu consigo utilizar o que eu aprendi com ela na minha vida.

E no Wolf, depois do Wolf, depois de seis anos de formada, eu me senti muito lisonjeada dele ter me chamado para fazer um teste para um musical. Eu fui fazer esse teste, não passei, e queria entender como é que seria a Luana cantando. Ingressei na CAL, na Escola de Artes de Laranjeira, no Rio de Janeiro também. E lá na CAL eu fiz o curso livre de teatro musical. Gostei muito, mas eu pude entender melhor um pouco da minha voz, porque a minha voz é metalizada. Entendi melhor a minha voz. O coordenador geral do curso perguntou se eu não queria fazer o avançado, eu fiquei um pouco surpresa mas também feliz porque eu sei que eu não

sou cantora, eu sei que eu sou afinada, mas eu sei que eu não sou cantora. E fiz a audição porque o curso avançado precisava de audição. Fiz a audição para esse curso e você tinha que cantar uma música e fazer uma cena, ou só cantar uma música. Eu falei, eu vou fazer os dois porque eu vou me garantir no que eu sei fazer que é atuar. E, por incrível que pareça, eu fui aprovada. Eu achei que eu não fosse ser aprovada porque tinha gente que estava lá dizendo que estava tentando há três anos. Eu fui aprovada no curso de teatro musical na CAL e acabou me levando à possibilidade de fazer dois musicais. Eu fiz dois musicais na CAL, o “Hoje é dia de Rock” e “A Lira dos 20 anos”. Seis anos atrás que eu fiz a Lira, e a gente voltou agora, a gente ganhou um edital e eu acabei de me apresentar. A gente se apresentou no início de setembro e a gente teve cinco apresentações incríveis no Rio de Janeiro. Eu vou para o Rio para fazer esse musical.

Paralelamente a isso, eu me especializei em manipulação de bonecos, eu sou manipuladora de bonecos também. Fiz curso de palhaçaria e pelo fato das pessoas dizerem que eu sou muito engraçada, de minhas histórias serem boas e de eu contar com um jeito diferente, as pessoas falaram assim “cara, você podia fazer stand-up” e eu falei “cara, como eu vou fazer stand-up?” enfim, uma coisa é ser espontânea na vida e outra coisa é ser espontânea para o outro. Eu fui fazer um curso de stand-up porque eu não queria falar merda aleatoriamente, e eu acabei conhecendo as meninas no curso, na verdade, de palhaçaria algumas delas. A Paula, que é a idealizadora do projeto, eu conheci fazendo o curso de palhaço. Marcela Galvão, ela é uma atriz carioca também e a gente se conheceu no Wolf Maya, a gente se formou juntas na escola. Ana Viegas, eu conheci através de Marcela, elas hoje em dia moram juntas. Lília Limonada, eu conheci quando vim para São Paulo ingressar nesse meio de stand-up. Romina Marbella também. A gente se conheceu quando eu decidi vir morar em São Paulo.

Eu decidi vir morar em São Paulo porque eu não tenho filhos. Eu tenho uma família, eu deixei minha família toda no Rio de Janeiro, eu falei “ah, eu não tenho filho, eu vou tentar ir pra São Paulo” porque eu estava gravando muita campanha publicitária aqui. Não tenho vontade de voltar a morar no Rio de Janeiro, a não ser que seja algo muito extraordinário. Acabei ingressando nesse projeto de stand-up para mulheres desde o início, sou uma integrante ativa no projeto. Onde a gente faz projetos, a gente leva cultura, socialização, humor e amor para mulheres detentas, para mulheres que sofreram e sofrem algum tipo de vulnerabilidade ou abuso, que

estão em casa de acolhimento, e para meninas da Fundação Casa. Eu acho que é um projeto que agrega mais a gente do que a elas, mas é muito legal ver o que a gente consegue transformar, o que a gente consegue ter de retorno delas também. A Fundação Casa, principalmente, porque a gente teve uma rotina de fazer atividades, acompanhamentos, e o que ajudou muito nesse projeto é porque Marcela Galvão também é professora, assim como eu, então a gente pôde levar um pouco das nossas experiências também. Eu, como professora, pedagoga, sou arte-educadora também, então acabou facilitando o jogo. E nada é feito por uma única pessoa, a gente faz reuniões, a gente tem pautas para poder levar o projeto adiante, dando mais ainda seriedade, dando mais ainda credibilidade àquilo que a gente faz, àquilo que a gente acredita de verdade.

MARCELA GALVÃO: Sou atriz profissional desde o ano de 2005. Integrei o elenco de inúmeros espetáculos em diferentes teatros do meu estado, RJ. Me tornei Arte-Educadora e dei aula de teatro em diferentes espaços culturais e escolas em Niterói (minha cidade), São Gonçalo e Rio de Janeiro. Essa experiência me fez desenvolver um material voltado para arte-educadores que dão aula de teatro para crianças a partir de 3 anos: o site www.aulasteatroinfantil.com. A grande procura de pessoas por esse material, me fez desenvolver o livro *Aulas de Teatro Infantil*. Além de ser formada em Artes Cênicas pela Faculdade CAL, também tenho formação em Letras – Português / Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e dei aula por 5 anos em um colégio estadual do Rio de Janeiro. Sempre incluí jogos de teatro nas minhas aulas de Português, conseguindo resultados muito legais na escola. Essa troca com os alunos fez a escola montar um teatro e colocar o meu nome. Fiquei muito feliz!

A experiência com a escrita, por conta do trabalho na Letras, e a experiência no palco, por conta do teatro, contribuíram para que eu escolhesse o caminho que sigo hoje: a de comediante de stand up. Hoje moro em São Paulo por esse motivo.

PAULA SIMÕES: Eu sou a Paula Simões, sou a criadora do Projeto Stand Up para Mulheres, e produtora e artista do projeto. Eu sou formada em jornalismo pela PUC São Paulo, trabalhei com redação, assessoria de imprensa, mas há uns sete anos comecei a trabalhar com produção de teatro, especificamente teatro infantil e contação de histórias. Então, eu trabalho negociando projetos culturais para realizar

apresentações em SESC, em casas de cultura, centros culturais, bibliotecas, e também faço produção executiva de projetos contemplados em editais. Eu sempre gostei de comédia stand-up e em 2021, na época da pandemia, eu fiz um curso e foi quando eu comecei a me apresentar fazendo comédia stand-up. Eu não tenho formação em teatro, em palhaçaria. Eu acompanho muito mais pelos trabalhos que eu produzo, e a minha experiência no teatro é basicamente essa.

AMANDA: Como surgiu o “Projeto Stand up para mulheres”?

ANA VIEGAS: Bom, o Projeto Stand Up para Mulheres é uma iniciativa e uma criação da Paula Simões, e eu acho até importante que você leve mais em consideração o que ela vai falar porque eu vou falar do meu lugar, de como surgiu. Ela, na verdade, me convidou para fazer parte, então eu acho que o direito de fala está mais dessa resposta, é muito para ela, eu acho que é dela, né, sobre como surgiu esse projeto.

LILIA LIMONADA: Paula Simões, que é idealizadora do projeto e pode falar melhor sobre como surgiu, mas a história pessoal das mulheres de sua família e os sofrimentos dessas mulheres que a mobilizou para criar o projeto. Paula teve a visão de criar um espaço onde o humor fosse uma ferramenta de empoderamento feminino, e a ideia logo se transformou no que hoje é o "Stand up para mulheres". O projeto surgiu para mim, quando fui convidada pela Paula, após nos apresentarmos em um show de stand-up juntas, ela achou que meu texto tinha a ver com o projeto e me convidou.

LUANA FARNEZI: O Projeto Stand up para Mulheres surgiu através da Paula Simões, porque a gente vê que é um mundo ainda muito masculinizado, a gente vê muitos homens em evidências do que mulheres. São poucas mulheres que a gente cita por aí. Nós mesmas, mulheres “fala alguém de Stand up que você tem uma referência”, a gente geralmente fala o nome de homens e por que não a gente falar o nome de mulheres? Então, eu acho que veio para isso mesmo, para agregar. A gente não limita o público a ser somente feminino. Os homens podem, e eu acho

ótimo quando eles vão também, mas o nosso elenco é majoritariamente feminino. Isso eu acho muito importante também. Então, a ideia é mostrar que a gente tem voz também, acho que foi por isso.

MARCELA GALVÃO: A Paula Simões, idealizadora do projeto, vai saber responder melhor do que ninguém, mas posso compartilhar as minhas percepções. A Paula sempre foi muito engajada nas pautas femininas e sempre teve um olhar especial para as mulheres marginalizadas: meninas da Fundação Casa, mulheres em espaços de acolhimento (que sofrem violência doméstica), presidiárias... como a comédia stand up acabou nos unindo nos shows em que nos apresentávamos, quando surgiu a ideia de levar comédia para esses espaços, ela juntou as mulheres comediantes cujo trabalho ela já conhecia e montou o Stand Up para Mulheres.

PAULA SIMÕES: O Projeto Stand Up Para Mulheres surgiu porque eu sou uma grande defensora de que a arte e o trabalho artístico precisa ser remunerada e valorizada propriamente, para que os artistas possam fazer a manutenção das suas vidas e também da própria arte, se aprimorar. Tudo isso, hoje, de estar numa sociedade capitalista, para tudo isso precisa de dinheiro. E eu tinha uma insatisfação e tenho uma insatisfação muito grande com a cena do stand-up. É uma cena que, enfim, ela tem poucas oportunidades vindas de políticas públicas teatrais, então, ela às vezes entra dentro das políticas públicas teatrais, mas ela não tem uma política pública própria, como, por exemplo, o circo tem editais próprios. Então, acaba sendo um espaço muito concorrido para essa cena participar, né? E aí tem essas apresentações de bares, tem uma cultura do produtor não pagar cachê, não pagar uma ajuda de custo “ah, não, estou dando oportunidade, estou dando visibilidade”. Isso sempre me frustrou muito.

Começou a passar pela minha cabeça a possibilidade de, bom, se eu não vou ganhar dinheiro com isso, eu vou levar o meu show em lugares que não teriam como pagar mesmo e que seria importante para o público ter essa experiência, né? De ver mulheres contando suas histórias de um jeito engraçado. Por que esse recorte feminino sempre me interessou mais do que o recorte misto. Eu já tinha uma relação com o Centro de Cidadania da Mulher, com a Coordenação de Mulheres daqui de São Paulo, já tinha feito outros projetos com eles. Meu primeiro edital, sete anos

atrás, foi realizado nesses espaços. E aí eu comecei a pensar nessa possibilidade de fazer para mulheres, e também como um estudo mesmo porque muitas vezes a gente é permeado por uma narrativa masculina, mesmo que a gente não perceba, né? A gente acaba propagando essa visão de mundo, e muitas vezes um texto de comédia feminina é inteiramente voltado para a nossa relação com os homens. Não que eu não fale sobre essas coisas, e eu, inclusive, falo muito sobre essas coisas, eu tenho muito texto dessa maneira. É uma reflexão que eu fui tendo depois, inclusive por causa do próprio projeto, que era uma forma da gente estudar o riso feminino também. O que faz essas mulheres rirem? O que provoca o riso nelas? Eu sou de uma bolha, ela é de outra, será que a gente consegue se encontrar em algum lugar? Como que funciona isso? Então também era uma oportunidade de estudo.

Eu tenho uma questão pessoal muito grande porque na pandemia eu estudei as mulheres da minha família até as minhas bisavós. Eu descobri muitas coisas. Eu descobri como que a força feminina ajudou a equilibrar traumas profundos provocados por homens na minha família, que eu também amo esses homens, estou aqui por causa deles e eu já perdoei todos eles, enfim, tá tudo bem. Mas vem muito desse lugar também, de encontrar versões da minha mãe. Minha mãe é dona de casa. Versões da minha avó também. Minhas duas avós também foram donas de casa. Faziam muitos trabalhos pontuais pra garantir alguma renda, principalmente minha avó de parte de mãe que ficou viúva cedo. Minhas bisavós também, que aí é um outro universo, né? De religiosidade e de não religiosidade também. Tem umas histórias complexas ali, uma forma de conhecer elas em outros rostos, em outras histórias, e reconhecer elas, me reconhecer também. Então, veio muito desse lugar.

O projeto começou com o Centro Cidadania da Mulher, que são espaços de convivência de mulheres. Eles fazem atendimentos também para mulheres que sofreram violência e encaminhamento pra onde elas devem ir, em termos de justiça, em termos de acompanhamento psicológico, benefícios, enfim. E aí, depois surgiram as prisões, as penitenciárias femininas. E também, pra mim, foi uma oportunidade até de... porque tem um caso na minha família, que é com o meu outro bisavô, ele foi responsável pela morte da minha bisavó, não foi propriamente um caso de feminicídio mas ela estava em estado de puerpério. E é isso. Uma mulher não diz “não” pro homem quando ele sente desejos sexuais, né? Ela acabou tendo uma

infecção e morreu. E aí, o que acontece? Isso é um crime, né? Tanto que ele sumiu um tempo, abandonou os filhos e depois voltou, pegou todo mundo de volta. Isso causou traumas profundos na minha avó e impossibilitou ela de crescer para muitos lugares, principalmente psicologicamente, mas é uma forma que eu encontro de perdoar ele, de entender que as pessoas têm uma história e as pessoas têm motivações que a gente não conhece. E se a gente está em uma penitenciária é porque as pessoas estão sendo punidas pelos supostos crimes que elas cometeram. A gente sabe que a justiça tem excessos em relação à origem, em relação à cor.

Então, é um caminho muito de uma jornada íntima mesmo, pessoal, tanto que às vezes eu até esqueço de mencionar essa história porque a dor foi diminuindo em relação a isso. Apesar de ter sido há muito tempo, sempre foi muito visível na minha avó esse trauma e consequentemente, muito visível no meu pai, nos meus tios, como a personalidade da minha avó, por conta desse trauma, foi afetando a família, né?

AMANDA: Como se conheceram?

ANA VIEGAS: A gente se conheceu no stand-up. Na verdade, nós todas, a gente fez curso de comédia stand-up com o Fábio Lins e acabou que a gente tinha um grupo de ex-alunos do Fábio Lins que começou a fazer open mic em 2021. Eu me lembro do dia que eu conheci a Paula porque ela estava fazendo o segundo show e eu achei fascinante o tema. Achei o texto dela extremamente inteligente, extremamente inovador, mas não foi ali que a gente começou a conversar, foi mais pra frente. A gente se conheceu por ser ex-aluno do Fábio Lins e por a gente começar a fazer a Escola da Comédia, que também começou a fazer shows no Barbixas e a gente a participar.

LILIA LIMONADA: Conheci cada uma das integrantes em diferentes momentos, sempre dentro do universo do stand-up. A Paula conheci no Punch, uma extensão do curso de stand-up do Fábio Lins. A Ana, conheci também no curso de stand-up do Fábio. Já a Luana, encontrei durante uma apresentação nos Barbixas. A

Marcela, eu já seguia nas redes sociais, mas nos conhecemos pessoalmente na primeira apresentação do grupo. E a Romina, encontrei em um show no Gremlins.

LUANA FARNEZI: Marcela Galvão é minha amiga de muitos anos, a gente se formou junto no Rio de Janeiro na Escola de Atores Wolf Maia; Paula Simões eu conheci fazendo curso de palhaço; Ana Viegas eu conheci através de Marcela, elas moram juntas também; Lilia Limonada eu conheci em São Paulo, fazendo stand-up; Romina Marbella também.

MARCELA GALVÃO: Acho que acabei respondendo na pergunta acima, mas vou complementar aqui. Somos mulheres de diferentes estados. A comédia levou todas nós para São Paulo e o contato nos shows que fazíamos em comum, acabou nos aproximando.

PAULA SIMÕES: Eu fui conhecendo as meninas fazendo show juntas. Eu fiz um curso de stand-up com a Luana. Fiz um curso de aprimoração do stand-up, que era o curso de Punch com a Lilia. A Ana e a Marcela eu fui conhecendo fazendo show. No começo eu chamava muitas meninas assim, tinha uma circulação levemente maior de meninas por conta também, até, da disponibilidade, porque os nossos shows eles são em horário comercial durante a semana, e as pessoas trabalham. Então, não é todo mundo que tem essa disponibilidade, e aí, meio que o grupo que tá hoje foi muito dessa frequência e também da confiança que a gente foi tendo umas com as outras, porque eu acho que é um trabalho que demanda muito psicologicamente. Hoje a gente já tá mais acostumada e tal, mas então, é muito importante você ter pessoas que você se sinta bem, que você confie pra depois a gente sair, desabafar sobre o que a gente viveu ou até mesmo falar sobre outras coisas. Esparecer um pouco mais da experiência, né. Não é necessariamente um grupo fechado, mas acaba sendo porque é quem tá disposto a fazer as apresentações e participar dos projetos.

AMANDA: Como funciona o projeto? Quais trabalhos já fizeram?

ANA VIEGAS: Bom, geralmente as captações dos shows e das oficinas e a marcação de datas com as instituições são feitas pela Paula, ela é produtora, então ela já trabalha com isso e ela que também nos trouxe para esse projeto. A gente começou realmente indo só fazer show de stand-up na Fundação Casa Feminina, na penitenciária, a princípio do Carandiru só porque são aqui em São Paulo mesmo, e no Centro de Acolhimento para Mulheres em Situação de Violência. Na Fundação Casa a gente já levou várias oficinas.. várias oficinas não, a gente levou a mesma oficina em vários locais da Fundação Casa. Nessas oficinas a gente leva jogos de improviso, jogos teatrais, stand-up, conversas, apresentação de profissões. Em cada dia uma se apresenta e leva o material do que faz aqui fora. Na verdade, a gente acaba sendo o Instagram delas porque a gente que leva as informações que elas não têm aqui de fora, né. Enfim, muito diálogo, muita troca. A gente aprende muito com elas também. Estou falando mais da Fundação Casa porque são onde a gente já conseguiu ministrar várias vezes as oficinas, e esse é um trabalho que é fora o stand-up.

Agora o stand-up também é muito rico. Esse ano agora, no primeiro semestre, as meninas foram para várias penitenciárias no interior de São Paulo e eu não pude ir, por conta da minha agenda eu não consegui. Desde que eu entrei na SP no ano passado eu tenho feito menos porque quando é a tarde, em geral, eu não tenho disponibilidade, ou eu não sei se terei, então eu acabo às vezes não marcando a minha presença nos projetos, mas enfim, no ano passado eu fui bem ativa nos projetos, esse ano não consegui estar tanto, espero que no ano que vem a gente consiga voltar. Mas é isso, geralmente a gente vai nesses lugares fazer stand-up e a gente tem esses módulos-oficina. Tem agora também um projeto que a gente está, mas eu acredito que a Paula deva ter falado sobre também, de trabalho com as mulheres em situação de violência, mas que eu também não vou participar porque são às tardes, enfim... Mas eu acho que é isso, eu acho que em geral é esse trabalho que a gente faz, a gente faz shows stand-up e as oficinas.

LILIA LIMONADA: O "Stand up para mulheres" tem como missão levar humor e alívio para outras mulheres, especialmente aquelas em situações de vulnerabilidade. Realizamos apresentações em prisões, na Fundação Casa, em centros de acolhimento e na Casa da Mulher, entre outros locais que oferecem suporte a mulheres vítimas de violência. Nosso trabalho é feito por mulheres, para

mulheres, com um elenco 100% feminino. Usamos nossas histórias e vivências para criar textos que ressoam com outras mulheres, gerando riso e empatia. Além disso, fazemos dinâmicas, brincadeiras e bate-papos nesses espaços.

LUANA FARNEZI: A gente faz reuniões para poder saber o que a gente vai levar, não é só levar os nossos textos em si, é tudo muito pensado, para quem a gente está levando? Onde a gente está levando esse texto? o que a gente quer atingir com ele? E saber que as mulheres merecem ouvir humor, merecem ter humor, porque elas são humoradas. Eu acho que todo mundo tem a sua bagagem, todo mundo tem a sua mochilinha nas costas. Eu, por exemplo, penso muito dessa forma, porque quando a gente vai em presídio, principalmente, acho que a gente tenta dar um pouco de leveza. Nós também temos problemas, nós também temos nossas questões, e é muito legal quando a gente sai desses lugares, seja na Fundação Casa, casas de acolhimento ou em presídios femininos, ouvir que a gente fez a diferença no dia delas, que foi importante, que elas já passaram pelas tais e as mesmas situações. A comunicação com a mulher é muito mais reta, ela é direta, a gente não precisa explicar muito, elas entendem de imediato, sabe? Então o riso vem de um modo muito mais fácil. A gente, às vezes, não consegue nem dar continuidade porque a gente ri junto com elas, e quando elas não se metem “e quando acontece isso e isso também”. Então acho muito bom essa interação feminina que a gente tem porque acho que a gente quer ouvir também assuntos que dizem respeito à nossa realidade. O homem é muito abrangente, o homem conta muito mais o lado dele do que um lado de um todo, ele não pensa num todo. A mulher vai contar o lado dela, mas ela vai contar de forma de um todo, de um modo geral, como é que é pensado.

Então acho que o projeto funciona dessa maneira, a gente funciona pensando nas mulheres, no que as mulheres querem e precisam ouvir, e o que a gente pode levar para essas mulheres no mundo através do nosso humor, eu acredito nessa forma, com os projetos que a gente já fez, com os trabalhos que a gente já fez. A gente vai em Fundação Casa, penitenciárias femininas, em casas de acolhimento... A gente já fez uma noite que também foi muito especial porque esse projeto já fez dois anos, a gente fez uma noite de aniversário do projeto, onde a gente pediu de ingresso absorventes e doações de roupa, femininas ou masculinas também, porque a gente lida com homens trans também nesses lugares, e é muito bom a gente

respeitar e valorizar essa inclusão. Então é o que a gente pediu e foi muito legal isso, foi muito legal ter esse retorno da galera.

MARCELA GALVÃO: O projeto consiste em levar a comédia stand up (às vezes também com alguma oficina) feita por mulheres para espaços femininos. Algumas vezes por edital, muitas vezes voluntariamente (com apoio de transporte e alimentação do Rotary). Já me apresentei com as meninas nas diferentes unidades da Fundação Casa, em diferentes presídios (alguns deles, de segurança máxima), em espaços de acolhimento à mulher...

PAULA SIMÕES: O projeto, ele é de apresentações de comédia stand-up para públicos femininos. Então, a gente faz apresentações para Centro de Cidadania da Mulher, que também agora, dependendo da cidade, é chamado de Centro de Referência e Cidadania da Mulher ou Centro de Referência da Mulher, né? Varia os nomes. Que são esses espaços de convivência e também atendimento a mulheres. Fundação Casa Feminina, aqui da capital, penitenciárias femininas, a gente já conseguiu para outras cidades fora da capital. E o projeto ele tem esse momento que é a apresentação artística, mas ele tem um momento de bastidor, que é o de produção, e a produção envolve fazer reunião com esses espaços. Muitos ficam receosos com os temas que vão ser abordados. Eu sempre faço reunião com eles quando a gente vai para um espaço novo que ainda não conhece, para explicar o que a gente vai falar, e o que pode ser mais delicado. Também deixo aberto para se elas falarem “ah, não, é melhor não falar de tal coisa porque o nosso público é assim, assim, assado” e aí, eu vou tentando argumentar se eu acho que é importante falar de tal coisa, se não, eu peço pra gente não falar de tal coisa, que pode gerar gatilhos, enfim. São relações políticas com esses espaços e é uma relação política institucional, né? Eles têm uma visão ali institucional que eles trabalham com o público deles que a gente vai muito aprendendo, vivendo e conversando. Tem gente que é muito disposta a explicar, orientar, dar detalhes de como funciona cada sistema e aí a gente vai aprendendo.

Esse projeto tem um custo que é como eu falei, a gente não ganha cachê, é voluntário, mas a gente é financiado pelo Rotary Club Barra Funda que ajuda a gente com transporte para ir fazer os shows e com alimentação também. E se a gente precisa de material, por exemplo, as oficinas precisam comprar material, eles

também pagam isso para a gente. Eu faço a prestação de contas bonitinho, eu mostro notas e tudo mais para ser o mais transparente possível, que é uma coisa muito importante.

A gente já fez diversos shows e oficinas e agora a gente está começando a ter uma visibilidade de contratantes. A gente já fez apresentação no Centro Cultural Grajaú, a gente vai realizar oficinas de teatro e humor no SESC Pompeia, então agora, depois de dois anos do projeto, a gente já tem uma visibilidade e é vista de uma maneira mais séria em relação aos contratantes. Estamos rodando, estamos fazendo, estamos causando um impacto, isso é importante mostrar. E aí, os contratantes estão aparecendo, devagarinho vai estar aparecendo.

AMANDA: Houve algum tipo de retorno do público (no sentido de falar sobre a experiência que tiveram com vocês)?

ANA VIEGAS: Bom, a gente tem esse público que é um público que está com a liberdade cerceada, então a gente acaba tendo esse retorno, essas informações, pelo retorno das instituições. Na Fundação Casa eu acho que é o que a gente tem mais, porque elas chamam a gente para voltar porque realmente faz diferença, né? Não só porque a gente leva um trabalho, desenvolve um trabalho lá com elas, mas porque a gente leva o lugar do riso e o lugar da mulher também, dos assuntos femininos. Nas outras instituições eu acho que o retorno é muito imediato. Nos shows que a gente faz e no pós-show que a gente sempre faz roda de conversa e tudo mais. Eu acho que a gente vê nos olhos o retorno porque eu me lembro que eu fiz dois shows ano passado, no dia 8 de março, no Carandiru, que são os shows que marcaram a minha vida, sabe? Foi muito forte. Cada show foi para 100 mulheres e eu nunca vou me esquecer do riso nos olhos daquele momento. Foi uma catarse coletiva, sabe? De todo mundo! Ali não existia mais nada, ninguém mais estava preso. Não existia mais nada naquele momento porque o riso é capaz de levar a gente para uma outra dimensão. Ver no olho e no corpo daquelas mulheres todas que estavam ali, que chegaram ali meio tímidas, meio caladas, porque muita gente é de igreja então elas têm medo do que a gente vai falar no stand-up também, que seja alguma coisa “meu Deus!” que não pode ser dita, enfim... E eu acho que nessa

catarse que a gente vê aquele olhar brilhante, sabe? Aquele momento ímpar. Eu acho que esse é o maior retorno, pelo menos para mim.

LILIA LIMONADA: Sempre recebemos retornos emocionantes do público. Pessoalmente, quando abordo temas como a primeira menstruação, o uso do absorvente ou a primeira consulta ginecológica, muitas mulheres vêm até mim para compartilhar suas próprias experiências e confirmam que passaram por situações semelhantes. Isso cria uma conexão muito forte.

LUANA FARNEZI: Sim, do público que é fora, desse núcleo de presença de Fundação Casa e casa de acolhimento é muito legal porque elas querem saber mais da gente, onde encontram a gente. A gente tem um Instagram onde as pessoas podem seguir e procurar saber mais a respeito do projeto, podem ver também nossas agendas. Alguns lugares que são abertos, alguns lugares que são fechados realmente para essas mulheres, principalmente que estão em algumas casas que não podem ser divulgadas, muitas vezes a gente não pode fotografar para não vazarem o rosto das meninas, principalmente das que são menores na Fundação Casa e nas casas de acolhimento, para as pessoas, os companheiros, às vezes a família, não saber onde elas estão. Então o retorno que a gente tem são depoimentos delas mesmo e da galera que fala “Que ideia genial! Como é que vocês fizeram isso?”. Isso incomoda alguns homens também, eu pude reparar isso, como alguns também abraçam a causa, mas alguns homens se sentem incomodados com essa questão também.

MARCELA GALVÃO: Sim, temos até registros por escrito. O trabalho que realizamos na Fundação Casa foi mais longo, com oficina e apresentações. Ao final do projeto, recebemos cartinhas das meninas agradecendo pela troca e se abrindo com a gente.

PAULA SIMÕES: Ah, sim! O público gosta muito, o público é muito carinhoso com a gente depois do show. Às vezes é muito legal quando elas vêm contar as próprias histórias engraçadas, seja parecida com o que a gente contou, seja outra história. Sempre tem esse momento de “ah, também já passei por uma situação

assim” aí começa a contar e a gente dá risada. Então é sempre muito receptivo, a gente nunca teve uma experiência negativa em relação às nossas ações.

AMANDA: Poderiam citar uma situação que aconteceu nesses dois anos de projeto que marcou vocês?

ANA VIEGAS: Eu acho que o áudio anterior responde essa também. Pra mim foi o show do ano passado no Dia da Mulher. Os dois shows que eu fiz no Carandiru, pra mim, foi o mais marcante, sabe? Não que os outros não tenham sido, mas esse realmente eu nunca vou esquecer.

LILIA LIMONADA: Uma das experiências mais marcantes foi na prisão de Votorantim. Ao chegarmos, o ambiente era extremamente fechado, parecia um cenário de filme, o que nos deixou apreensivas. As guardas nos informaram que apresentaríamos dentro de uma "gaiola", sem contato direto com as presas, por motivos de segurança. No entanto, assim que Paula saudou o público com um "Boa tarde, galera", fomos surpreendidas por uma vibração e energia tão alta que a apreensão se desfez. As duas sessões que fizemos ali foram, sem dúvida, algumas das nossas melhores apresentações, pela intensa troca de energia.

LUANA FARNEZI: Acho que depoimentos. No final do projeto da Fundação Casa a gente recebeu cartinhas das meninas falando o que a gente agregou, o que a gente somou para a vida delas. Umas querem seguir as nossas profissões, porque apesar de a gente ter uma atividade marcada a cada dia que a gente fazia uma visita na Fundação Casa, a cada dia uma se apresentava, uma das meninas do stand-up se apresentava, então contava um pouquinho de si e fazia o show do stand-up. Eu tive a felicidade no dia do meu show particularmente, minha mãe estava visitando São Paulo, então eu levei minha mãe e foi a primeira vez que minha mãe me viu fazendo stand-up, foi na Fundação Casa. Eu lembro que quando eu acabei de me apresentar, elas levantaram a mão, elas não perguntaram para mim, elas perguntaram para minha mãe. Elas queriam saber como é que minha mãe se sentia sabendo que eu era uma artista, como é que minha mãe se sentia sabendo que eu estava fazendo esse projeto, e foi muito curioso ver isso e ouvir isso delas.

Elas são meninas inteligentes, então vejo a falta de oportunidade. Muitas estão mães também, com seus bebês lá dentro da Fundação Casa, no presídio igualmente.

Muita grande parte está ali por causa de homens. É triste quando uma menina me falou “porque o meu marido fez isso, isso e isso.” Eu falei “seu marido? Quantos anos você tem?” ela disse “14”. Eu falei “seu marido tem quantos anos?” ela disse “47”. Muitas estão presas por conta do marido que jogou no tráfico, porque a pena é menor para menores. E como elas falam também, a gente nunca perguntou o que elas fizeram, elas falam se elas quiserem, e às vezes elas falam quando têm alguma abertura que leve a tal assunto. Por eu ser carioca, uma vez uma falou também “a senhora é carioca?” meu sotaque é muito marcante, eu falei “sou”, “a senhora conhece o lugar tal?” eu falei “conheço”, “quando eu sair daqui, eu quero ir para lá” eu falei “logo, logo que você sai”, “eu não sei se eu vou sair porque eu matei dois traficantes e já estou jurada.” Então, a espontaneidade como fala isso, como se tivesse matado uma galinha, sabe? E como não valorizar isso? Como não falar “meu Deus, que desespero!” porque é uma realidade que foge da minha. Mas aí eu falei assim “você sai logo, você tem um tempo aqui, todo mundo tem um tempo em algum lugar, quando você sair você realiza seus sonhos.” É isso, não é não dar escuta para ela, mas não valorizar o que ela falou, sem faltar com o respeito.

Então, ter esse discernimento, às vezes é complicado, porque o interno da gente vibra, porque é uma realidade que não é minha, mas entender que aquela é uma realidade dela e respeitar isso também. A gente não está ali para aconselhá-la, a gente não está ali para dizer o que é certo e o que é errado, a gente está ali para propor uma atividade e fazer com que elas interajam dentro dessas atividades, e tenham pensamentos melhores e maiores, que queiram coisas novas, que busquem coisas novas. Muitas pegam o instagram do grupo que a gente tem, muitas querem o nosso pessoal também e sempre dizem “quando a gente sair daqui, a gente vai ver a senhora!” E isso é importante, saber o quanto a gente agregou. Quando a gente encerra um projeto, ver as meninas emocionadas, como a gente também fica, isso é importante, porque tudo que a gente faz para elas é tudo muito pensado, a gente não chega lá e vai fazer, e é um projeto completamente independente. A gente não tem ajuda financeira, a gente não recebe para isso, a gente tem um apoiador que é o Rotary Club, que paga a nossa passagem e a nossa alimentação, mas a gente não recebe para isso. É um projeto completamente voluntário, é um projeto

completamente independente e seria muito bom se a gente tivesse um patrocínio, uma ajuda de custo, porque todo mundo precisa disso, mas isso não faz com que a gente pare de fazer, com que a gente desista de fazer.

Outra situação que aconteceu nesses dois anos de projeto é porque em casas de acolhimento onde tem mais senhoras, eu, por ser uma pessoa que pensa muito rápido, tive uma ideia de pedir para elas me contarem alguma situação chata, ruim, que elas vivenciaram para que eu transforme isso de um modo muito humorado. Então eu sempre deixo um papelzinho, uma cestinha lá, não precisa assinar, não precisa colocar o nome, elas vão lá, escrevem as histórias que elas querem que eu conte de um modo mais leve para tirar um pouco do peso. A gente tem uma bagagem, então para tirar um pouco dessa bagagem que elas têm e eu transformar aquela história delas num humor. Tem depoimentos ali que eu fiquei muito comovida e algumas não quiseram escrever, ou por não saberem escrever direito, ou por se sentirem envergonhadas. Muitas têm vergonha de pegar o papel lá e escrever alguma coisa, então muitas vinham até mim, pediam meu telefone “posso te mandar pelo WhatsApp?” Então ouvir relatos dessas mulheres me doía muito e saber como é que eu vou transformar isso num humor? Histórias pesadas, como eu vou transformar isso num humor? Porque são histórias de dores da vida das pessoas, são histórias cruéis, né? Porque stand-up, pelo menos as minhas histórias... pelo menos o meu número é isso, são as dores que eu transformei, que quis transformar de um modo mais divertido, foi isso que eu fiz com os meus números. Então acho que é isso, eu achei uma dificuldade mas eu tive um retorno muito positivo delas.

Umas contam histórias que são ok, mas umas têm histórias muito pesadas. Uma vez uma senhora de 73 anos me escreveu num papel que ela tem um marido muito machista, que batia nela e que não suportava gay, “o meu marido é de extrema direita, ninguém lá em casa pode falar nada contra esse partido”, ela escreveu isso pra mim num papel e ela disse que ele é alcoólatra e que o bar da rua dela, onde ele frequenta, é como se fosse duas casas antes da dela, como se fosse na esquina da casa. Ela não demoraria nem dois minutos para chegar no bar que ela falou, e sempre vem alguém do bar pra falar “olha, tira o fulano de lá, já tá caído no chão, já bebeu muito, tira ele, tá dormindo no chão!” E teve uma vez que ela foi buscar porque chamaram ela, ela escreveu pra mim, de um modo muito chulo, que quando ela chegou lá pra buscar ele, ela viu o marido dela fazendo sexo oral com outro homem, em outro homem, um homem um pouco mais jovem, ele tinha 76

anos, eu acho. Ela ficou horrorizada com aquela situação porque ele pregava uma coisa em casa e na rua ele era outra pessoa. Ela disse que quando ele a viu, ele perguntou o que ela tava fazendo ali e bateu nela. Chegou em casa, disse que quando foi dormir, ele não tocou no assunto e nem ela também, ela ficou dura assim na cama sem saber o que fazer. Foi isso que ela me escreveu. Falei “meu Deus, como é que eu vou fazer isso ser divertido?” Eu dei meu jeito, contei a história de um modo mais leve, falei que “no final das contas eu nem fiquei chateada com meu marido porque ele gosta de uma coisa que eu gosto também, homem é tão gostoso” foi isso que eu fiz. Não falei quem era nessa apresentação e eu vi ela no final rindo, piscou o olho pra mim. É isso, a gente às vezes vai esbarrar em situações que fogem um pouco do nosso controle, mas se você tá disposto, se eu estive disposta a dar uma escuta para tentar amenizar a dor dessa pessoa, eu preciso, então, cumprir com isso, mas às vezes é muito difícil, é muito complicado fazer isso, é muito complicado propor isso.

MARCELA GALVÃO: Algumas marcaram, tanto positiva, quanto negativamente: meninas que lamentam pelo fato de não sair de lá tão cedo e contar o crime que cometeram. Meninas que não encontramos na semana seguinte, porque já foram liberadas. Meninas que nunca deram um sorriso, em algum momento se “desarmam” e começam a se divertir com a gente. O fato de nos apresentarmos em um presídio com milhares de detentas, mas só 50 poderem nos assistir “pela nossa segurança”. Presídio em que a gente precisa se apresentar dentro de uma espécie de gaiola, para que as detentas não tenham contato direto com a gente...

PAULA SIMÕES: Ah, eu acho que cada show é único, cada ação é única e marca a gente de maneira diferente. Eu acho que é muito legal quando a gente vai fazer oficina. A gente fez as oficinas na Fundação Casa e a gente vai descobrindo o quanto essas oficinas são inteligentes, cheias de energia e criativas. Então, conhecer as meninas é muito legal, a gente torce muito pra que elas saiam dali e recalculassem as rotas delas para aplicar essa criatividade delas em outras coisas. Nas penitenciárias também, as pessoas são muito queridas com a gente, tratam a gente muito bem, também são muito engraçadas, vão desabafando, contando as coisas. No Centro de Cidadania da Mulher também. A gente encontra muitas mulheres mais velhas então é muito rico a experiência delas, né? Cada uma de um jeito, tem as

mais tradicionais, conservadoras. Tem as mais liberais, vão contando um monte de besteira, falando um monte de besteira pra gente depois do show e é muito engraçado. Eu acho que todo show é marcante de um jeito específico, assim.

Tem os públicos que são mais tímidos, os públicos que são mais soltos. E aí, a gente vai entendendo de onde vem essa timidez, porque dar risada é uma coisa que chama atenção e a mulher não é criada para chamar atenção. Então, a gente vai entendendo como incentivar essa risada, como dizer que tá tudo bem, como treinar essa risada nesse público. Cada show é muito especial. Eu não sei dizer uma situação específica. No começo tinha mas agora eu vejo todos os shows de uma maneira riquíssima, não gosto de escolher entre meus filhos, gosto de todos os filhos, entendeu?

AMANDA: O que é stand-up? Como vocês enxergam a mulher nessa linguagem?

ANA VIEGAS: Eu diria que é uma ferramenta de humor em que a gente apresenta um trabalho autoral e pessoal, de cara limpa, pode ser em pé ou sentado num banco, ou sentado no chão até, a gente fala em média em pé, mas enfim, é uma ferramenta que não precisa de muita coisa. Você precisa de um microfone, você e a sua voz e uma luz, de preferência uma luz, sempre tem. E eu acho que é uma ferramenta incrível porque é uma arma, ao mesmo tempo é a tua voz, um lugar que você tem voz, ou deveria ter. Eu acho bem difícil, agora, hoje, eu entendi, aprendi que a gente tem que ocupar os espaços que ainda são majoritariamente masculinos, misóginos, preconceituosos em geral, e eu hoje me sinto segura pra enfrentar isso, mas no início é muito difícil. Eu comecei do zero no stand-up, então eu tinha toda uma insegurança de saber que eu era ruim naquilo que eu estava fazendo. E aí eu demorei pra entender que a questão não era tanto isso, a questão era porque eu era mulher mesmo e estava incomodando com os assuntos que eu estava trazendo. Hoje em dia não, eu liguei o foda-se real e eu levo pro palco o assunto que eu quero levar, e às vezes eles ficam de cara feia quando vai bem, só que isso não me atinge mais porque eu entendi que eu quero, vou e devo ocupar os espaços. A gente tá fazendo isso, e claro que o “Stand up para Mulheres” é um

show que o elenco é exclusivamente feminino e isso potencializa muito, isso nos dá um conforto, uma segurança porque a gente se apoia, se ajuda. É um outro rolê.

Gostaria de sempre ter um camarim como eu tenho no “Stand up para Mulheres” mas não é uma realidade. Eu acho que a partir do “Stand up para Mulheres” eu criei uma casca e me senti mais segura pra conseguir me ver como uma comediante realmente, porque se eu ficasse só nesse lugar do misto, do muitos homens... na maioria das vezes é uma mulher e o restante é homem. Uma, duas, três mulheres no máximo e dez homens, a proporção é muito grande. Nesse momento tá muito alta a proporção masculina de novo, teve uma época que entrou um monte de mulheres mas não se sustenta, acaba tudo, muita gente vai desistindo. Hoje em dia eu tô muito mais segura nesse lugar porque eu tô segura como artista, tipicamente de stand-up né, mas isso levou muito tempo e teve muitas dores e muitas dúvidas e muita vontade de sair correndo, muitas vezes.

LILIA LIMONADA: Stand-up é se posicionar e expor nossas verdades, seja protestando ou não, com um olhar cômico sobre a vida. Para nós, mulheres, é uma ferramenta poderosa para compartilhar nossa visão de mundo, fazer rir e também pensar.

LUANA FARNEZI: Cara, stand-up eu acho que é um jogo solitário, mas é um jogo onde eu entendi o porquê eu tinha muito medo de fazer stand-up, o porquê eu tenho pavor de rejeição. Fazer stand-up é como se você precisasse rir, se você não rir meu show não é bom, e eu acho que o riso tem que vir de forma espontânea. Então, por que eu fui fazer stand-up? Porque meus amigos disseram que eu era boa nisso, que eu era divertida, engraçada... mas eu sou divertida e engraçada pros meus amigos porque eles me conhecem, contar uma história pra quem não me conhece... sabe? Então eu tinha muito peso, eu lembro que no meu primeiro show de stand-up eu só queria contar o que eu tinha escrito e ir embora, não respeitei aplausos, não respeitei risos, eu continuava a piada no meio dos aplausos, eu continuava a piada no meio dos risos, até eu entender que eu precisava me divertir com aquilo, eu precisava rir com a minha história, eu precisava rir das minhas desgraças contadas ali. Quando eu entendi isso, ficou mais leve, ficou mais gostoso de fazer, né? Então hoje em dia eu consigo ouvir a plateia, às vezes até interagir com ela diante das histórias que eu conto em cima do palco. Eu acho que isso

acaba sendo mais prazeroso. Fazer com que o stand-up seja mais prazeroso é quando a gente se diverte com isso, quando a gente tem prazer no que a gente está contando também.

A mulher pode ocupar todos os lugares. Pode, deve e merece ocupar todos os lugares. Ela não tem muito espaço ainda, ela não tem muita visibilidade ainda, mas eu creio que terá, eu creio que a gente está ganhando já vozes. Eu acho que em breve a gente vai ver mais mulheres ainda aí estrondosas, incríveis, gritando ao mundo de um modo muito cômico, dizendo que veio e para quê veio, né?

MARCELA GALVÃO: Stand up é se posicionar. Ver uma comediante com um microfone na mão podendo dizer o que quiser em um meio que sempre foi predominantemente masculino e conhecido por discursos machistas é uma vitória.

PAULA SIMÕES: O stand-up eu acho que é aquela comédia mais íntima, mais pessoal, mas eu acho que stand-up, hoje em dia tem gente que traz personagem, tem gente que traz adereço pra cena... o figurino é muito importante pra mensagem que tá passando, então eu acho que não dá mais pra falar “é aquela comédia de cara limpa.” É uma expressão artística, né? Às vezes a gente aumenta, a gente dá uns destaques a mais, enfim, mas eu acho que a mulher nessa linguagem ela sofre muitas dificuldades, muito preconceito, não do público, às vezes do público, mas principalmente dos próprios comediantes mesmo, inclusive das próprias mulheres na cena. A mulher já é competitiva porque a gente é criada para competir umas com as outras, como já é um lugar escasso de mulheres então a gente fica mais competitiva. Eu acho que as pessoas confundem, às vezes, o trabalho. Ao invés de fazer o corre, vai entrando no lugar do ego e às vezes é sobre um estilo de vida fazer stand-up do que propriamente sobre um trabalho, né? E isso eu acho que é muito complicado, mas também cada um tira o proveito do que faz, do jeito que achar melhor. Tem gente que é cachê, que é o meu caso. Tem gente que é significado, que também é o meu caso. Mas tem gente que quer ego, que é o caso de várias pessoas.

É muito complicado, a gente é muito odiada. A mulher é muito odiada na sociedade como um todo e no stand-up, como ele não tem muitas discussões de gênero, são pouquíssimas as pessoas que abordam isso. Também tem essa diferença em relação ao teatro, não que o teatro também não tenha as suas

questões, mas é pouca coisa. Então é muito legal quando você vê a Bruna Louise, assim, vencendo, deixando um monte de homem pra trás, ao mesmo tempo, é muito triste que seja só a Bruna Louise que esteja nesse patamar tão alto, mas a gente tem que olhar pra ela com admiração e com estudo. Estudar ela e fazer do nosso jeito, da nossa persona, e querer ser grande que nem ela. Uma pessoa pra gente mirar, pra crescer igual, mas é muito triste. Por isso que eu nem faço mais show misto assim, não me sinto bem em alguns lugares, com algumas pessoas e eu tô tentando me respeitar nesse lugar. Então, eu tô fazendo meu corre, escrevendo meu texto, indo atrás dos shows que eu gosto, pro público que eu gosto. Faço meu corre, é isso.

AMANDA: Vocês trazem a questão de gênero nos shows e nas oficinas?

ANA VIEGAS: Sim, eu acredito que a questão de gênero é da vida, né? Então, não é só a questão de cada um se apresentar e dizer como quer ser chamado, mas é também a questão de troca, né? De conhecer cada um, de entender as infinitas possibilidades de cada ser humano. Eu dialogo muito com isso nos meus textos, e nas oficinas a gente conversa muito sobre isso com as meninas, meninos trans e meninas trans também que a gente trabalha. Então, acho que é isso, acho que faz parte do trabalho sim, é uma questão que pra mim já é praxe.

LILIA LIMONADA: Sim e não. Embora o foco principal não seja exclusivamente a questão de gênero, muitas vezes as discussões nos levam naturalmente a esse tema, refletindo nossas próprias experiências e as de outras mulheres.

LUANA FARNEZI: Sim, a gente respeita muito isso, essa diversidade. Às vezes a gente tem algumas convidadas, não fica somente no grupo, convidadas LGBTQIAP+. Nos lugares que a gente frequenta também tem, presídio, Fundação Casa... a gente tem mulheres trans também e homens trans. Então, é muito respeitado. Às vezes, até nas nossas piadas a gente fala sobre isso também, de um modo onde todas se sintam confortáveis e atingidas, se divertindo de um modo

muito positivo também. Então não tem problema nenhum em relação a isso, essa linguagem que a gente usa com as pessoas no show.

MARCELA GALVÃO: Os discursos das apresentações são individuais. Nas minhas apresentações, em alguns momentos falo sim. Nas oficinas acabamos falando também, mas nem sempre é o foco.

PAULA SIMÕES: Então, a gente não traz uma discussão, um debate específico, mas nós somos mulheres e a gente fala das nossas vivências, isso já é abordar uma questão de gênero, né? Seja num relacionamento que não deu certo, seja num trabalho, seja na sexualidade, seja na forma que a gente vê o mundo, seja nas nossas habilidades esquisitas, seja numa ida ao ginecologista. Isso já é a questão de gênero que a gente traz, que é a gente existir e a gente ver o mundo como mulheres e falar o que a gente quer falar, né? A gente não traz propriamente um debate, às vezes, por exemplo, na oficina quando surge... até porque essa oficina a gente fez para adolescentes, pra gente não fazia sentido falar disso propriamente mas estimular exercícios que elas se desenvolvessem, que elas tivessem uma visão. Elas falam muito, elas têm um repertório que é muito esse lugar também de meninos, de homem, de traição, de casamento... então como que a gente estimula outros repertórios em outros lugares? E aí, realmente, não caberia um debate sobre. Vamos ali na brincadeira, vamos ali no teatro, nos jogos, falando disso ou de outras formas, né?

AMANDA: Quais lutas vocês acreditam ainda serem necessárias para a mulher dentro desta linguagem? Quais táticas utilizam?

ANA VIEGAS: Acho que eu já falei um pouco sobre essas lutas e tal, né? Pra mim a maior tática é ocupar os espaços e dar voz ao feminino. Eu, por exemplo, eu produzo um show que se chama “Fé Menina”. São dois shows hoje, ele virou dois shows. O Fé Menina é um show de stand-up que não é um show só de mulheres, é um show de comédia feminina. Homens e outras pessoas que se identificam com o feminino são convidadas para participar, a temática do show é feminino. Eu também produzo agora um show que é o “Palhaçada Fé Menina Cabaré Show”, que é na

mesma linha do “Fé Menina Show” só que não é de stand-up, é um show de palhaçaria que também trata dos temas femininos. Tento separar um pouco, não usar tanto o termo “mulher” mas usar o “feminino”, porque existem vários femininos que não são só mulheres que ocupam, né? Acho que uma apoiar a outra e ocupar os espaços é um caminho. Quanto mais mulheres, pessoas femininas, a gente tiver na cena, tanto do stand-up quanto do teatro, da comédia em geral, mais a gente vai estar contando histórias nossas, mais a gente vai ter pessoas que se identificam e mais a gente vai abrir o diálogo também com os masculinos. Eu acredito que não é uma guerra que a gente tenha que agredir homens, mas que a gente tenha que dialogar pra eles entenderem também, porque eu acho que nessa luta toda, nesse mundo machista que a gente vive, misógino, violento, enfim, todo mundo tá perdendo, né? Não são só os corpos femininos que estão perdendo, eu acho que todo mundo tá perdendo. Então, por isso que esses dois shows que eu produzo do Fé Menina tem a ver com o universo feminino. A gente conseguir dialogar. Eu chamo sempre homens héteros para fazer parte, para que eles também parem pra pensar sobre isso, sobre o feminino, e que também falem um pouco sobre como é que eles se sentem e como eles veem tudo isso, como veem o nosso universo.

LILIA LIMONADA: Dentro do grupo, cada uma de nós tem suas próprias lutas, refletindo a pluralidade das mulheres na sociedade. No entanto, o que nos une é a luta pelo direito da mulher de ser e fazer o que quiser, sem medo ou julgamentos. Nossa tática é ocupar espaços e fazer barulho, garantindo que nossas vozes sejam ouvidas.

LUANA FARNEZI: Acho que ser mulher já é uma luta, né? A gente precisa estar sempre provando para quê e a que veio. Acho que é isso. Mas eu não fico pensando muito nisso, não. Eu só vou e só faço. Eu só quero fazer aquilo que eu acredito, com a minha verdade, com a minha espontaneidade e com o respeito, né? Com muito respeito aonde eu tô chegando, a quem eu quero atingir, sem passar por cima de ninguém. Então, eu não tô enfrentando luta, não, eu tô buscando meu espaço. A gente tá buscando o que a gente merece ter. Se a gente tá buscando uma igualdade, então a gente tem que ter direito a isso, a gente tá tentando dar o nome a isso, a igualdade, e eu acho que é isso que a gente tá acreditando. Então, eu não vejo luta necessária para a mulher dentro dessa linguagem. Eu não vejo luta. Eu

vejo força de vontade. Eu vejo querer. A gente precisa querer, tá proposto e tá disposto, sabe? E a gente tá disposta a invadir esse espaço onde muita gente não acredita, onde muita gente não apoia, onde, às vezes, muitas mulheres não acreditam e não apoiam. Se a gente, às vezes, vai no show de stand-up e fala “mas vocês sabem o que é stand-up? Fala um nome pra gente” geralmente, as mulheres falam o nome de homens, então nem elas conhecem. É preciso que a gente atinja essas mulheres também.

MARCELA GALVÃO: Ocupar mais espaços, ver flyers de shows de stand up com a mesma quantidade de mulheres e homens, poder postar uma piada que conto no palco, nas minhas redes sociais, sem me preocupar em ler as coisas desagradáveis que leio dos haters como “tinha que ser mulher”, “quem disse que mulher sabe contar piada?” etc. Ser recebida por uma plateia 100% masculina com a mesma abertura com que os comediantes homens são... Minha tática é fazer um bom trabalho e textos com piadas cada vez melhores, para ocupar cada vez mais espaços e, assim, ser cada vez mais respeitada no que faço.

PAULA SIMÕES: Tem aquela frase né “trabalhe enquanto eles dormem”, obviamente não é sobre isso, é meio ridículo essa frase de coach, mas eu acho que se a gente entender ela como uma metáfora... Trabalhe enquanto as pessoas dormem para a vida, para a luta, para o corre, enquanto as pessoas estão distraídas com outras coisas que não são importantes. Eu diria que essa é a minha tática, então eu faço o meu trabalho de produtora nesse projeto, estou desenvolvendo o meu solo que eu ganhei o edital da Lei Paulo Gustavo de aprimoramento artístico. É a minha estratégia. Tem várias estratégias. Cada pessoa tem uma estratégia. É que eu não vejo como estratégia abrir show de famoso, entendeu? Para mim, não faz sentido nesse momento, mas pode ser que daqui a três anos “olha a Paula lá abrindo show de famoso, falou que não ia” mas pode ser uma estratégia daqui a três anos que eu ache interessante. Hoje eu não acho, ficar indo para show e ficar tipo “ai fulano...” eu não sei fazer isso, eu nunca fiz nada assim na minha vida. Só elogio quando eu gosto mesmo e sem interesse. Tipo, não precisa, não precisa me dar nada em troca. Se eu quiser alguma coisa, eu vou pedir, eu falo “olha, tá aqui meu show” bota um vídeo que você acha legal... É que não é esse o formato que

acontece no stand-up, mas “olha, tem aqui meu vídeo de show, se você acha que faz sentido para ver seu show”, enfim, é como eu faria.

A minha técnica é muito focar em mim, fazer minhas coisas, a voz que eu acredito, se é stand-up ou se eu quero, de repente, ficar mais na escrita. Mas a minha tática é essa, é fazer o corre, entendeu? A gente tem que fazer o corre. Eu tive a oportunidade de trabalhar com a Carol Zoccoli, e ela tá aí na cena há muito tempo e é uma pessoa que, assim, tá no corre, né? É sobre, tipo “bora fazer um curso, bora fazer show, vou ficar um tempo no Brasil, bora tentar isso, bora mandar o orçamento pra outro lugar, bora não sei o quê”, é o corre. Você não vê ela puxando o saco de ninguém, até porque ela já passou dessa fase, mas também não é o perfil dela, acho que jamais ela fez isso na vida dela. É uma pessoa que chegou onde chegou porque estudou, porque fez, porque se jogou e porque tem talento, sim. Um talento porque estudou e tudo mais. A minha estratégia, minha tática é fazer o meu, me aprimorar e ir atrás das coisas que fazem sentido pra mim.

AMANDA: Houve alguma dificuldade para a manutenção do projeto? Qual?

ANA VIEGAS: Eu acho que é sempre difícil manter um projeto desses assim. Agora a gente tá começando, talvez, a ter uma verba pra fazer, ter cachê e tudo mais, mas eu acho que uma dificuldade é a gente conseguir se reunir. Você pode ter visto isso até pela reunião. É muito difícil a gente conseguir se reunir, porque todas nós fazemos muitas coisas, né? Tá todo mundo numa luta louca. Então, eu acho que a manutenção do projeto sempre é uma questão. Será que no ano que vem a gente vai conseguir manter? Porque é difícil a gente ter o tempo. É um tempo disponível que a gente disponibiliza sem ganho, a princípio, mas claro que o ganho é gigantesco de experiência. Eu acho que essa dificuldade é sempre, tanto o tempo quanto a questão financeira que também é uma questão, né? É uma dificuldade as instituições em si. A dificuldade é acertar as datas, né? As datas que eles aceitam também. Tem isso, né? Eu acho que eles querem a gente mais do que a gente dá conta de estar.

LILIA LIMONADA: Hoje, contamos com o patrocínio do Rotary Barra Funda para cobrir custos como combustível e alimentação nos dias de apresentação. No entanto, ainda não recebemos remuneração pelo nosso trabalho, o que nos leva a realizar as apresentações de forma voluntária, muitas vezes abrindo mão de outros compromissos.

LUANA FARNEZI: Não teve dificuldade na manutenção porque é um projeto completamente voluntário, onde a gente não ganha a gente tem uma ajuda de custo, mas a gente tá sempre indo. Até quando a gente não tem essa ajuda de custo, a gente vai, a gente não quer parar porque a gente ama muito esse projeto.

MARCELA GALVÃO: Esta também é uma pergunta que a Paula vai saber responder melhor, mas, como todo projeto que persiste, esse também encontra as suas dificuldades. Uma delas é conseguir ajustar a disponibilidade de um número mínimo de meninas do grupo para algumas apresentações que acontecem durante a semana.

PAULA SIMÕES: Olha, tem várias dificuldades, desde montar um elenco para um show porque, como eu falei, é em horário comercial e não são todas as artistas que têm disponibilidade, também é um trabalho voluntário. Jamais eu vou querer que a pessoa deixe de fazer um trampo que vai dar dinheiro pra poder fazer o projeto. Então, às vezes acontece da pessoa conseguir um trabalho e não poder ir, então às vezes é difícil essa formação de elenco. Às vezes vai eu e mais uma, que não é o show ideal mas a gente tá tentando ver como que a gente faz um formato interessante quando vai só nós duas, que no caso é a Lilia Limonada, que a gente tem alguns temas parecidos então a gente tenta fazer um show meio bate-papo, a gente tá experimentando isso.

Eu acho que o patrocinador é maravilhoso, gente, não tem nenhuma dificuldade com eles. Eles não questionam nada, sabe? Eu até mando os orçamentos altos, que eu mando os orçamentos para eles aprovarem antes de fazer, aí depois eu mando a prestação de contas e eles me reembolsam. E dá sempre muito medo, então eu falo “ó, economizei”, mas é que eu nunca sei, né? Vai que gasta muito. Daí eu ponho os orçamentos, assim, pra se precisar gastar muito, mas eu sempre economizo. E eles nunca questionaram nada “ah, isso não, ah isso daqui

eu acho que são muito, ah não sei o quê”, nunca, nunca questionaram. Eles são muito queridos.

Acho que a dificuldade, às vezes, é no espaço, por exemplo, a gente tá num momento aí de eleição, então tá meio difícil o diálogo porque as pessoas estão ali focadas em outras coisas, né? Também tem a preocupação ali de que se mudar de governo vai perder o cargo, tem tudo isso, que são espaços públicos. Agora teve uma mudança, quem cuidava da programação das penitenciárias mudou para outra organização lá dentro então a gente tá tendo que se reconstruir do zero. E aí, enfim, como que vai ser isso? Será que a gente vai conseguir firmar essa relação e continuar o trabalho ou não? Tem todo esse desgaste. Ir fazer reunião, faço essa reunião, explico, explico. Ter o stand-up é muito difícil, às vezes, contextualizar porque as pessoas têm alguns preconceitos do que vêm. “Ai, vai falar só de sexo, vai falar só de putaria, vai falar só de...”, isso também é uma dificuldade.

AMANDA: Possuem planos futuros em relação ao projeto?

ANA VIEGAS: Então, eu gostaria muito que esse projeto crescesse, que a gente tivesse mais condições financeiras e estruturais para crescer esse projeto. A gente tem planos para isso. A gente tem se inscrito em editais para ter essa possibilidade porque a gente precisa se aprimorar, a gente precisa de ajuda psicológica porque em alguns momentos é bem complicado. A gente precisa entender melhor os universos que a gente está lidando. Eu acho que os planos futuros têm relação com a gente ter uma estrutura melhor para poder ampliar isso e talvez, quem sabe, fundar uma pequena companhia com essas mulheres e pessoas femininas que a gente trabalha, e que a gente consiga criar produtos disso para elas terem para quando saírem do encarceramento, ou as mulheres que estão em situação de vulnerabilidade porque sofreram violência e tudo mais, que achem um outro lugar para recomeçar. Eu queria muito que a gente conseguisse dar uma luz real, que não fosse só ir lá e dar uma luz de vez em quando mas que a gente conseguisse criar produtos com elas, que elas conseguissem aqui fora e no recomeço de suas vidas, seja lá qual fosse a questão, que servisse de um pontapé inicial.

LILIA LIMONADA: Sim, estamos constantemente buscando patrocínios e novas oportunidades para expandir o projeto, levando-o a outros lugares e situações que nos permitam uma maior dedicação e remuneração.

LUANA FARNEZI: Sim! A gente tá buscando editais, a gente conseguiu um, então a gente tá muito feliz. Eu tenho certeza que, em breve, vão ter muitas coisas novas aparecendo e a gente vai aparecer cada vez mais, eu creio nisso.

MARCELA GALVÃO: Mais uma pergunta em que a Paula vai ser certa, mas adianto que sim, em vista dos editais nos quais nos inscrevemos.

PAULA SIMÕES: Eu sempre me preocupo muito de perder elenco porque isso é um projeto voluntário e as pessoas têm que trabalhar e têm que ganhar a vida delas, então não sei até quando as pessoas vão ter disponibilidade, isso é uma coisa que me preocupa. Seria muito bom se ele fosse financeiramente sustentável de alguma forma, mas eu ainda não consigo vislumbrar esse lugar, exceto esses trabalhos pontuais “ah, vamos fazer um show lá no contratante, no Centro Cultural, fazer oficina no Pompeia que vai pagar e aí ganha pontualmente”, não sei muito num lugar de instituição, mas é uma possibilidade. Eu acho que se as coisas têm um começo, meio e fim, nada é em vão, né? Se o projeto um dia acabar porque ele não se sustentou dessa forma ou porque ele, de repente, parou de ser interessante para as pessoas, eu acho que é uma experiência que as pessoas vão levar na trajetória delas, e eu certamente jamais vou parar de me relacionar com esse espaço que já me relaciono há anos, seja pelo meu projeto, seja pelo trabalho solo, seja sei lá, outra coisa que eu inventar de fazer na vida.

Eu acho que uma coisa que eu tenho muita vontade, eu não sei se eu vou fazer através do projeto, se eu vou fazer sozinha, porque ainda é uma coisa muito nebulosa para mim de estratégia, sabe? Mas eu gostaria que o projeto, ou a experiência desse projeto, tivesse o impacto em políticas públicas. Eu ainda não sei muito bem como caminhar para esse lugar, eu já pesquisei alguns cursos que eu tenho vontade de fazer mas que causasse impacto. Eu acho que esses lugares que a gente vai voluntariamente, eles deveriam ter uma verba de contratação de projetos artísticos. Deveria ter uma pessoa responsável pela curadoria de projetos artísticos porque a arte transforma mesmo, né? E que não seja só para a gente no stand-up,

mas que leve teatro, contação de histórias, apresentação musical, dança, apesar de ter os centros culturais que oferecem, esses espaços são diferentes, né? Tanto os de privação de liberdade quanto os outros de mulheres. É um espaço muito legal estar com mulheres, é um espaço seguro, você se sente bem nesses espaços de convivência de mulheres. Então, eu gostaria muito que o projeto, de alguma forma, causasse um impacto, uma transformação nesse lugar. Não sei como ainda, mas vamos fazendo, vamos fazendo, vamos fazendo... Uma hora essas nuvens aí se abrem no céu e a gente vai entender.

AMANDA: Poderiam indicar referências de mulheres que admiram na stand-up?

ANA VIEGAS: Bom, em primeiro lugar, eu falaria de todas as meninas que trabalham comigo nesse projeto, né? Paula Simões, Marcela Galvão, Lília Limonada, Romina Marbella, Luana Farnezi e tantas outras que, de vez em quando, fazem uma participação com a gente também. Amanda Massaro, por exemplo. Tem várias mulheres que eu admiro no stand-up, por exemplo, tem a Cega na Comédia, né? A Tatá Mendonça. Eu acho que a Tatá tem uma história incrível, né? Tem a Niny Magalhães. A Niny Magalhães está estourada, ela é incrível, ela é mãe, ela é de quebrada, enfim, eu acho muito legal a história dela também. Tem a Cíntia Rossini. A Cintia Rosini, ela faz alguns shows com a gente, e ela já fez show no Carandiru hoje, ela fez junto no dia que foi tão lindo. Enfim, é uma mulher lésbica também e que conta todo esse lugar da vida dela, é muito boa também. E tem tantas outras que eu falaria aqui, mas eu não fiz uma lista, poderia ter feito, mas não vou me estender porque eu já gravei vários podcasts aqui, mas eu acho que é isso. Eu falaria dessas três e mais de todas nós, porque eu acho que todas nós merecemos ser admiradas pelo trabalho que a gente tá fazendo, né? Às vezes é um trabalho de formiguinha, às vezes ainda não tá estourado, não tá sendo visto, mas a gente vai chegar lá.

LILIA LIMONADA: Entre as brasileiras, minhas primeiras referências são as mulheres do nosso grupo. Cada uma traz um olhar único e aborda temas de forma diferenciada: Ana Viegas fala sobre sua profissão e questões sociais; Paula aborda

temas difíceis de maneira meiga; Luana usa uma presença corporal cômica; Marcela tem um talento especial para brincar com as palavras; e Romina traz uma doçura ao falar de sua vida e herança cultural. Fora do grupo, admiro Dercy Gonçalves, Mhel Marrer, Dani Calabresa, Bruna Louise, Geovana Fagundes, Cintia Rosini, Carol Delgado e Babu Carreira. Internacionalmente, gosto da Ellen DeGeneres, Ali Wong, Tig Notaro e Wanda Sykes.

LUANA FARNEZI: Sem querer puxar sardinha, mas referência pra mim no stand-up é Marcela Galvão, Ana Viegas, Lilia Limonada, Paula Simões, Romina Marbella. Eu posso falar o nome de tantas outras, mas eu vou referenciar as minhas companheiras. E Luana Farnezi! Porque eu gosto muito do que eu faço e acredito muito no que eu faço também. Então, eu posso dar vários nomes pra você, mas eu quero muito enaltecer as minhas companheiras. Muito. Eu acho que é importante isso.

MARCELA GALVÃO: Essa é uma resposta pessoal também. Admiro várias, por diferentes motivos. Uma delas é a Carol Zoccoli, minha primeira referência feminina no stand up nacional. Ela faz um humor mais político e chega sem medo, com o pé na porta.

PAULA SIMÕES: Eu acho que tem a Bruna Louise, que eu falei... a Carol Zoccoli. Eu admiro muito a Bruna Braga. Eu acho que a Bruna Braga faz as coisas de um jeito que faz sentido para mim, que é o corre dela, independente das pessoas, independente da cena, ela faz o corre, ela trabalha muito e ela faz do jeito dela, sem depender de ninguém, ela tá ali fazendo, então, é uma pessoa que eu admiro muito de jornada. Eu gosto muito das gringas também, em termos de texto, de performance. Eu gosto muito da Sarah Silverman. É que a minha rainha, minha grande rainha é a Sarah Silverman. Eu achava que eu era que nem ela, mas minha persona é completamente diferente. Ah, eu gosto muito daquela... ela tem uma persona parecida comigo que é a Michelle Buteau, ela é americana também e tem até uma série dela na Netflix. Eu gosto muito da Jenny Slate que também é uma persona parecida com a minha. Eu tenho um jeito fofinho, as pessoas dizem, então vamos trabalhar em cima desse fofinho. Eu acho que são essas as mulheres que eu gosto e que eu admiro, sabe?

AMANDA: Se pudessem enviar um conselho para mulheres que gostariam de iniciar na stand-up, o que fariam?

ANA VIEGAS: Venham, venham. Não é fácil, o começo é muito difícil porque a gente tem que desbravar aquele espaço, mas venham, venham fazer, tem espaço. A gente precisa contar a nossa história, a história do feminino. Eu acho que o stand-up é uma ótima ferramenta. Então, se eu pudesse dizer alguma coisa, eu dizia: venham, venham e não desistam tão fácil, porque o início é complicado mesmo.

LILIA LIMONADA: O objetivo principal é fazer rir. Falem suas verdades e lutas, sem muitas regras, porque com a comédia podemos expor questões que talvez não falaríamos de outra forma. E, como a Ana uma vez me disse, ocupem todos os espaços, mesmo aqueles que podem parecer hostis ou não alinhados com seus valores. Se não ocuparmos, nada mudará. Façam barulho, ocupem, façam rir, mesmo que seja de constrangimento.

LUANA FARNEZI: Só vai. Uma vez eu escutei uma coisa que eu acredito muito, que tudo que a gente estiver disposta ou predisposta a fazer que a gente tem que fazer com amor. Seja honesta consigo mesma que aí o outro vai enxergar a verdade. Eu acho que é a diversão dentro de você porque é isso que você busca. Tem tantos tipos de humor, né, quando a gente vê no stand-up. Tem gente que conta só tragédia sem rir no palco e isso já torna muito engraçado. Tem gente que fica às vezes em silêncio no palco e isso já, às vezes, é muito engraçado. O silêncio preenche tanta coisa. No meu número tem uma parte que é em silêncio, então o silêncio preenche muito. O silêncio causa tantas risadas... Então, faço aquilo que acredito e faço aquilo com amor.

Para quem está iniciando, frequentem show de stand-up, principalmente das mulheres, mas frequentem o dos homens também para a gente entender o que a gente não quer falar e o que a gente não precisa falar. Eu acho que a gente não precisa passar por cima de ninguém, tem espaço pra todo mundo. A gente precisa querer, querer e fazer por onde, batalhar e buscar o seu.

Eu tenho uma frase que eu uso muito para descrever quem sou eu no stand-up. Eu digo que eu tenho amor por contar uma história que não é minha. Eu sou atriz. Tem muitas pessoas que fazem stand-up e não são atores, têm outras profissões mas só fazem stand-up porque querem ser “stand-upers” e não são atores. Eu sou atriz. Então, eu tenho amor por contar uma história que não é minha. Eu tenho amor por ser dirigida. E no stand-up eu tenho uma paixão, porque ali é onde eu tenho a ousadia de falar de mim despretensiosamente e ainda levar diversão para vocês. Não faço muitos shows em casas noturnas de stand-up. Acho que não é nem porque eu não quero, mas porque eu acho que eu acredito tanto nesse projeto feminino, que é o que mais me leva, mas eu não faço muitos shows. É muito legal o que eu tenho ouvido quando eu faço algumas noites, o que eu tenho ouvido de retorno: “Você deveria pegar mais shows”, “Está muito legal o que você está fazendo”. Então, eu tenho que pegar mais shows, eu tenho que me desafiar mais a isso também. “É medo o que você tem?” Não, não é medo, é porque às vezes o homem me cansa, eu acho que é isso, mas ele precisa ver também que mesmo ele me cansando, eu vou estar ali presente. Então, eu estou repensando isso também e buscando fazer mais noites.

MARCELA GALVÃO: Faça! Não precisa ser engraçada, só precisa ser você! O stand up tem espaço para todos os tipos e histórias. Entre num curso, domine as técnicas para saber exatamente o que tá fazendo e onde tá se metendo e vai, sem medo! A gente precisa de mais mulheres no stand up!

PAULA SIMÕES: Não faça! Ha, ha mentira. Eu acho que o stand-up é uma ferramenta de desenvolvimento pessoal muito interessante, eu acho que as coisas ficam muito intensas emocionalmente, eu falo também da minha vivência, quando a gente foca muito no resultado final e pouco na jornada. A riqueza do stand-up é que as pessoas vêm de vários lugares, então tem gente que fez faculdade, tem gente que não fez, tem gente que é médico, enfermeira, advogado, arquiteto, engenheiro, policial, estudante ou acabou de se formar e já veio para São Paulo tentar fazer stand-up, se formar na escola e veio para São Paulo para tentar stand-up. E aí tem os atores e atrizes que também têm outra formação. E eu que trabalho com teatro também, às vezes eu acho que quem não é do teatro às vezes não entende que a vida de artista... a gente foca na fama, tem essa coisa da fama, do reconhecimento,

mas a vida do artista é um corre, é o que eu chamo de corre, é um eterno corre, entendeu? Porque eu acho que as pessoas do stand-up focam muito na fama e no reconhecimento, por isso que elas aceitam também em troca de visibilidade, precisa de visibilidade, vai acumulando visibilidade, visibilidade, visibilidade, mas vai gastando dinheiro com isso e às vezes a sua visibilidade é você viralizar um vídeo no Instagram, ter seguidor, mas e aí, o que você faz com isso? Para onde você leva isso? Como você monetiza isso? E a monetização não vem da internet, ela vem de pessoas que acham o seu trabalho interessante ao ponto de te contratar, seja para fazer show, fazer um roteiro, fazer uma propaganda. Você tem que estar fazendo corre, você tem que saber escrever além do seu stand-up, você tem que saber criar coisas para além daquele número que você está mostrando para você conseguir fazer o corre, conseguir o trabalho, entendeu? E eu acho que no teatro isso é muito inerente, com o teatro eu aprendi a trabalhar mesmo. Você vê o artista ali, o ator, a atriz, faz propaganda, faz peça de teatro, faz peça infantil, faz peça adulto, faz iluminação, faz operação de som, faz produção quando chamam. É muito trabalho, é muito sacrificante a vida de artista porque é muito trabalho, até para não tanto dinheiro, mas paga as contas, corre atrás, faz as coisas que é o corre, faz curso e faz não sei o quê, e se enriquece.

Eu estou já há sete anos, quase oito anos trabalhando com isso e é muito engraçado. Eu já tinha uma amiga que era do teatro, então eu conheço as pessoas há um pouco mais de tempo. Eu até vi um menino no meu aniversário outro dia, ele foi só, eu nem tinha chamado porque a gente não tem mais uma relação mas ele foi com umas meninas, deu uma passadinha. E eu achei tão interessante, eu estou fazendo 37 anos, ver ele ali... e eu conheci ele nos meus 20 anos. A minha amiga fazia faculdade com o namorado dele na época e ele ia começar a fazer a faculdade de teatro. E hoje ele, inclusive esse namorado que agora é ex-namorado, fazem parte de um grupo que é super conhecido e tem um trabalho super importante na cena, ganham editais, fazem circulação para o SESC, pela Prefeitura, ganham fomento. Fomento é um edital muito importante dentro do teatro, é um grande reconhecimento de um trabalho para financiar um ano e meio de uma companhia, de um espaço. Eles têm um espaço e você fala “nossa, que legal, né?”, ele estava começando, estava animado ali, a gente jovem, eu estava fazendo outra faculdade na época, nem sei se já era jornalismo, se eu ainda fazia economia, porque eu mudei de curso algumas vezes, e é o corre, eu sei que ele dá aula também, eu sei

que ele faz várias coisas além do grupo e é isso. A gente tem que estar correndo para pagar as nossas contas e para estudar com pessoas ricas também, ricas assim de conhecimento, né? A gente vai aprender e vai acumular esse conhecimento e aplicar ele, e é o corre.

Às vezes no stand-up a cena é muito difícil porque o corre é você fazer show em vários lugares e conhecer famoso, e querer abrir show de famoso, e achar que isso vai te levar a algum lugar, e esse famoso não vai te levar para lugar nenhum, ele já tem a equipe dele e talvez o que você tenha para oferecer, justamente por você não fazer esse corre, não é tão interessante, não para ele te chamar para um trabalho financiado, remunerado. Acho que o stand-up ele é muito frustrante por isso, mas se você olhar para o stand-up como uma ferramenta, uma das ferramentas artísticas que uma pessoa pode ter... Eu mudei muito como pessoa mesmo, de me colocar, de falar as coisas que eu penso. Toda uma trajetória para transformar a insegurança que hoje eu acho que eu estou segura, mas também não sei, também tem as oscilações então é muito interessante lidar com tudo isso. O stand-up me ensinou a escrever, de fato, criativamente, porque eu escrevo edital, eu escrevo reportagem, mas escrever uma ideia, assim, de um jeito artístico é diferente e o stand-up me ensinou, me deu o primeiro passo nisso, hoje eu estou estudando escrita para conseguir dominar a escrita criativa de outros gêneros.

Então eu diria vai fazer, mas tenta entender, tenta se entender, tenta não se enganar, se iludir, e estude, estude bastante. Eu acho que o estudo aqui em São Paulo, principalmente, tem oportunidade de vários cursos gratuitos. Os grupos vão ganhando edital, e aí a contrapartida é oferecer curso gratuito, a própria prefeitura oferece, o SESC oferece, então eu acho que é estudar e entender essas possibilidades para, de fato, viver disso sem precisar ser contratado pela Globo. Nem todo mundo vai ser contratado pela Globo, mas como que você faz para ter uma renda sem depender desse sucesso hiper galáctico? Eu vejo que no teatro é possível, são essas construções, como eu falei, há dois anos atrás a gente estava começando o projeto então a gente não era vista como alguma coisa, porque não tinha o que ver, né, agora, depois de dois anos, diversas apresentações, uma consistência no trabalho, as pessoas estão vendo que “poxa, olha que interessante! Tem uma consistência, tem uma história, tem um conteúdo, vamos contratar”. São passinhos, não sei como vai estar daqui a dois anos, pode ser que daqui a dois anos o projeto não tenha mais, mas individualmente a gente pode crescer de outras

formas a partir do que esse projeto promoveu. Pode ser que o projeto esteja em outro estado, pode ter ganhado um edital, pode ter ganhado um outro patrocínio, uma outra coisa, mas é passo, degrau por degrau, passinho por passinho.