UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

BIANCA BOGGIANI CRUZ

A relação entre teatro e expectação numa proposição feminista: os casos de duas peças exclusivas para mulheres no Brasil.

São Paulo
2018

BIANCA BOGGIANI CRUZ

A relação entre teatro e expectação numa proposição feminista: os casos de duas peças exclusivas para mulheres no Brasil.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP.
Área de Concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas
Orientadora: Profª. Drª. Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo
2018

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

C957r Cruz, Bianca Boggiani, 1985-
A relação entre teatro e expectação numa proposição feminista : os casos de duas peças exclusivas para mulheres no Brasil / Bianca Boggiani Cruz. - São Paulo, 2021.
314 p. : il. color.

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

1. Representação teatral. 2. Mulheres artistas performáticas. 3. Plateias de teatro. 4. Feminismo e arte. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700.82

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

BIANCA BOGGIANI CRUZ

A relação entre teatro e expectação numa proposição feminista: os casos de duas peças exclusivas para mulheres no Brasil.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP.
Área de Concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas
Orientadora: Profª. Drª. Lúcia Regina Vieira Romano.

Aprovada em: 24/09/2018

Banca examinadora:

Profª. Drª. Lúcia Regina Vieira Romano
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profª. Drª. Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profª. Drª. Luciana de Fatima Rocha Pereira de Lyra
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

Esta pesquisa foi financiada pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)/Ministério da Educação (MEC) - código de identificação 001 - através do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Paulista, durante o período de março de 2016 a março de 2018.

Dedico esta dissertação à Sra. Sônia Samel,
pela coragem.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço minha família, em especial: à minha avó, Dona Edna e ao meu pai, Theophilo, por todo amor e apoio; ao Bruno e à Kim, pelo pronto auxílio e incentivo e à Carol Rocha, pelo axé, pela compreensão, pelo companheirismo, pelas comemorações, pelo amor.

Agradeço a Lucia Romano, minha orientadora de pesquisa, por todos os esclarecimentos para a construção deste trabalho, pela paciência, pela atenciosa dedicação na leitura, diálogo e proposições.

Agradeço às integrantes das bancas de qualificação e de defesa: Carminda, Giuliana e Luciana, pelas cuidadosas e riquíssimas contribuições.

Agradeço às(aos) professoras(es) Marianna Monteiro, João Palma e Mario Bolognesi, pelos ensinamentos.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Artes, pelo apoio e orientações.

Agradeço às(aos) colegas de Mestrado, que partilharam comigo deste processo, tornando-o, sem dúvida, mais gostoso e interessante: Miguel, Vanessa, Fernanda, Flavia, Ilda, Cassiano e Beatriz.

Pelas primeiras dicas e pelos diálogos embrionários desta pesquisa, agradeço ao Leonardo Costa, à Roberta Valente, ao Thiago Vasconcelos, à Natália Lago, ao Renato Barros, ao Luis Felipe Jacomel.

Agradeço imensamente às amigas e amigos que de alguma forma me apoiaram neste processo, especialmente: à Evelin, que acompanhou de perto grande parte desta trajetória, pela compreensão e paciência cotidianas, pelos conselhos, pela parceria e prontidão; à Michele, pelas preciosas orientações de pesquisa, pela leitura, diálogo e acolhimento em momentos decisivos; ao Paulinho, pelo amor, paciência, companheirismo e apoio; à Soufs, pela tão importante acolhida no Rio de Janeiro e pelas esclarecedoras e carinhosas conversas. Pelos papos, abraços, estímulos, pelas festas, pelos sambas, pela escuta, pelas opiniões agradeço, ainda: Aline, Barbara, Mariana, Tico, Camis, Euzébio, Bia, Luana, Marilha, Gustavinho, Mai, Jundi, Nayara, Lua, Leleka, toda comunidade Batalhão da Vagabundagem, Thiago e Dona Tati.

Pelo encorajamento e apoio nas finalizações deste trabalho agradeço à família de axé, à Mãe Regina, à Ekedi Selma e todes es irmãs e irmãos, especialmente: Azi, Camila, Guer, Maíra e Titta.

Pelos sambas, pelo apoio e compreensão nos momentos em que estive ausente, agradeço às parceiras de Sambadas: Dervs, Mafê, Paloma, Camila, Carol e Camilinha.

Pela compreensão e paciência agradeço à comunidade da Escola Estadual Maestro Heitor Villa Lobos, especialmente à diretora Ana, à GOE Joyce, a profª Fabiana e às(aos) minhas(meus) alunas(os) do 3ºA, 3ºC, 3ºD, 2ºE e 1ºD do ano de 2017.

Pelos cuidados, orientações e escuta agradeço ao Beethovem e, especialmente, à Yanina; a ela também sou grata pelas acertivas palavras.

Agradeço imensamente pela generosidade às mulheres que entrevistei ou dialoguei para este estudo: Maysa, Cidinha, Silvia, Tatiana, Luiza, Sônia, Mara, Clarice, Fernanda, Alessandra e Rosana.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar a relação entre teatro e expectação em espetáculos teatrais voltados exclusivamente para mulheres, buscando compreender algumas implicações deste tipo de experiência teatral para as espectadoras presentes, a partir de uma perspectiva feminista. Para tanto, analisa dois espetáculo: **Homem Não Entra** (Cidinha Campos, Heloneida Studart e Rose Marie Muraro, 1975 e 1984) e **Mulher A Vida Inteira** (Cia das Atuadoras, 2008) criados por mulheres e destinados ao diálogo com outras mulheres. Ambos tem como tema central as relações de gênero, principalmente, relações heterossexuais, sexualidade das mulheres e violência de gênero. Partindo dos relatos colhidos em entrevistas realizadas em trabalho de campo com espectadoras e artistas envolvidas nos casos estudados procuro compreender como foram lidas e experienciadas as demarcações de gênero feminino nas performances teatrais em foco, investigando possíveis aproximações e tensões entre o teatro e a vida cotidiana das atrizes e das espectadoras, a partir da construção do que considera-se uma expectação gendrada.

Palavras chave: teatro feminista; expectação teatral; estudos da recepção teatral

ABSTRACT

This research analyses the relation between theatrical performance and audience experience by examining from a feminist perspective the implications of plays intended for women-only audiences. As such, it analyses two plays, "***Homem Não Entra*** [No Entry, Men]" (Cidinha Campos, Heloneida Studart and Rose Marie Muraro, 1975 e 1984) and "**Mulher A Vida Inteira** [A Woman my Whole Life]" (Cia das Atuadoras, 2008), created by women and intended as a dialogue with other women. The main themes then are gender relations, that is, mainly heterossexual relations; women's sexuality; and gender violence. From the field research and the stories collected through interviews with both audience members and the artists involved, this research seeks to understand how demarcations of female gender were read and experienced in the performances studied. Thus, it investigates possible approximations and tensions between theater and the everyday lives of the performers and audience members through the construction of a gendered audience experience.

Key words: feminist theater; feminist theater audience experience; studies of theater reception

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho do livro Peça para Mulheres.....30
Figura 2 - Trecho do livro: Peça para Mulheres.....30
Figura 3 - Timeline do perfil de Facebook de Cidinha Campos..... 33
Figura 4 - Timeline do Perfil de Facebook de Cidinha Campos.....34
Figura 5 - Timeline do Perfil de Facebook de Cidinha Campos.....36
Figura 6 - Espetáculo Homem Não Entra..... 43
Figura 7 - Espetáculo Homem Não Entra..... 44
Figura 8 - Espetáculo Homem Não Entra..... 45
Figure 9 - Espetáculo Homem Não Entra..... 46
Figure 10 - Espetáculo Homem Não Entra.....47
Figura 11 - Espetáculo Homem Não Entra.....48
Figura 12 - Cartaz de divulgação de Homem Não Entra (1975).....86
Figura 13 - Revista Fatos & Fotos, 1977..... 96
Figura 14 - Revista Fatos & Fotos, 1977..... 97
Figura 15 - Notícia sobre o espetáculo Homem Não Entra (9/01/1985).....98
Figura 16 - Capa da Revista Ilusão com chamada sobre Homem Não Entra.....100
Figura 17 - Matéria sobre Homem Não Entra na Revista Ilusão 101
Figura 18 - Colagem sobre o espetáculo Homem Não Entra.....108
Figura 19 - Cidinha Campos em Homem Não Entra..... 116
Figura 20 - Cidinha Campos..... 119
Figure 21 - Matéria sobre Homem Não Entra..... 122
Figura 22 - Matéria sobre Homem Não Entra..... 125
Figura 23 - Cidinha Campos em Homem Não Entra..... 131
Figura 24 - Cidinha Campos em Homem Não Entra..... 132
Figura 25 - Cidinha Campos em Homem Não Entra..... 133
Figura 26 - Jhaíra em Ensaio Aberto de Mulher a Vida Inteira..... 153
Figura 27 - Jhaíra em Ensaio Aberto de Mulher a Vida Inteira..... 153
Figura 28 - Ensaio aberto de Mulher A Vida Inteira.....154
Figura 29 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 155
Figure 30 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 156
Figura 31 - Ensaio Aberto Mulher A Vida Inteira..... 157
Figura 32 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 158

Figura 33 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST..... 160
Figura 34 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST..... 161
Figura 35 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 165
Figura 36 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 167
Figura 37 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira..... 168
Figura 38 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca 170
Figura 39 Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca 170
Figura 40 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST..... 171

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 14
1.1 UM RELATO QUE RELAMPEJA: ENTREVISTA COM SRA. SÔNIA Samel..... 14
1.2 ESCAVAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA PESQUISA..... 22
1.2.1 Pontos de partida e objetivos..... 22
1.2.2 Recolhendo e produzindo materiais de trabalho..... 27

CAPÍTULO 1 - HOMEM NÃO ENTRA..... 39
2.1 INTRODUÇÃO..... 39
2.2 MULHER ENTROU, E MUITO! UM ESPETÁCULO DE SUCESSO..... 41
2.3 OS ANOS 1970 E A CONDIÇÃO DA MULHER: ASCENSÃO DO FEMINISMO NO BRASIL..... 51
2. 3. 1 A onda feminista pós-68: Alguns aspectos internacionais..... 51
2.3.2 “Haveria então uma revolução das mulheres digna de ser tratada?”A onda feminista dos anos 1970 no Brasil..... 56
2.3.3 O feminismo de Studart e Muraro..... 60
2.3.4 Feminismos e oposição à ditadura ou qual é “a luta” do feminismo?..... 69
2.3.5 O impacto de *Homem Não Entra* e o antifeminismo contra-ataca..... 79
2.3.6 A parceria entre Studart, Muraro e Campos: falando sobre tabus com muitas mulheres..... 84
2.3.7 A censura dos militares às subversões das mulheres..... 88
2.4 *HOMEM NÃO ENTRA*: “COMÍCIO”, “COMPLÔ DE AMOR” OU O QUÊ?..... 99
2.4.1 Cidinha Campos, da chamada “feminista feminina” à autodeclarada “mais enturmada com o feminismo” (CAMPOS, 2017, s.n.)”..... 100
2.4.2 A conquista silenciosa da mulher por “seu espaço e seu orgasmo” (MURARO, 1983)..... 113
2.4.3 Homem não entra, então?..... 124

CAPÍTULO 2 - MULHER A VIDA INTEIRA..... 137
3.1 INTRODUÇÃO..... 137
3.2 A CONSTRUÇÃO DE *MULHER A VIDA INTEIRA*: POETIZAR A ARTE, POLITIZAR A LUTA..... 138
3.3 ANTES DA ONDA: REVOLVENDO AS ÁGUAS DO FEMINISMO..... 143

3.4 O ESPETÁCULO COMO RITUAL DE PASSAGEM..... 151
3.4.1 As mulheres que refletiam nas margens do rio..... 151
3.4.2 Refletir nas margens das margens..... 176
3.4.3 Expectações: do “tem que mostrar pros caras” ao “isso a novela já faz” e “é simples e grande assim, mexer com os padrões do ser *Mulher a Vida Inteira*”.....177
3.5 PANE NO SISTEMA? COMPARANDO EXPECTAÇÕES..... 187

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 192
4.1 ACERCA DO CONCEITO DE GÊNERO E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O FEMINISMO..... 192
4.2 O MITO DO “TEATRO BRASILEIRO MATRIARCAL” E UM BREVE DIÁLOGO COM ESTUDOS DA RECEPÇÃO FEMINISTA NOS EUA..... 195
4.3 MAS FAZ TANTO TEMPO ASSIM...?.....203

REFERÊNCIAS 205

APÊNDICE..... 215
ENTREVISTA Nº 1: ALESSANDRA QUEIROZ.....215
ENTREVISTA Nº 2 - CIDINHA CAMPOS, LUIZA E SILVIA.....238
ENTREVISTA Nº 3 - FERNANDA AZEVEDO..... 250
ENTREVISTA Nº 4 - MARA DA SILVA BOSCO..... 264
ENTREVISTA Nº 5 - MAYSA LEPIQUE.....272
ENTREVISTA Nº 6 - ROSANA SANTOS.....283
ENTREVISTA Nº 7 - SÔNIA SAMEL..... 292

INTRODUÇÃO

1.1 UM RELATO QUE RELAMPEJA: ENTREVISTA COM SRA. SÔNIA SAMEL

Apartamento de classe média no bairro do Ingá, centro de Niterói, RJ. Tarde ensolarada, setembro de 2017.[1]

SÔNIA
Meu rádio ficava na janela, eu morava no Fonseca. Eu fazia tudo na cozinha, ficava cozinhando, lavando roupa, passando. Minhas crianças saíam, era só na parte da manhã que tinha esse programa e tudo o que eu podia fazer na cozinha eu fazia, ouvindo a Cidinha[2], ficava eu sozinha em casa. Ela mudou muito a minha vida e através dela eu pude ajudar outras pessoas. Eu sei da vida da Cidinha desde quando ela tinha 16, 17 anos.

BIANCA
Ah, vocês se conhecem?

SÔNIA
Assim... Fisicamente a gente não se conhece, é que eu acompanhava a vida dela. Ela era uma pessoa importante. O pai da filha dela era o Maneco, Manoel Carlos, autor de novelas. Ela contava parte dessa história dele com ela, saía no noticiário, tudo que saía a respeito dela eu acompanhava. As coisas que ela falava... No programa dela tinha dentista, médico, psicólogo, para ajudar as pessoas. E eu ajudava através dela. Eu pedia, em nome das pessoas. Um dia fui no programa, fui sorteada, eu participava tanto, e tinha uma época que eu precisei muito da Cidinha... Foi quando a peça, você falou?

BIANCA
Quando você assistiu a peça, né? Em 1984.

SÔNIA
Eu tinha 44 anos na época. Sim, você já ficou sabendo do por que Homem Não Entra?

BIANCA
Ela me contou um pouco, mas eu queria saber de você.

SÔNIA
Foi muito bom. Os homens tinham uma tremenda curiosidade de saber porque Homem Não Entra. Todos os homens queriam entrar.

---

[1] O trecho que segue é parte da entrevista realizada por mim no dia 21/09/2017 com a Sra. Sônia Samel, espectadora do espetáculo **Homem Não Entra**, analisado nesta pesquisa, em seu apartamento em Niterói, estado do Rio de Janeiro.

[2] Maria Aparecida Campos Straus, conhecida como Cidinha Campos**,** é jornalista, radialista, política e atriz e produtora do espetáculo **Homem Não Entra**.

Mas eu descobri porque Homem Não Entra. Por que é a história... Ela começa contando, passa numa tela, no teatro tem o telão, começa com uma moça tendo um filho de parto normal.

BIANCA
Um vídeo?

SÔNIA
É. E no tempo que essa moça tá tentando ter o filho vai passando vários tipos de mulheres, de todas as classes sociais. Doméstica, socialite, lavadeira, muita coisa, todo tipo de mulheres da sociedade. A lavadeira com muita roupa pra lavar. Era ela [Cidinha] sozinha falando dessas mulheres. E o representante do homem era um boneco. Um negócio grande que ela mandou fazer, um homem grande. Representava um homem. E até as posições sexuais ela fazia. E ela comentava coisas e aconselhava coisas... Na época eu tinha 44 anos, eu tinha meu marido, que era meu segundo marido. E a própria vida da Cidinha entrou na minha. Eu me vi no lugar dela várias vezes.

BIANCA
Na hora do espetáculo?

SÔNIA
É. E numa daquelas mulheres que ela narrava ali. Eu sempre tive vontade de assistir isso, mas eu não tinha companhia. Por que eu morava em Niterói e as pessoas que eram minhas amizades eram do Rio. Aí um dia eu convidei... Eu fui empregada doméstica muito tempo. Eu convidei a irmã da minha patroa, é uma história longa, menina, dá uma novela. A Dona Terezinha era irmã da minha patroa, muito minha amiga. Eu falei: Dona Terezinha, você topa ir a uma peça de teatro comigo? É o Homem Não Entra, da Cidinha Campos. Ela falou: topo. Marquei o dia e fomos lá: Teatro Vannucci. Aí eu assisti todas as narrativas, tem até umas cenas engraçadas que ela fala as posições, os tipos de mulheres, e os homens. Eu acho até, depois de ter assistido... que, se algum homem... Porque ela impedia, proibia, que uma mulher que fosse ouvinte dela, que comentasse com um homem, com o marido, com homem nenhum podia falar. Meu marido morreu sem saber. Mas ele viu minha mudança. Por que eu me vi numa daquelas mulheres, e na própria história da Cidinha, que eu já acompanhava a muito tempo. Quando terminou a peça eu saí do teatro assim [arregala os olhos]. Meu marido estranhou de eu querer ver essa peça, porque eu não saía pra lugar nenhum. Eu era uma verdadeira dona de casa, mãe de família. Eu saí do teatro com a Dona Terezinha e falei assim: Dona Terezinha, essa Sônia que a senhora conheceu até hoje - eu conheci a Dona Terezinha eu tinha 17 anos, e nessa época da peça eu tinha 44 - eu falei pra ela, Dona Terezinha, essa Sônia que você conheceu até hoje morreu. Daqui pra frente é outra. Ela falou: Por que, Sônia? Eu falei: porque eu me encaixei numa dessas mulheres e eu vou mudar, e vou mudar pra melhor. Eu mudei de tal maneira, porque eu era daquelas mulheres submissas, sabe. Que foi uma pessoa criada pra ser única de um homem só, pra aceitar tudo. A educação que eu tive foi essa. Ser uma mulher, você podia até ter quantos homens quisesse, mas um de cada vez. As mulheres não tinham amantes, eu fui criada para ter um

> marido. Se morresse até podia casar de novo. Eu falei pra Dona Terezinha: essa Sônia morreu. Ao ponto do meu marido perceber, porque, o que aconteceu... Porque eu era dessas pessoas que, ele encostava em mim, eu achava que tinha que abrir as pernas, entendeu. Não tinha papo, não tinha um carinho, não tinha nada. Era como se fosse uma obrigação. Aí por isso a mudança, de eu chegar pra ele e falar: olha, não vai ser assim mais. Não é assim de você chegar em mim e encostar e eu me entregar. Não. Ele não era uma má pessoa, ele era um cara legal pra caramba, mas era criado à maneira de que homem era assim e mulher tinha que ser assim também. Ele, olha só, eu era uma empregada doméstica, eu vim do nordeste com 17 anos, casei com 17 pra sair de casa, simplesmente para sair de casa. Foi uma coisa assim, eu casei num dia 6 de um ano qualquer de um mês qualquer que nem me lembro, casei dia 6, chegou dia 30 eu estava separada. Porque eu vim sofrendo coisas pelo caminho que eu falei: “não vou viver isso”. Aí anos depois eu o conheci...
>
> BIANCA
> Você lembra das cenas que mais provocaram essa mudança em você?
>
> SÔNIA
> Eu lembro! Ela encenava um casal que se tratava mal, ela era a mulher e o boneco era o homem. Eu acho que a peça se chamava Homem Não Entra porque se algum homem assistisse essa peça ela poderia ser agredida ali, sabia? Por que eram vários tipos de homens: bêbados, grosseiros e que maltratavam as mulheres, e ali ela ensinava as mulheres a reagir. (SAMEL, 2017, s/n).

Estes foram os minutos iniciais da conversa com a primeira espectadora entrevistada nesta pesquisa, Sra. Sônia Samel, uma das mulheres presentes no público da peça teatral **Homem Não Entra**, que analiso nesta pesquisa, junto com o espetáculo **Mulher A Vida Inteira**. Enquanto eu a ouvia, seu relato me gerou um lampejo, construindo uma ponte entre três momentos: o de nosso encontro para a realização da entrevista, o Teatro Madureira, onde ela estava em 1984, e a primeira reunião exclusivamente de mulheres que participei, no apartamento onde morava em 2006, na cidade de São Paulo. No dia, estávamos reunidas cerca de dez jovens estudantes e militantes do movimento estudantil da Universidade de São Paulo, integrantes de um agrupamento interno do PSOL, Partido Socialismo e Liberdade, ao qual recém havia me filiado; era meu segundo ano na graduação em Ciências Sociais.

Na reunião, contei a elas o que acontecera algum tempo antes: um amigo e companheiro de militância havia tentado me beijar à força numa festa. O ato de narrar a situação e ouvir outros relatos de assédio sexual ou situações de

discriminação produziu em mim algo que, mais tarde, compreendi como um "processo de conscientização", termo que, entretanto, não recordo se foi utilizado na hora. Ali reunidas, analisamos os casos; lembro da sensação de "o que fazer?" e da decisão de que uma de nós, no caso, a mais velha, "chamaria a atenção" dos sujeitos ali denunciados. Vale destacar que, na época, os parâmetros de compreensão acerca da violência contra a mulher eram bem diferentes dos que vivemos hoje, a exemplo da Lei Maria da Penha, que foi promulgada apenas em 2006 e cujo efeito é notável ao longo destes anos, mas ainda não tanto naquele momento[3].

Esta, porém, foi uma das poucas reuniões em que os ditos "problemas pessoais", ou melhor, casos de violência e discriminação de gênero sofridos pelas integrantes foram trazidos para o centro do debate. Definitivamente, este não era o objetivo das reuniões dos chamados setoriais de mulheres, nem tampouco tais discussões cabiam entre os objetivos estabelecidos. Em geral, eram voltadas para a organização de eventos, como oficinas de debate sobre a construção de gênero na sociedade, manifestações em datas ou situações específicas (como o 8 de março, por exemplo), disputa de pautas reivindicatórias para congressos estudantis e/ou universitários, ou debates sobre políticas públicas de governos ou da própria universidade sobre gênero e/ou para as mulheres. É verdade que tais relatos eventualmente ocorriam, porém, como que escapadas em frestras de oportunidade, encorajadas por algum olhar cúmplice, acotovelando-se entre uma pauta e outra, de forma pouco refletida.

Minha aproximação com o feminismo, o feminismo marxista, deu-se a partir destes espaços. Contudo, as reuniões encontravam dificuldades para acontecer: muitas vezes, eram esvaziadas, marcadas em horários que "sobravam", ou até mesmo desmarcadas de última hora, para que as mulheres participassem das chamadas reuniões gerais, não exclusivas para mulheres. Nestas reuniões gerais, discutia-se, principalmente, a mobilização estudantil contra as políticas de sucateamento das universidades estaduais paulistas, promovidas pelos governos estaduais de Geraldo Alckmin (2001-2006) e José Serra (2007-2011). Essas reuniões eram os espaços onde eu e a maioria das mulheres militantes desse movimento nos organizávamos politicamente. Sem dúvida, os "temas das opressões", como chamávamos os debates sobre as relações de gênero, de raça e orientação sexual não eram tratados ali como prioridade, o que gerava contradições a respeito da

[3] Mais informações em PASINATO (2015).

definição de pautas políticas, de enfrentamento à falta de representatividade e poder de voz dos grupos não-dominantes e de combate às relações opressivas.

Essas lembranças dialogam com o que MESQUITA (2006, p.165) analisou a respeito da presença dos debates feministas no movimento estudantil daquele momento: eram pouco institucionalizadom e foram sendo incorporados àquele cotidiano “de forma fragmentada e sem continuidade” (2006, p.165), construídos pela fundação de secretarias de gênero nos diretórios acadêmicos ou na forma de eventos pontuais. Mas é fundamental ressaltar que a existência deles por si representou um avanço político fruto de muita pressão feita principalmente por militantes universitárias também ligadas ao movimento feminista e da diversidade sexual, que, a partir dos anos 1990 conquistaram deliberações sobre o tema em eventos de entidades estudantis nacionais como a União Nacional do Estudantes (UNE) e as executivas de curso.

Essa busca por institucionalização foi se construindo ao longo dos anos 1990 articulada aos processos de redemocratização política brasileira e, nesta primeira década dos anos 2000 o movimento feminista expressou isso: encontrou maiores caminhos em setores institucionais governamentais ou da sociedade civil e nesse sentido conquistou avanços importantes, a exemplo da já citada Lei Maria da Penha. Contudo, não era um cenário em que tais ideias fervilhavam na sociedade de forma mais ampla (análise a qual, porém, não detalharei aqui).

Tal contexto, entretanto, já havia mudado bastante em 2017, quando realizei a entrevista com a Sra Sônia Samel. Se já em 2011 movimentos sociais e políticos tomaram as ruas em diversas partes do mundo, a exemplo da Primavera Árabe e do Occupy Wall Street (CARNEIRO, 2011, p.14), aspectos como uma organização mais horizontal entre os participantes, a importância das redes sociais e das conexões virtuais e a visibilidade dos diferentes sujeitos políticos que participavam das movimentações também agitaram o feminismo, como pode-se observar também nas Marchas das Vadias que ocorreram em muitas cidades ao redor do mundo, inclusive no Brasil (BATALHA, 2015, p.28) e (GOMES & SORJ, 2014, p.433).

Mas, foi em 2015 que houve um salto qualitativo na correlação de forças do movimento feminista em relação à sociedade em geral. Retorno a ele inicialmente por uma perspectiva de minha experiência particular: foi um ano em que, tendo passado por outras situações de violência de gênero, busquei fundamentação teórica - e munição política - em Simone de Beauvoir, em seu *O Segundo Sexo*. Era janeiro.

Procurei o livro para comprá-lo nas livrarias, mas não encontrei; segundo os vendedores, estava fora de circulação. Mas os meses subsequentes foram de tamanha intensidade da luta feminista que, ao final do ano o livro havia virado notícia. Cabe mencionar alguns episódios desta reviravolta. Primeiramente, explodia uma guerra de setores conservadores das Igrejas católica e evangélica contra o termo "gênero" presente nos Planos Estadual e Municipal de Educação[4], setores progressistas dos movimentos da educação, feministas e LGBTQs; debates que foram travados em espaços religiosos, escolas, nas ruas e na mídia. Em segundo plano, eclodiam as enormes manifestações contra o então presidente da Câmara dos Deputados, Deputado Eduardo Cunha, envolvido em escândalos de corrupção e autor de projetos de lei de tendência reacionária, em especial o projeto de lei 5069/13, que dificultava o acesso à pílula do dia seguinte e proibia o aborto para mulheres vítimas de violência sexual e que engravidaram[5]. Por fim, as relações de gênero foram assuntos de destaque na prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), realizada por cerca de 5,7 milhões de pessoas[6] , que teve "a persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira" como tema da redação e a famosa frase de Beauvoir, "não se nasce mulher, torna-se" presente numa das questões da área de humanidades[7].

Nesse caldo de acontecimento, **O Segundo Sexo** voltou a aparecer nas estantes e a ser vendido nas livrarias. Alguns movimentos sociais, setores da mídia e de grupos atuantes nas redes sociais, impactados pelo conjunto de eventos e pelo retorno das mobilizações lideradas pelas mulheres nas ruas, chamaram o momento de Primavera Feminista[8], ou Primavera das Mulheres[9]. Pode-se afirmar que as

---

[4] Mais informações em https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2015/06/1647528-por-pressao-planos-de-educacao-de-8-estados-excluem-ideologia-de-genero.shtml e em http://www.deolhonosplanos.org.br/planos-educacao-proibicao-genero/

[5] Mais informações em: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/11/protesto-contra-eduardo-cunha-reune-mulheres-no-centro-do-rio.html

[6] Mais informações em https://vestibular.brasilescola.uol.com.br/enem/resultado-enem-2015-ja-pode-ser-conferido/333956.html. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

[7] Mais informações em https://educacao.uol.com.br/noticias/2015/10/25/enem-2015-violencia-contra-a-mulher-e-o-tema-da-redacao.htm e http://g1.globo.com/educacao/enem/2015/noticia/2015/10/questao-sobre-feminismo-no-enem-2015-e-lembrada-nas-redes-sociais.html

[8] Mais informações: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html

[9] Mais informações: https://globosatplay.globo.com/gnt/v/6229352/

reverberações deste momento ainda ecoam, análise que, no entanto, não será foco deste estudo.

Retomo os fios condutores que me levaram a esta pesquisa. Ainda em 2015, eu procurava articulação com outras mulheres para constituir ou participar de grupos de pesquisa artísticos e feministas. Numa destas buscas, fui convidada pela amiga pandeirista e arqueóloga Débora Leonel Soares para, no dia 8 de março, fazer parte do nascimento de uma roda de samba só de mulheres, a qual mais tarde demos o nome de Sambadas[10], que reuniu integrantes feministas, lésbicas ou bissexuais, brancas, negras, indígena, de diferentes experiências políticas e/ou militantes de setores da esquerda. Integrando as Sambadas, apresentamos praticamente toda semana um repertório que tinha como prioridade músicas compostas ou conhecidas por intérpretes mulheres, desde sambas clássicos e de vanguarda, até composições autorais do grupo. Com isso, foi firmado um ponto de encontro de samba, formado em sua maioria por mulheres lésbicas ou bissexuais, público que costumava acompanhar fielmente o projeto nos diferentes espaços onde o realizamos. Integrei ativamente o grupo até abril de 2019.

Este também foi o ano em que me aproximei mais do teatro e que, a partir de aulas no núcleo de Sonoridades[11] da Escola Livre de Teatro de Santo André[12] e das oficinas do ator atropofágico[13], da Cia Antropofágica[14], revelou-se para mim um

---

[10] De março de 2015 até abril de 2019, período em que integrei o projeto, o núcleo oficial mais permanente era formado por: Bianca Cruz (voz e percussão), Carol Nascimento (voz e violão), Camila Midori (voz e percussão), Débora Leonel Soares (percussão), Maria Fernanda Barros Batalha (voz e percussão), Paloma Franca Amorim (voz e clarinete), tendo parceria fixa com Camila Silva (cavaquinho) que, a partir de 2019, entrou oficialmente para o grupo. Cabe citar também outras mulheres que fizeram parte do projeto em diferentes momentos e intensidades, no período mencionado: Erêndira Oliveira (voz e percussão), Kelly Silva (cavaquinho e voz), Camila Oliveira (voz), Ana (voz), Caroline Oliveira (percussão) e Jéssica Tomaz (percussão).
Mais informações: https://www.facebook.com/sambadasmulheres/
https://www.youtube.com/channel/UCFjsxkZ-YEaVbXSI7Qfaobw?view_as=subscriber

[11] O Núcleo de Sonoridades ocorre uma vez por semana na Escola Livre de Teatro de Santo André, coordenado por Lúcia Gayotto. Em 2015 desenvolveu trabalho cênico-musical a partir do livro **Macunaíma**, de Mário de Andrade, chamado “Dramaku”.

[12] “A Escola Livre de Teatro foi criada em 1990 pela prefeitura de Santo André e é uma escola pública gerenciada pela Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer do município. O objetivo fundamental era muito simples: construir “o embasamento, algo que permitisse passar para a comunidade os instrumentos necessários para se fazer teatro”. Neste sentido, a palavra “livre” parecia o elo essencial que uniria dois conceitos tão complexos e muitas vezes de difícil conjunção: o de escola (a práxis do ensino) e teatro (uma práxis da arte)”. Fonte: escolalivredeteatro.blogspot.com

[13]A oficina do ator antropofágico realiza um encontro semanal aberto a público de todas as idades em diferentes locais da cidade, sendo que eu frequentei o que funciona na sede da companhia, localizada em Perdizes, zona oeste. Tem como objetivo “brincar de teatro” a partir de referências da companhia. Esta oficina foi coordenada pelo diretor da companhia, Thiago Vasconcelos, num período e pela atriz

campo instigante e fértil de pesquisa artística, coletiva e política. Paralelamente, passei a freqüentar e espetáculos e encontros de teatro.

Provocada pelo potencial emancipador do teatro em sua relação com a vida das e dos espectadoras e espectadores e concordando com os que o defendem como uma tecnologia capaz de produzir efeitos críticos de conteúdo moral e político (FAVARETO, 2004, p.205), bem como pelos debates feministas com os quais eu já possuía alguma proximidade política (mesmo que sem aprofundamento teórico), em fins de 2015 decidi juntar estes interesses numa pesquisa de mestrado sobre o teatro das mulheres.

Conversando com Thiago Vasconcellos, diretor da Cia Antropofágica, sobre o trabalho das mulheres no teatro, dialogamos a respeito da carência de registros - ou, de conhecimento nosso sobre eles - em relação às peças voltadas para questões de gênero, ou que tivessem como foco o trabalho das mulheres. Soube por ele, nessa conversa, da existência do espetáculo **Mulher A Vida Inteira**, do grupo paulista Cia das Atuadoras, que o estreou em 2008 em São Paulo, capital. Não esqueço um trecho da conversa, quando ele me disse algo como “tem a peça das Atuadoras, a Maysa Lepique[15], chama **Mulher A Vida Inteira**”, e logo perguntei: “E como é, é bom?”. Prontamente, ele respondeu: “Não sei, não assisti! Era só para mulheres!”. Atraída pela ideia do veto aos homens que o espetáculo propôs, busquei mais informações na *internet* e encontrei o *blog* da Cia das Atuadoras que, além de registros sobre a peça, textos relacionados ao tema e projetos do grupo, possuía também o contato das integrantes[16]. Mais tarde, procurando por referências acadêmicas sobre a peça e o tema, algumas palavras chave como “teatro”, “mulheres”, “feminismo”, “gênero”, “só para mulheres”, me levaram à tese de

---

Renata Adrianna, em outro. Estudamos, dentre outras peças, **Liberdade, liberdade**, de Millor Fernandes e Flavio Rangel. Mais informações: www.antropofagica.com/oficinas

[14] “A Antropofágica é um grupo de teatro de São Paulo criado em 2002 que tem a antropofagia como princípio motivador de seu processo sócio-artístico. Em 15 anos de trabalho coletivo contínuo destaca-se uma clara opção por pesquisar procedimentos, gêneros, autores e textos ligados à tradição das formas híbridas, muito propícias ao ideal antropófago que nos move. Composta por mais de trinta integrantes – direção, atuação, música, pesquisa, produção, registro – o grupo realiza espetáculos, intervenções artísticas, oficinas e estudos, atuando tanto em sua sede quanto em espaços culturais, escolas públicas e ruas da cidade de São Paulo” Fonte: www.antropofagica.com

[15] Maysa Lepique é atriz, fonoaudióloga e gestora de projetos culturais. Como atriz integrou os grupos Trupitê de Teatro, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e fundou o coletivo de mulheres Atuadoras, que produziu a peça **Mulher A Vida Inteira**.

[16] O *blog* encontra-se disponível no endereço: https://atuadoras.wordpress.com/.

doutorado de Lúcia Romano[17], que mencionava outro espetáculo “só para mulheres”: era **Homem Não Entra**, de Cidinha Campos, que estreou no Rio de Janeiro em 1975.

Então, as pontas do bordado se unem. Volto à entrevista com a Sra Sônia Samel, a primeira espectadora com quem tive a oportunidade de conversar, já como pesquisadora de teatro feminista, procurando saber sobre o espetáculo de 1975. Como mencionei, seu discurso enfático sobre o impacto que a peça de Campos produziu nela reverberaram em mim também de forma inevitável e inesperadamente impactante. Por ter me levado ao meu passado, como narrei, mas também por despertar o interesse de visitar aquele outro passado, encontrando as mulheres de 1975 e 1984, e relacioná-lo também ao que foi feito em 2008.

Enquanto Samel falava, parecia dispor, como um banquete numa mesa, concretamente e com enfáticos exemplos e discursos, justamente as questões centrais que eu havia me perguntado quando iniciei o projeto desta pesquisa, em 2015: como uma peça de teatro só para mulheres poderia afetar seu público? Poderiam tais espetáculos transformar as mulheres presentes, a partir de uma perspectiva feminista? A busca por estas respostas conduziram esta pesquisa.

1.2 ESCAVAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

1.2.1 Pontos de partida e objetivos

Saber da existência de duas peças teatrais que restringiram explicitamente o público para que apenas mulheres entrassem no teatro, criadas e estreadas em cidades e períodos históricos tão diversos foi uma descoberta instigante, que me trouxe diversos questionamentos: o que teria motivado as artistas a criarem um espetáculo exclusivo para mulheres, considerando as diferenças de cada contexto histórico? Como tais espetáculos foram recebidos pela sociedade e pela categoria dos artistas? Como teriam sido aqueles espetáculos? Quem seriam as mulheres que compuseram estas plateias? Como teriam reagido? E os homens que não puderam entrar? Se pudéssemos comparar o efeito de cada peça em ambas as plateias, quais seriam as semelhanças e diferenças? Insistindo na busca de referências sobre os

[17] Lucia Regina Vieira Romano, que faz minha orientação de pesquisa no presente trabalho, além de professora doutora no instituto de Artes da UNESP é atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem. Atualmente é intérprete e produtora na Cia Livre de Teatro e na Cia Mundana e colaboradora da Cia 8 Nova Dança, no espetáculo “Xapirí Xapiripê”.

espetáculos e deparando-me com a carência ou mesmo ausência de registros, citações e análises, perguntei-me também o porquê deste “desconhecimento”, “esquecimento” ou “silêncio” tácito. São questões que me propus então a investigar e responder nesta pesquisa de mestrado, comparando os dois espetáculos.

Expostos os caminhos que me levaram às peças e as perguntas iniciais que dispararam a investigação, é hora de apresentá-los sinteticamente.

Homem Não Entra percorreu o país durante quatro anos, de 1975 a 1979, lotando auditórios de diversas cidades, principalmente de municípios do Rio de Janeiro e de grandes cidades em pelo menos nove estados brasileiros[18], êxito que discutirei no capítulo dedicado ao trabalho. A peça abordava, centralmente, vivências cotidianas das mulheres em suas relações afetivas e sexuais com homens. Ao longo do espetáculo, a única atriz em cena, Cidinha Campos, provocava as mulheres da plateia a falarem, contando relatos pessoais de suas próprias experiências, recurso que caracterizava a natureza participativa da peça. Sua estrutura foi escrita por Campos em parceria com duas escritoras feministas, Heloneida Studart[19] e Rose Marie Muraro[20], figuras públicas de destaque do feminismo brasileiro e populares na época. De acordo com Campos[21], a dupla deu o tom “sério” à peça; ela, por sua vez, entrou com “as brincadeiras, a sacanagem”. Em 1979 **Homem Não Entra**, cinicamente, foi censurada pelo governo militar brasileiro acusada de promover conteúdo sexualmente discriminatório. Em 1984, já no processo de redemocratização do país, o espetáculo reestreou como “**Homem Não Entra II**”. Nas duas temporadas, a peça contou com bastante repercussão na imprensa; no entanto, há raríssimas menções a ela na bibliografia sobre o teatro brasileiro, o que será abordado mais adiante.

Mulher A Vida Inteira foi o espetáculo teatral do coletivo de mulheres ATUADORAS, que estreou na cidade de São Paulo em 2008; percorreu outras

---

[18] Na pesquisa em revistas e artigos de jornal aqui analisados, bem como junto à entrevista com Cidinha Campos, foi possível aferir que **Homem Não Entra** passou pelas seguintes cidades: Rio de janeiro (RJ), Niterói (RJ). São Paulo (SP), Campinas (SP), Belo Horizonte (MG), Juiz de Fora (MG), Teresina (PI), Manaus (AM), Belém (PA), Distrito Federal, Curitiba (PR) e Porto Alegre (RS).

[19] Maria Heloneida Studart (1932-2007) foi uma importante escritora, militante e feminista, deputada estadual do Rio de Janeiro por seis mandatos, os quatro últimos pelo Partido dos Trabalhadores (PT). No capítulo 1 abordarei sua trajetória e papel no espetáculo.

[20] Rose Marie Muraro (1930-2014), intelectual e escritora feminista nascida no Rio de Janeiro, foi integrante do movimento da teologia da libertação. Em 2005 foi nomeada Matrona do Feminismo Brasileiro pelo Congresso Nacional. No capítulo 1 abordarei sua trajetória e papel no espetáculo.

[21] Relato colhido em entrevista com Cidinha Campos realizada por mim para esta pesquisa em 18/04/17.

cidades[22] do estado e foi realizada também em Salvador, Bahia. O projeto foi inicialmente puxado pelas atrizes Maysa Lepique e Daniele Ricieri e elaborado à muitas mãos, por mulheres de diversas atividades profissionais, conforme está descrito em **Peça para Mulheres: histórias e poesias do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira**: Adriana Aragão, percussionista e diretora do grupo Ilú Obá de Min[23]; Bia Barbosa, jornalista e militante do direito à comunicação, Daniela Biancardi, atriz, palhaça e produtora, Deborah Serretiello, atriz, arte-educadora e diretora teatral, Evelyn Cristina, atriz e DJ, Iná Camargo Costa, professora aposentada do Departamento de Teoria Literária da USP, Marina Novaes, advogada e ativista da luta pelos direitos migratórios, Michelle Prazeres, comunicadora, pesquisadora e militante da luta pela democratização da comunicação, Silvana Marcondes, artista plástica, figurinista e cenógrafa; além das atrizes Daniele Ricieri[24], Jhaíra[25], Maysa Lepique, Mônica Raphael[26], da diretora Renata Zhaneta[27] e da coordenadora dramatúrgica Ana Roxo[28]; estas seis últimas citadas também assinam o texto dramático. A obra foi elaborada a partir da coleta de relatos pessoais das atrizes e de mulheres anônimas, incentivadas pela questão “o que é ser mulher hoje”; o tema da violência contra a mulher foi percebido como o mais presente nos relatos, e, assim, escolhido como foco central do espetáculo. Na montagem, o público de mulheres sentava-se em volta de um grande tapete azul-esverdeado onde ocorriam as cenas. Ao final, a plateia era convidada a interagir, dialogando sobre o espetáculo a partir de relatos pessoais e vivências enquanto mulheres, “cena” fundamental de Mulher A Vida Inteira. A peça foi contemplada pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, possibilitando a apresentação gratuita em teatros, galpões, sedes de associações e diversas instituições públicas, privadas, educacionais, culturais, penitenciárias e organizações

---

[22] Além das capitais São Paulo (SP) e Salvador (BA) o espetáculo foi realizado em Mogi das Cruzes, Guararema e Jandira, cidades da região metropolitana de São Paulo (SP). No Capítulo 2 detalho os locais de apresentação.

[23] Ilú Obá de Min, Educação, Cultura e Arte Negra é uma associação fundada em 2004 por Adriana Aragão, Beth Beli e Girlei Miranda que realiza trabalho artístico e educacional baseando-se na articulação entre culturas de matriz africana, afro-brasileira e a mulher. Mais informações no site: https://iluobademin.com.br/ e na página do facebook: https://www.facebook.com/iluobademin/

[24] Daniele Ricieri é jornalista, especialista em semiótica, atriz e integrante da Realejo Filmes. Fundou o grupo Atuadoras, junto com Maysa Lepique, em 2006.

[25] Jhaíra Rodrigues é atriz, dramaturga, integrou a Cia Estável de Teatro.

[26] Monica Raphael (Monica Aparecida Rafael da Cruz) é atriz e produtora artística independente.

[27] Renata Zhaneta é atriz, encenadora, fundadora do grupo teatral Folias d’Arte e diretora da Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo, na cidade de Santos (SP).

[28] Ana Roxo é dramaturga, roteirista, poeta, ativista, professora e mantenedora do canal de Youtube O mundo segundo Ana Roxo.

políticas. Uma pesquisa de busca na *internet* apresentou, entretanto[29], uma tímida repercussão na mídia e, em trabalhos acadêmicos, foram encontradas menções apenas na já mencionada pesquisa de Lúcia Romano.

Meu objetivo de pesquisa, portanto, foi compreender como foram lidas e experienciadas as demarcações de gênero feminino nas performances teatrais em foco, investigando possíveis aproximações e tensões entre o teatro e a vida cotidiana das atrizes e das espectadoras a partir do que se considera uma *expectação gendrada*, ou seja, que a recepção teatral vivida pela espectadora pressupõe o gênero - ou, as performances de gênero - vivenciado por ela. Nesta relação, procuro entender como a determinação deste teatro exclusivo para mulheres afeta a recepção.

Adotamos o neologismo[30] *expectação* inspirada por perspectivas da recepção teatral que pressupõe o papel ativo da(o) espectadora(o) durante o evento teatral. Aproveitamos o prefixo *expec*, que remete à expectativa e o sufixo *ação* para enfatizar que há no espectador alguém que, carregando um horizonte de expectativas - sempre particular -[31] empenha energia no ato de vivenciar a peça teatral, sublinhando seu lugar de 'agente do ato'; papel que usualmente é relacionado ao ator (PESSOA, 2013, p.2)[32]. Tal concepção contrapõe-se àquelas que consideram o espectador como passivo e/ou neutro, dominante entre os estudos teatrais do século XX, que chegaram a compreender o teatro como arte do dramaturgo, do diretor ou do ator. Na contemporaneidade, porém, ganha força a ideia do teatro como arte do espectador; os estudos teatrais em torno do público tem crescido e ganhado relevância (CARNEIRO & GUIMARÃES, 2016, p.3). Pressuponho, portanto, que este lugar de agente ativo de conferir sentidos ao espetáculo é influenciado a depender da

---

[29] Em pesquisa realizada por mim em páginas virtuais na data de 10 de setembro de 2015. Foi encontrada uma entrevista com Danieli Ricieri na página Catraca Livre, publicada na data de 24/09/2009 com o título: Mulheres que falam com mulheres, a respeito da publicação em livro derivada do espetáculo, que pode ser acessada no link: https://catracalivre.com.br/geral/agenda/barato/mulheres-que-falam-para-mulheres/

[30] Encontrei o termo expectação assim grafado na tradução feita por Muniz e Romagnolli de um texto de Dubatti (2007), na definição de que o teatro *é a produção e expectação de acontecimentos poiéticos corporais em convívio* (Dubatti, 2007, p. 36) (MUNIZ e ROMAGNOLLI, 2014, p. 252).

[31] Segundo Simões (2015, p.87): *A expectativa já carrega em si elementos criadores e antecipadores da experiência artística e, portanto, se revela também como algo que marca o caráter pessoal e intransferível da leitura*.

[32] Pessoa (2013, p.5) afirma em seu artigo: *Não penso que aquele que escolheu o lugar de assistir seja um sujeito passivo. Acredito que este lugar é, antes de qualquer coisa, uma preferência, e não uma falta de alternativa. [...] existem "dois lados" no fenômeno teatral, e o espectador decidiu pelo seu. Trata-se de uma postura sobre a vida, primordialmente, e não ausência de qualquer alternativa, penso. Uma postura que elege a contemplação como outra possível forma de ação, o que nada tem a ver com passividade ou apatia*.

performance de gênero de quem olha, aspecto em que me apoio nos estudos de Laura Mulvey, considerada uma das pioneiras na análise sobre o tema no campo dos estudos da recepção.

O fato de os dois espetáculos observados aqui terem caráter participativo, ou seja, contarem com a presença e a interação das espectadoras, revela que também pressupõe um rompimento com a concepção de unidade de recepção (já citada como hegemônica no fenômeno teatral). A exclusividade do acesso para mulheres sustenta a ideia da não-neutralidade da recepção que tais espetáculos. A pesquisa, portanto, também buscará analisar em que medida e como as peças convocam a participação das mulheres presentes.

Além disso, se por um lado a proposição feminista à qual baseio este trabalho partiu da minha experiência prática com o feminismo marxista que relatei acima, por outro, ao longo dos estudos e vivências no processo de elaboração do mesmo, quando pude conhecer outras formas feministas de pensar o mundo, no desenvolver da pesquisa aproximo-me das proposições de um feminismo interseccional, que posiciona como centrais as diferenças dos lugares de fala entre mulheres, considerando as diferenças sociais de raça, classe, orientação sexual, dentre outras. Assim, pressuponho também que a experiência vivida pelas espectadoras nos espetáculos é, necessariamente, atravessada por tais marcadores de diferenças mencionados, mesmo que o convite para os espetáculos não tenham demarcado-os.

Ademais, defendo a hipótese que um teatro de fato preocupado com as hierarquias de gênero necessita formular sua poética a partir da interação entre cena e espectador (a) considerando a não-neutralidade de gênero, raça, classe e orientação sexual tanto para os indivíduos presentes em cena (ficcionais e não ficcionais) quanto para aqueles e aquelas que ocupam a plateia.

Nesse sentido vale pontuar meu próprio lugar de fala enquanto pesquisadora: como uma mulher cisgênero, branca, de classe média, pansexual, musicista e professora da rede estadual paulista; que o presente trabalho, por sua vez, foi desenvolvido entre setembro de 2015 e agosto de 2018 e que todos estes elementos e aspectos geraram uma “fazição” de pesquisa com idas e vindas, descobertas de novas epistemologias, questionamento de antigos paradigmas, e compõe meu olhar de pesquisadora em construção e desconstrução.

1.2.2 Recolhendo e produzindo materiais de trabalho

Um dos problemas com que me deparei no início desta pesquisa foi a raridade de registros disponíveis publicamente acerca das duas peças. Buscando trabalhos científicos em plataformas de dados disponíveis na *internet,* como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Portal Domínio Público, o SciELO e o Google Acadêmico, encontrei uma dissertação que tem foco na análise de **Homem Não Entra**, o trabalho de Gabriel Felipe Jacomel, "Falar de si, falar de nós: performances contruindo feminilidades alternativas nos palcos brasileiros e chilenos durante as ditaduras militares", de 2011, defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina sob orientação da Profa. Dra. Joana Maria Pedro.

Jacomel também levanta este problema, apontando o livro **A revolução das mulheres**, de Moema Toscano e Miriam Goldenberg, publicado em 1992, como uma das poucas referências bibliográficas que cita a peça, tendo inclusive a considerado "o grito primordial" da prática teatral de promover debates públicos após peças de teatro e filmes de temática feminista (JACOMEL, 2011). Jacomel afirma como contraditório o fato de **Homem Não Entra** não ter entrado para os cânones do teatro feito por e sobre mulheres e que tenha sido raramente citada em bibliografias sobre o teatro feminista, pois foi obra que teve assinatura de feministas organizadas, estreou em contexto de intenso debate deste movimento com a sociedade, foi um sucesso de público e recebeu grande destaque na mídia da época. Coube, portanto, investigar como a obra foi recebida pela crítica teatral e pelo próprio movimento feminista.

Repito que tanto **Homem Não Entra** quanto **Mulher A Vida Inteira** foram mencionados na tese de doutorado de Lucia Romano "De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo", elencados e brevemente descritos dentre produções feitas por mulheres dentro do teatro brasileiro contemporâneo. Quanto a **Mulher A Vida Inteira**, contudo, não encontrei nenhuma outra menção em bibliografia acadêmica. Há, entretanto, um importante registro realizado pelo próprio grupo As Atuadoras, o livro **Peça para mulheres: história e poesias do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira**[33], que contém a história do

[33] O livro está disponibilizado na íntegra para leitura online no perfil da União de Mulheres de São Paulo na página Calameo, no seguinte link: https://pt.calameo.com/books/0045834143778f4423413.

processo criativo, fotos, materiais utilizados e criados em cena e o texto dramático da peça. Foi escrito por Maysa Lepique e Daniele Ricieri, atrizes do grupo, e será abordado com atenção no Capítulo 3.

Como esta se trata de uma pesquisa que toma como foco central a expectação, o principal material que emprego são entrevistas semiestruturadas que realizei com espectadoras das duas peças teatrais; a entrevista com as atrizes dos espetáculos Cidinha Campos e Maysa Lepique, porém, foram fundamentais para que eu pudesse constituir, com boas doses de imaginação, uma estrutura dos espetáculos e de seus processos criativos e repercussões. Além disso em ambas, as próprias atrizes ofereceram informações e oportunidades fundamentais para que eu pudesse efetivar uma das tarefas mais desafiadoras da pesquisa: encontrar espectadoras.

Comecei o trabalho de campo na prática por onde despontava o caminho mais acessível para mim: **Mulher A Vida Inteira**, produzida em São Paulo, por atrizes que residiam na cidade e que eram inclusive conhecidas nas escolas de teatro que frequentei, como mencionei. Assim, minha primeira entrevista foi com Lepique, por quem procurei logo em setembro de 2015 (ainda na fase de estruturação do projeto de pesquisa) e fui prontamente recebida. Na ocasião ela relatou com detalhes o processo de criação da peça, descreveu cenas e reações do público, falou sobre a repercussão da obra no meio teatral, na vida das atrizes envolvidas e, por fim, indicou algumas mulheres que eu poderia entrevistar. Posteriormente, me forneceu uma lista de contatos de espectadoras da peça por ela conhecidas e de lugares onde eu poderia procurá-las.

Lepique também me apresentou e gentilmente forneceu um exemplar do livro que mencionei logo acima: **Peça para mulheres: história e poesia do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira**, que reúne textos sobre a constituição do grupo das Atuadoras; o processo criativo do espetáculo; dados estatísticos sobre a violência contra a mulher que provocaram a criação da peça, um prefácio escrito por Amelinha Teles[34] e relatos colhidos de algumas espectadoras; por todo este conteúdo, é um rico material de referência para o teatro brasileiro e para o registro da memória feminista no teatro. Além disso, foi um material de apoio que colaborou muito para a análise que procurei desenvolver neste trabalho.

---

[34] Importante ativista feminista e dos direitos humanos. Coordenadora da Organização União de Mulheres.

Posteriomente, ela mesma me forneceu ainda a lista de teatros onde o espetáculo foi exibido e alguns contatos de mulheres que participaram na época, bem como fotos da peça guardadas no arquivo do grupo e uma gravação caseira de uma das apresentações[35]. Ao final da pesquisa eu possuía em mãos mais materiais do que ao início da investigação, indicando que a reconstrução dessas obras é custosa, mas não impossível. Como no presente trabalho meu foco foi a expectação e, portanto, a entrevista com espectadoras, não foi possível concluir a análise de todos os itens, como a gravação do espetáculo, que Lepique me disponibilizou; mas, certamente poderão ser tratadas por outras pesquisas e revisões.

Realizei entrevistas em profundidade, semiestruturadas, com três espectadoras de **Mulher A Vida Inteira**: Fernanda Azevedo, atriz da Kiwi Cia de Teatro[36], arte educadora, militante feminista e da cultura, indicada pela própria Maysa Lepique. A segunda foi Alessandra Queiroz, atriz da Cia Antropofágica e militante da cultura na cidade de São Paulo, indicada por Thiago Vasconcelos naquela primeira conversa que mencionei ter tido em 2015; a terceira, Rosana Santos, integrante e militante do acampamento Comuna da Terra Irmã Alberta do Movimento dos Trabalhadores rurais sem terra[37], indicada por Alessandra, que a reconheceu numa imagem contida no livro sobre a peça e me informou seu contato.

Outra fonte de acesso à falas de espectadoras foi o próprio livro produzido pelas Atuadoras sobre a peça, que expõe tais falas sem identifica-las, como mostra a imagem abaixo:

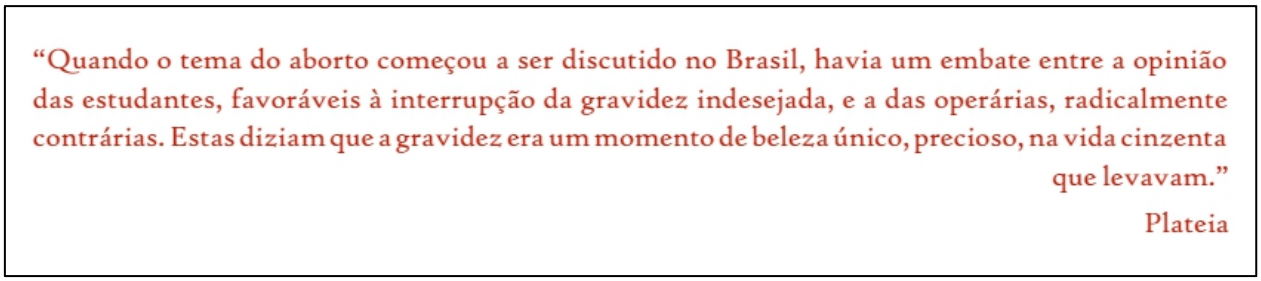
---

[35] No capítulo 3 inseri algumas das fotos fornecidas. A gravação caseira ainda está para ser analisada, numa próxima versão deste texto.

[36] A Kiwi Companhia de Teatro surgiu em 1996 na cidade de São Paulo e propõe-se a criação e reflexão do teatro comprometido com a construção de um pensamento crítico sobre a sociedade brasileira. Em uma de suas montagens, **Carne**, que estreou em 2007, aborda questões de gênero a partir de uma perspectiva feminista. Mais informações: http://www.kiwiciadeteatro.com.br/

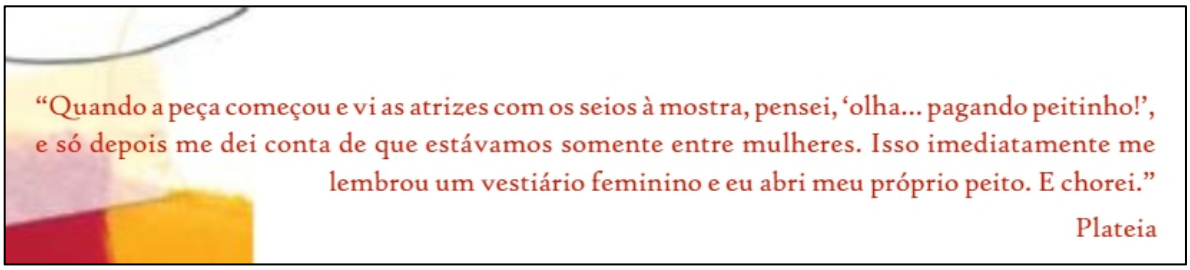
[37] A Comuna da Terra Irmã Alberta é um acampamento do Movimento dos Trabalhadores rurais Sem terra - MST localizado no bairro Perus, periferia noroeste da capital paulista. A Comuna possui mais de 17 anos e reúne cerca de 40 famílias. Mais informações em: https://mst.org.br/2019/07/30/mst-celebra-os-17-anos-da-comuna-da-terra-irma-alberta/

Figura 1 - Trecho do livro Peça para Mulheres



Fonte: Peça para mulheres: história e poesia do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira (p.34)

Figura 2 - Trecho do livro: Peça para Mulheres



Fonte: Peça para mulheres: história e poesia do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira (p.36)

Como era de se esperar, a existência do registro em livro e a proximidade temporal de produção do espetáculo com a realização desta pesquisa facilitaram o acesso aos meios de investigação.

Já o processo de campo de **Homem Não Entra** tomou caminhos um pouco diferentes.

Foi em abril de 2017 que entrei em contato com Cidinha Campos - naquele momento, deputada estadual da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro - por meio de seu e-mail oficial da Câmara dos Deputados do Estado do Rio de Janeiro. Logo fui respondida, podendo agendar a entrevista em seu gabinete para o dia 18 do mesmo mês. Para minha surpresa, foi também a oportunidade de conhecer e conversar com três espectadoras de **Homem Não Entra**: Silvia Pereira[38], Luiza Fonseca[39] e

[38] Silvia Pereira é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

[39] Luiza Fonseca é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

Dulcinéia Nogueira[40], que haviam trabalhado com Campos na produção do espetáculo e, em 2017, exerciam cargo de acessoras da deputada - vale destacar que tratavam-se, portanto, de relações de longa data, pelo menos de mais de 30 anos. Na ocasião da entrevista com Campos, Silvia aceitou realizar uma breve entrevista, que analiso no capítulo 1; Luiza Fonseca, que em **Homem Não Entra** houvera trabalhado na iluminação do show, organizou e me mostrou recortes de revistas (que estavam emoldurados como quadros) que mencionavam a peça, material que fotografei, e a maioria, analisei neste trabalho (todos seguem nos anexos). Dulcinéia, por sua vez, que em **Homem Não Entra** trabalhara como assistente de camarim, conversou brevemente sobre o espetáculo e me forneceu o contato profissional de uma espectadora, Mara da Silva Bosco[41], que havia assistido à peça em 1984. Silvia, Luiza e Tatiana citaram, ainda, outras mulheres que haviam assistido **Homem Não Entra**, me indicando caminhos, ainda que incertos, de como procurá-las[42].

Pouco tempo depois Vanessa Stefano, uma das assessoras da deputada, me enviou um e-mail informando que Campos havia indicado o nome da Sra. Sônia Samel, espectadora da peça também em 1984, e me forneceu seu telefone. Na sequência, busquei pelas espectadoras mencionadas, e foi com a Sra. Samel e Mara que consegui, alguns meses depois, agendar entrevista. Vale reparar que as espectadoras indicadas por Cidinha mantiveram algum vínculo com ela até a atualidade, o que possivelmente confere um valor “extra”, particular, ao sentido do espetáculo para elas, possivelmente diferente do que para outras espectadoras.

Além destes contatos por indicação, em meados de 2018 encontrei na *internet*[43] uma grande lista de mulheres que assistiram a peça: são seguidoras

---

[40] Tatiana Mendes é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

[41] Mara da Silva Bosco é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

[42] Citaram três mulheres que haviam assistido a peça e que cheguei a procurar, mas não obtive sucesso: a atriz Natalia do Vale; Malu Silva, que fora jornalista da Rádio Tupi e estava “possivelmente no Canadá” e Kátia Melo, que fora jornalista da Globo News (as duas últimas trabalharam na montagem de **Homem Não Entra II**).

[43] A utilização das chamadas Redes Sociais Virtuais - RSV como fonte de pesquisa científica e acadêmica tem crescido, no bojo do crescimento do número de usuários e da diversidade de plataformas de interação social virtual. A pesquisadora Barbara Regina Lopes Costa, em seu artigo *Bola de Neve Virtual: O Uso das Redes Sociais Virtuais no Processo de Coleta de Dados de uma Pesquisa Científica* estuda o uso das RSV no processo de coleta de dados, oferencendo conclusões importantes a esse respeito.

virtuais de Cidinha Campos que curtiram e comentaram entusiasmadamente as cinco publicações na página oficial do *Facebook* da deputada que continham fotos suas em **Homem Não Entra** (as postagens tiveram, até agosto de 2018, de 112 a 61 comentários e cerca de 1100 a 600 curtidas). Segue, abaixo, as imagens:

Figura 3 - Timeline do perfil de Facebook de Cidinha Campos



Fonte: perfil do Facebook de Cidinha Campos.

Figura 4 - Timeline do Perfil de Facebook de Cidinha Campos



Fonte: Perfil do Facebook de Cidinha Campos.

Figura 5 - Timeline do Perfil de Facebook de Cidinha Campos



Fonte: Perfil do Facebook de Cidinha Campos.

Figura 5 - Timeline do Perfil de Facebook de Cidinha Campos



Fonte: Perfil do Facebook de Cidinha Campos.

Entrei em contato via mensagem inbox com mais de quinze espectadoras que comentaram ter ido à peça, entretanto, não obtive resposta de nenhuma. Cabe mencionar que a ferramenta não é muito eficiente, já que as mensagens trocadas entre pessoas que não são "amigas" são direcionadas para uma caixa de spam. Embora eu tenha "solicitado a amizade" delas, porém, apenas uma aceitou. Ela visualizou minha mensagem, mas não respondeu. O material é interessante, porém, como mais uma medida do reconhecimento que o show teve por parte do público, endossando as falas das entrevistadas e das notícias de jornal que apontavam o sucesso da mesma.

Cidinha ainda disponibilizou fotos e reportagens de **Homem Não Entra**. A grande maioria, as nacionais e a publicada em jornal venezuelano (embora tenha procurado, não descobri o nome do jornal) foram utilizadas ao longo do texto, já as notícias internacionais poderão ser incorporadas em futura revisão do presente trabalho. Outra matéria sobre a peça, a da Revista Ilusão nº 209, encontrei em busca na *internet*.

Em relação ao texto da peça, Cidinha Campos não soube afirmar com certeza se ainda o tem e onde estaria. Reconstruí-lo parcialmente para esta pesquisa, portanto, foi um exercício imaginativo e de montagem de um mosaico, a partir das notícias publicadas e das falas das presentes, considerando tratar-se de memórias que datam ou de 1975 ou de 1984. Ao final da presente pesquisa, porém, encontrei pistas que podem levar ao texto original da peça por outro meio, que não pelo acervo pessoal de Campos. Fui informada por uma funcionária do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom) da USP[44] que há um arquivo de peças teatrais censuradas pela ditadura após 1969 no Arquivo Nacional de Brasília. A funcionária indicou ainda a busca nos arquivos da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e nos Bancos de Dados dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. Este é um caminho possível de ser feito em futuras pesquisas.

Outro material complementar que encontrei foi um disco de vinil chamado "Humor Só para Mulheres", uma gravação de um *show* de Cidinha Campos, Elke Maravilha e Berta Loran. É um raro registro das estratégias de comunicação e discursos da autora, lançado em 1980, com produção de Arnaud Rodrigues, que também colaborou com Campos na escrita de **Homem Não Entra II**. Comparando

seu conteúdo com os relatos colhidos, pode-se desenhar o caminho do pensamento explorado por Cidinha Campos. Não foi possível, porém, concluir esta etapa para a presente pesquisa, o que também caberá ao futuro.

Por fim, é diante da ausência de sistematização das informações e registros sobre o espetáculo **Homem Não Entra** e da carência de estudos acadêmicos sobre tal peça e também, neste ponto, sobre **Mulher A Vida Inteira,** que proponho como objetivo específico de pesquisa colaborar com o registro e a análise de espetáculos teatrais voltados exclusivamente para mulheres, desejando que futuramente possa haver muitos mais trabalhos que busquem reconstruir, contar, reconhecer, refletir, analisar, enfim, contribuir com a memória histórica a respeito destas mulheres e de nossa sociedade.

Nesta breve Introdução busquei apresentar as motivações e encontros que me levaram a desenhar a pesquisa, descrever sua metodologia de campo. No capítulo 1 abordo o espetáculo **Homem Não Entra**, em que procurei, inicialmente, comprender a ascensão do feminismo dos anos 1970 e seus desdobramentos em 1980 no Brasil para em seguida fazer o exercício de reconstrução da estrutura do espetáculo e desenvolver sua análise a partir dos materiais obtidos; no Capítulo 2 apresento **Mulher A Vida Inteira** e, aproveitando o estudo feito no capítulo anterior sobre os marcos do feminismo da segunda onda, busco analisar a peça diante das entrevistas e materias acessados. Por fim, nas Considerações finais procurei localizar ambos os espetáculos à luz de alguns debates conceituais relacionados aos estudos feministas e de gênero, teoria da recepção e estudos da recepção feminista e, ainda, defender algumas reflexões a respeito da importâcia desta pesquisa.

CAPÍTULO 1 - HOMEM NÃO ENTRA

2.1 INTRODUÇÃO

Homem Não Entra foi um espetáculo teatral voltado apenas para mulheres que estreou em 1975, na cidade do Rio de Janeiro, e ao longo de 4 anos[45] lotou teatros e cinemas de diversas cidades do país, principalmente, as capitais e grandes cidades, como Niterói, São Paulo, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Teresina, Manaus, Belém, Distrito Federal, Curitiba e Porto Alegre, dentre outras. Censurado pela ditadura após onze meses em cartaz, o espetáculo conseguiu retornar à cena, encerrando a temporada em 1979. Em 1984, retornou com o título **Homem Não Entra II**, desta vez, apresentando-se apenas em espaços teatrais do estado do Rio de Janeiro, com algumas alterações em relação ao roteiro anterior.

Como já foi mencionado, o espetáculo foi escrito à três: por Heloneida Studart, Rose Marie Muraro e Cidinha Campos. Maria Heloneida Studart (1932-2007), ou apenas Heloneida Studart, como era chamada, era cearense, branca, pertencente a uma abastada família, cientista social, escritora, jornalista, teatróloga e deputada estadual do Rio de Janeiro por seis mandatos, os quatro últimos pelo Partido dos Trabalhadores (PT), Studart foi uma feminista militante. Ao seu lado estava Rose Marie Muraro (1930-2014), intelectual e escritora feminista nascida no Rio de Janeiro, branca, também nascida numa família bastante rica, integrante do movimento da teologia da libertação, foi nomeada em 2005 como Matrona do Feminismo Brasileiro (as duas figuras foram pioneiras do feminismo que emergiu no Brasil nos anos 1970). Por fim, Maria Aparecida Campos Strauss, conhecida como Cidinha Campos, nascida em 1942 em São Paulo, branca, formada em música, atriz e famosa apresentadora de programas de rádio e televisão, tendo se destacado nos anos 1970 e 1980 atuando nas emissoras Globo, Record e Tupi; desde 1982 ingressou para a política, sendo no momento de realização da presente pesquisa, deputada estadual

---

[45] Na entrevista com Grande Othelo no Programa Os Astros, Cidinha Campos afirma que foram 4 anos em cartaz. Interpreto que está considerando o tempo médio, já que a peça foi censurada após 11 meses e só retornou após ter conseguido ganhar uma Ação Judicial, movida pela atriz. Talvez, isso explique também o fato de que há registros discordantes, que mencionam que a peça tenha ficado apenas 1 anos em cartaz.

do Rio de Janeiro pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT)[46]. Além de ter participado da escrita do espetáculo, foi também a estrela do palco, única atriz em cena; tendo trabalhado nele também como produtora.

Campos relata[47] que a ideia do espetáculo nasceu de uma conversa informal com seu grande amigo Juca Chaves, humorista, cantor e compositor carioca, quando em meio à conversa sobre as dinâmicas de adaptação da vida conjugal do recém-casado Juca, este sugeriu à Cidinha que fizesse um espetáculo falando "aquilo mesmo que ela dizia a ele", mas num teatro só para mulheres. Campos recorda que estava desempregada na época e abraçou entusiasmadamente a ideia, convidando as escritoras Studart e Muraro para escreverem juntas. Na entrevista que realizamos em seu gabinete, em 2017, Campos explicou que o feminismo "não era sua praia", mas admirava muito as duas escritoras. Em suas palavras:

> A Heloneida já trabalhava comigo, no rádio, ela era redatora do meu programa. Eu tinha lido todos os livros dela. E a Rose Marie eu tinha lido os livros e gostava dela como escritora, o posicionamento, embora não concordasse com muitas coisas, porque eu não era feminista. Não do jeito que ela era. Era a época da Betty Friedan, isso de queimar sutiã. Não era a minha praia. Convidei as duas, elas me escreveram textos e eu botei em ordem aquilo, fiz uma rota para gente seguir, para que o espetáculo não ficasse tão professoral. Porque era muito ó: "você não pode fazer isso, mulher não pode aquilo". Eu aprendi com o filósofo Moliére que é rindo que se corrige os costumes. Eu achava que para mudarmos os costumes, tinha que mudar as mulheres, sem ser chata. Foi muito bom (CAMPOS, 2017, s.n.)!

O espetáculo, por fim, contendo boas doses do humor de Cidinha Campos, propôs-se a abordar questões vivenciadas pelas mulheres em seus relacionamentos afetivos com homens. O tema, portanto, girava em torno da sexualidade heteronormativa, principalmente, em casamentos. O formato de monólogo possuía semelhanças com o modelo de programa de auditório, com o qual Campos tinha

---

[46] Partido político brasileiro fundado em 1979 que contou com a liderança de Leonel Brizola desde seu retorno do exílio neste mesmo ano até sua morte, em 2004. Ciro Gomes é uma das principais lideranças do PDT na atualidade.

[47] Campos narrou esta história tanto na entrevista concedida para a presente pesquisa quando na entrevista dada ao ator Grande Othelo no programa "Os Astros" da TV Educativa do Rio de Janeiro, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=sUwOPArxHbQ&list=UUcduvBGVoyBJAhaQ7lUugVQ

intimidade, permitindo improvisos, sendo que a atriz conduzia o “show” - como ela mesma se refere - intercalando cenas curtas, exibição de material gravado em vídeos e *slides* e diálogos diretos com as mulheres da plateia, que eram provocadas a responder perguntas da atriz e a contar relatos pessoais sobre suas experiências afetivas e sexuais e, assim, a serem “atrizes” da peça também.

Os temas elencados por Studart e Muraro nos textos que entregaram a Campos nortearam sua escrita da dramaturgia: a sexualidade da mulher no casamento, diferenças entre mulheres e homens, o aborto e a violência doméstica. Esses temas expressavam o debate que o movimento feminista brasileiro passou a disputar na sociedade nos anos 1970, análise que realizarei mais demoradamente adiante, bem como a localização de Cidinha Campos nesse processo.

2.2 MULHER ENTROU, E MUITO! UM ESPETÁCULO DE SUCESSO

Estudando a atual crise de público do teatro, Molina (2013) cita o trabalho de Flávio Desgranges, que por sua vez destaca o esvaziamento das salas teatrais ocorrido em diversos países, mas em particular no Brasil, a partir do final dos anos 1960, quando a média de espectadores por espetáculo passou a ser de setenta pessoas (MOLINA, 2013, p.10). Cabe lembrar que os espetáculos, de modo geral, mantinham-se em temporada de quinta a domingo, quando não ao longo de toda a semana.

Desgranges indaga-se: seria o teatro uma arte naturalmente desinteressante para a maioria da população? O autor analisa que o problema da falta de uma cultura teatral na população brasileira estaria intimamente relacionado a dois aspectos, oriundos do momento em que a peça **Homem Não Entra** estava sendo gestada e apresentada. Primeiramente, ao trauma da Ditadura Civil-militar, devido à repressão e à censura institucionalizada que sofreram diversos artistas, fato que abordarei brevemente ao longo do presente texto. Em segundo lugar, à carência de uma política de promoção da arte teatral, o que provocou condições extremamente precárias de desenvolvimento. A intervenção militar e a supressão dos direitos civis da população significou, em termos macro-estruturais, o desmonte dos mecanismos de financiamento e das instituições privadas e públicas que regulavam a produção teatral.

Aparentemente contrariando este desencantamento de “espectadores” com o teatro, **Homem Não Entra** é apresentada como sucesso de bilheteria, alcançando numeroso público, tanto em 1975 quanto em 1984, segundo todas as fontes pesquisadas. O sucesso é tema nas entrevistas que fiz com a atriz e com as espectadoras por mim reunidas, nas notícias publicadas em revistas nacionais e internacionais e na dissertação de Jacomel (2011) sobre a peça. Também, nos registros fotográficos publicados em revistas, ou constantes do acervo pessoal de Campos, é possível ver espaços lotados e com grandes filas. As 5 publicações sobre a peça que Cidinha Campos postou em sua página no *Facebook* também foram comentadas por diversas espectadoras (as postagens tiveram de 112 a 61 comentários, e cerca de 1100 a 600 curtidas[48]), que exaltavam o feito da peça, declarando frases como “a casa estava lotada”, “foi um sucesso”, ou “foi um estouro”, etc. Em nenhuma das fontes, entretanto, foi possível conferir o número total, ou a média estimada de espectadoras. É possível aventar que, a parte do sucesso, o espetáculo gerava uma sensação de convivialidade, ou mesmo de pertencimento, que se somava ao número de mulheres presentes de fato na plateia.

Na primeira edição do espetáculo, grandes teatros como o Guaíra, em Curitiba, e o Teatro Madureira, no Rio de Janeiro, com lotação por vezes superior a 1.000 lugares (o Guairão, por exemplo, tem 2.163 assentos) ficavam com as plateias repletas. Cidinha Campos reitera o êxito do espetáculo quando afirma que este lhe rendeu um bom lucro e que ela saía de cada cidade onde havia feito temporada com “malas de dinheiro” (CAMPOS, 2017), apesar dos preços populares do ingresso. Algumas fotos mostram a aglomeração e as filas em frente ao teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Na foto da entrada, pode-se observar dois cartazes indicando uma fila para os assentos reservados e outra fila para assentos extras:

[48] Números conferidos na página do Facebook oficial da deputada estadual Cidinha Campos em setembro de 2018.

Figura 6 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 7 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 8 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figure 9 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figure 10 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 11 - Espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Cidinha (2017) está atenta às situações que ilustram o esforço que as mulheres faziam para assistir a peça. Filas que “dobravam o quarteirão” e de, literalmente, parar o trânsito, como ela relata ter ocorrido em Salvador; mulheres que levavam cadeira de praia para aguardar a entrada; ou até uma mulher que deu à luz na fila:

> Teve criança que nasceu na fila do teatro, isso no Rio Grande do Sul. As mulheres tinham medo de perder o lugar na fila, não tinha essa coisa de internet, elas ficavam na porta. E daí a moça deu a luz! (CAMPOS, 2017)

As sessões ocorriam em vários dias da semana, de quinta à domingo, como pode ser aferido em cartazes de divulgação; eventualmente havia três, quatro e até cinco sessões seguidas.

Cabe destacar que antes de trabalhar com o monólogo a atriz já era uma verdadeira celebridade do rádio e da televisão, o que certamente contribuiu para atrair um público cativo ao teatro. Campos iniciou sua carreira artística e pública muito jovem, estreando na Rádio Tupi aos 7 anos de idade, num programa infantil. Atuou em comerciais, novelas, programas de auditório, espetáculos ao vivo e programas jornalísticos. Em 1955, foi atriz e apresentadora na TV Record e em 1965, na Rádio Jovem Pan, inaugurou o programa de fofocas "Mexericos da Cidinha", onde conquistou grande público; em 1966 trabalhou com Hebe Camargo em programa de entrevistas na TV Record, onde também participou da novela "Família Trapo" e realizou os programas jornalísticos "Dia D" e "Cidinha 70". Na Globo, foi a primeira repórter internacional do “Fantástico", em 1973, e novamente na TV Tupi, em 1978, realizou o "Cidinha Livre", onde ganhou grande reconhecimento do público, por realizar denúncias e dedicar-se a oferecer ou obter auxílios para os ouvintes, na maioria, de baixa renda[49]. Em 1982, tamanha popularidade foi capitalizada na carreira política: Cidinha Campos filiou-se ao PDT, tendo cumprido dois mandatos

[49] Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/maria-aparecida-campos-straus. Acesso em: 15 Jun. 2018.

como deputada federal, de 1991 a 1999; em 1999, elegeu-se deputada estadual do Rio de Janeiro, cargo que exerce até hoje, pelo mesmo partido.

Com relação ao perfil social e econômico das espectadoras, relatos de Campos, Studart e mesmo das entrevistadas afirmam que a peça foi assistida por mulheres diversas, de “classes populares” à “socialites”, ou, como relatou Samel: “tinha dondoca, tinha empregada doméstica, preta, branca, lavadeiras, era todo tipo de classe social, mulher que tinha vários filhos...” (SAMEL, 2017, s/n). O preço do ingresso, de acordo com alguns cartazes e relatos, variou de 20 a 30 cruzeiros, o que equivaleria atualmente a R$4,41 e R$6,62[50], preços considerados populares por Cidinha Campos e pelas espectadoras entrevistadas. Não foi possível precisar, contudo, qual o poder de compra da época e o que o valor significava, se comparado a outras produções em cartaz naquele mesmo período.

Quando interrogadas sobre o perfil de classe e racial das mulheres que compareceram ao espetáculo, as entrevistadas afirmaram ter havido grande diversidade na plateia. Não foi possível obter uma resposta mais acurada em relação a isso. Porém, se por um lado sabe-se que Cidinha Campos possuía grande entrada junto a um público das classes populares, especialmente mulheres, devido a sua atuação no rádio e na televisão, por outro, a divulgação do espetáculo (assim como a repercussão sobre a montagem) feita em São Paulo (fonte que foi possível analisar neste trabalho), foi veiculada em revistas voltadas para a classe média, como eram as publicações *Ilusão* e *Fatos & Fotos.* As matérias citam os seguintes exemplos que podem indicar alguma menção às classes sociais presentes: na primeira, a matéria menciona a existência de babás na plateia (ILUSÃO, nº209); na segunda, comenta-se que a plateia do *show* era “muito bem-vestida”(FATOS & FOTOS, 1977).

O *show* teve muita repercussão na imprensa de grande circulação, que pautou em seus veículos o ambiente cênico e as questões de gênero abordadas. As críticas eram, no entanto, majoritariamente negativas e ridicularizavam as mulheres envolvidas em sua criação e participação (JACOMEL, 2006), a exemplo de como a peça foi abordada em "O Pasquim”, em 1974. A prática de desqualificação do feminismo e de quem a ele se aproximava era dominante no discurso do senso comum e estava presente entre pessoas dos mais diversos matizes ideológicos, o que também discutiremos mais à frente. Algumas notícias, porém, enaltecem e peça, como as matérias da *Revista Ilusão* nº209, da editora Abril, e da *Fatos e Fotos*, de

[50] Conversão automática feita na página https://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/

abril de 1977. **Homem Não Entra** também foi notícia em periódicos internacionais, como os norte-americanos New York Times, The Day e Washington Post, e em jornais do Japão e da Venezuela (os quais, porém, não foi possível descobrir o nome).

O grande interesse que mulheres de todo o Brasil demonstraram em comparecer à peça, bem como o retorno obtido na mídia não podem ser atribuídos somente ao carisma e fama de Campos como figura pública. Guarda relação, também, com um contexto de ascenso do feminismo no Brasil e de transformações sociais, culturais e morais da sociedade quanto às relações de gênero, ou nos termos da época, sobre "a condição da mulher". Esse quadro merece ser melhor examinado, para compreendermos as mudanças em curso, a respeito das mulheres e do feminismo, a partir da década de 1970.

2.3 OS ANOS 1970 E A CONDIÇÃO DA MULHER: ASCENSÃO DO FEMINISMO NO BRASIL

O ano 1975, de estreia do espetáculo, é também um ano de efervescência do feminismo no Brasil, a exemplo do ocorrido em diversos outros países. Os temas trabalhados em **Homem Não Entra**, a criação de um espaço exclusivo para as mulheres, a presença massiva e assídua do público feminino e as polêmicas geradas pela montagem expressam fortemente este momento. Para compreender como a peça reverberou nas mulheres presentes, portanto, é fundamental analisar alguns aspectos do contexto que fomentaram esta face do feminismo e as características que ele adquiriu.

2. 3. 1 A onda feminista pós-68: Alguns aspectos internacionais

A efervescência política e cultural ocorrida em 1968 na Europa e nas Américas agitou as águas do feminismo internacionalmente, impulsionando o que foi chamado de segunda onda feminista[51]. Na Europa (principalmente França, Inglaterra e Itália)

[51] É importante ressaltar que a narrativa do feminismo por meio das ondas merece ser problematizada, pois não dá conta de englobar diversos momentos em que mulheres questionaram o *status quo* à

e nos Estados Unidos mulheres tomaram as ruas para reivindicar o direito “ao próprio corpo”, à sexualidade, à liberdade nas relações afetivas, à maternidade e ao apoio do estado para o cuidado dos filhos. Também, questionavam a violência contra as mulheres e a divisão dos trabalhos domésticos. Estas foram pautas centrais deste momento, confrontando uma realidade social desigual e violenta para com as mulheres que passa a ser, então, enfrentada com força social, escandalizando setores dominantes na sociedade. Diferente das demandas apresentadas pelo movimento que ficou conhecido como primeira onda do feminismo - que foi registrada com maior destaque na Europa, a partir da luta das sufragistas52, e expressou-se no Brasil com o movimento que conquistou o voto feminino em 193253 - quando a luta focou-se em obter equiparação de direitos entre mulheres e homens - mirando os direitos políticos -, a segunda onda tinha como pergunta central “o que é ser mulher?”, e buscou compreender as origens do que foi chamado de "desigualdades entre os sexos".

Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa francesa, foi uma das pensadoras mais influentes deste momento. Em sua obra mais difundida, O Segundo Sexo (dividida em dois volumes, o vol. 1 - Fatos e Mitos e o vol. 2 - A experiência vivida), publicada pela primeira vez em 1949, a autora defende a origem social do significado do “ser mulher” analisando mecanismos desta construção e refutando o senso comum, que atrelava o comportamento e a posição social da mulher a características biológicas. A filósofa feminista estuda algumas formas pelas quais ocorre a submissão da mulher pelo homem, partindo do pressuposto de que o Homem[54] define a Mulher como seu ‘Outro’, colocando-se historicamente como padrão central de referência. É o que resume:

---

respeito de sua posição de gênero, ainda que não tenham se autointitulado propriamente como “feministas”. A estadunidense Sojourner Truth, por exemplo, questionou sobre o sentido do “ser mulher” em 1851, numa convenção sobre o direito das mulheres. Em seu discurso, perguntava-se se ela, como pessoa negra que nasceu escravizada, não era considerada mulher, já que mulher seria, segundo seu exemplo, uma pessoa que precisaria de ajuda para subir numa carruagem ou para sair de um buraco, e ela nunca fora ajudada nestas ocasiões. Com isso, sublinhava as diferenças entre as mulheres, no caso, raciais, debate que se fortaleceu no movimento social feminista estadunidense no final dos anos 1980.

[52] O filme As Sufragistas conta um pouco sobre este momento.

[53] Mais informações: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100016

[54] Grafadas em letra maiúscula pela autora em muitos momentos do livro.

> Ninguém nasce mulher, torna-se, nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 1967, p.9).

Sua teoria tem como bases filosóficas o existencialismo francês e o marxismo de Engels, (tomando como referência teses desenvolvidas no livro A Origem da Família, da Propriedade e do Estado) e tornou-se hegemônica no pensamento feminista brasileiro, processo que retomaremos adiante. Neste pensamento, prevalece a ideia que posiciona universalmente 'a Mulher' numa condição de dominação em relação ao "Homem" e que busca explicar as causas da opressão feminina a partir das estruturas econômicas e políticas da sociedade. Beauvoir denuncia o sistema patriarcal capitalista pela subordinação das mulheres no âmbito doméstico e da sexualidade e milita pela valorização do ser "mulher" frente à dominação masculina. A visão percebe a hierarquia de gênero como derivação de diferenças sexuais, ditas como dadas pela natureza humana (STUDART, 1999).

Compreendendo que as diferenças entre a "mulher" e o "homem" eram socialmente construídas, tem importância central para as feministas desta fase uma destas diferenças, a que atrela o universo feminino ao âmbito privado e o masculino à esfera pública. O tema foi bastante abordado nos feminismos francês e estadunidense. Segundo Carol Hanisch, jornalista e ativista norte-americana do feminismo radical dos anos 1960 - que ficou conhecida por organizar um protesto no concurso Miss America de 1968, criticando a objetificação do corpo da mulher - a lógica de atrelar o feminino ao âmbito privado e o masculino ao público expressa o erro de despolitizar as relações que acontecem na esfera privada. Segundo ela, as relações que ocorrem no espaço privado, particularmente no ambiente doméstico, também são políticas, pois trata-se de relações de poder masculino que sujeitam a mulher.

Em 1969, a ativista escreveu um ensaio-manifesto intitulado "O pessoal é político", título que se tornou lema da segunda onda feminista[55]. Nele, Hanisch relata como chegou a esta conclusão promovendo e participando do que foi chamado de grupos de reflexão e tomada de consciência. Eram reuniões entre mulheres, amigas

[55] O documentário "She is beautilul when she's angry," da diretor Mary Dore, de 2014, registra a constituição do movimento feminista da onda relacionada aos anos 1970 nos Estados Unidos.

ou conhecidas, que debatiam seus problemas cotidianos enquanto mulher, as violências e desigualdades percebidas na relação com homens de modo geral e com os parceiros dentro do ambiente doméstico. Ali, entre iguais, as mulheres articulavam-se para realizar ações políticas, como foi o caso do protesto citado.

A prática foi desqualificada, segundo Hanisch, por mulheres de setores da esquerda, que se consideravam “mais políticas”, criticando o “psicologismo” que regeria aquele tipo de comunalidade. É o que registra:

> (…) os grupos foram chamados de grupos “pessoais” e de “terapia” por mulheres que se consideram “mais políticas”. (...). Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva. Eu fui, e continuo indo a essas reuniões porque adquiri uma compreensão política que toda a minha leitura, todas as minhas “discussões políticas”, toda a minha “ação política”, todos os meus quatro anos e pouco no movimento nunca me deram. Eu fui forçada a tirar os óculos cor-de-rosa e encarar a horrível verdade de quão deprimente minha vida é na condição de mulher (HANISCH, 1969, p.1).

A ativista discorre sobre como as mulheres presentes iniciavam os grupos discutindo problemas que pareciam a elas pessoais, mas que descobriam ter fundamento na dominação dos homens sobre seus corpos e suas vidas.

Morley (2002), afirma que o lema, ou, em seus termos “campanha” de Hanisch (“o pessoal é político”) denuncia como macro discursos podem invadir as psiques e expressar-se em esferas micro. Aponta que o conceito de micropolítica ganhou maior importância acadêmica a partir dos anos 1980 e que a aproximação de tal conceito com os debates feministas desafiaram grandes teorias, privilegiaram uma análise de como o poder opera num nível localizado e elaboraram uma política da vida cotidiana (Morley apud Kenway; 2002, p.59).

De fato, o pensamento sobre as micropolíticas ganhou espaço a partir dos anos 1980, em grande medida referenciado nos estudos de Foucault, que concebe que o exercício do poder não estaria concentrado apenas nas instâncias do Estado, mas espalhado em diversas instituições disciplinares e exercido através das próprias pessoas (micropoderes). Politicamente atuante na esquerda, apoiador dos movimentos estudantis e em defesa das liberdades democráticas, Foucault foi

criticado, entretanto, por setores da esquerda comunista (inclusive feministas) por sua teoria não propor uma leitura macro sobre a transformação social. Porém, para outros segmentos do feminismo, a concepção do autor sobre as relações de poder e de sujeito constituído a partir de normas sociais como bastante significativa para a elaboração de políticas feministas (ROSALEN apud MCLAREN, 2019).

Ainda no sentido de compreender a crítica da setores da esquerda às pautas feministas ligadas a disputas de poder do que era considerado, equivocadamente, assunto “da esfera privada”, é válido voltar um pouco no tempo, ainda, e mencionar que o governos da União Soviética (URSS), entre 1930 e 1960 (liderado por Stalin durante a maior parte deste período) buscando apoio de setores mais conservadores, infligiram retrocessos dilacerantes em relação às conquistas adquiridas entre 1917 e 1930 pelo movimento de mulheres revolucionárias - dentre as conquistas estavam centenas de decretos e resoluções do partido sobre a mulher, versando, dentre outras políticas, sobre legislações acerca do divórcio, da igualdade “entre marido e mulher”, igualdade de salários entre homens e mulheres e da legalização do aborto[56], como afirma Andrade (2007). Segundo a autora, de 1930 a 1960 a luta feminista ficou relegada a segundo plano e a participação política ativa das mulheres trabalhadoras foi desestimulada; relata ainda que o governo soviético adotou políticas assistencialistas que visavam “o bem estar da família” (ANDRADE, 2007, pp.7-8). O caráter totalitário da doutrina stalinista certamente influenciou condutas e políticas nos partidos comunistas existentes em diversos países; mesmo anos mais tarde, já volttando aos anos 1970, no Brasil, militantes do PCB e PCdoB relatam dificuldade para que pautas feministas fossem abraçadas pelos partidos, o que abordaremos nos tópicos adiante.

Finalmente, vale afirmar que o feminismo nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra influenciou o movimento no Brasil que, entretanto, adquiriu contornos bem menos radicais do que naqueles países, como afirma Goldberg (1989, p.43). Alguns aspectos analisados em seguida colaboram para compreender estas diferenças.

---

[56] *Apenas entre 1917 e 1930 foram criados 301 decretos e resoluções do partido concernindo a mulher – incluindo a legislação sobre o divórcio, o casamento civil, a igualdade entre marido e mulher, a igual remuneração para ambos os sexos, o acesso da mulher à terra, legalização do aborto, além do Código de Família Russo, de 1926, que introduzia o reconhecimento dos casamentos de facto e a igualdade de condições entre filhos legítimos e ilegítimos.* Andrade apud ELEY (2007, pp.7-8) *Além disto, foram concebidos projetos de proteção à maternidade e à infância, incluindo a concessão de benefícios sociais e a criação de creches*. (ANDRADE, 2007, pp.7-8).

2.3.2 “Haveria então uma revolução das mulheres digna de ser tratada?”[57]A onda feminista dos anos 1970 no Brasil

No Brasil, Muraro e Studart, que em parceria com Campos escreveram a peça **Homem Não Entra**, faziam parte de um grupo de mulheres que ficou conhecido por pautar pela primeira vez na discussão pública do país o que passou a ser chamado de “questões da mulher”, influenciadas pelos movimentos que ocorriam na Europa e nos Estados Unidos.

Diversas autoras relatam como estes movimentos eram ridicularizados pela grande imprensa, a exemplo de Elza Cunha de Vincenzo, em seu livro Um Teatro da Mulher. Para Vincenzo (2007) esta estigmatização do feminismo colaborava para a invisibilidade da luta das mulheres em outros países, ao mesmo tempo que significava a expressão de uma campanha contra aquelas que aderiam ao movimento em território nacional. Em seu registro:

> Dos movimentos feministas da época, conhecíamos apenas os ecos que a imprensa comum fazia chegar aos leitores comuns. Isso, em relação a outros países, porque as poucas coisas que se passavam no Brasil não alcançavam merecer no noticiário relevante... Eram breves relatos, quase sempre irônicos, repassados de humor em tom pejorativo, que ressaltavam, subliminarmente, o lamentável ridículo em que podiam cair as mulheres que se envolviam em tais movimentos. (VINCENZO, 1992, p.XIII)

A novidade deste feminismo não foi, entretanto, apontar desigualdades existente entre mulheres e homens, o que já havia sido feito em outros momentos da política brasileira no escopo da mesma discussão, mas o fato de que tais “questões” diziam respeito a vida cotidiana e privada “da mulher”.

Studart (apud NECKEL, 2008) refere-se ao grupo integrado por ela como “as dinossauras”. Embora o termo deva ser problematizado, para não apagar a militância de ativistas de períodos anteriores, funciona para identificar algumas integrantes deste grupo, como Carmem Silva, Heleieth Safioti, Branca Moreira Alves, Santinha e Moema Toscano, entre outras. Carmem Silva, psicóloga, em 1963 passou a escrever

[57]VINCENZO, Elza C. **Um teatro da Mulher**. Introdução. São Paulo: Edusp, 1992, p.XIII

na revista Cláudia, da editora Abril, a coluna “A Arte de Ser Mulher”, adquirindo projeção como jornalista e escritora. Heleieth Safioti, socióloga, produziu em 1967 o primeiro estudo sistematizado sobre as “manifestações feministas” do século XX58, onde criticava o feminismo liberal, o trabalho como forma de libertação da mulher e a atuação junto à lutas de transformação social (GOLDBERG, 1989, p.47). 59Analisando a importância dos artigos de Carmem Silva na revista Cláudia, Goldberg (1999) reafirma o pioneirismo dessas mulheres. A autora resume:

> (…) foram pioneiros pois tiveram o mérito de abordar abertamente problemas da vida cotidiana das camadas médias urbanas, tornar visíveis as dificuldades de relação entre os sexos e apontar as várias questões candentes que se colocavam para as moças da época — virgindade, realização amorosa e/ou carreira, insatisfações da vida conjugal, frustrações sexuais, maternidade, bloqueios e culpas (GOLDBERG, 1999, p.44).

Muraro (1983) descreve sua surpresa com a reverberação social que os debates sobre as “questões da mulher” tiveram para além dos muros das universidades. A presença dessas pioneiras nas revistas para mulheres foi elemento central para essa popularização do debate para grupos mais amplos de mulheres. É preciso destacar, entretanto, que a maior parte do movimento feminista deste período (nas ruas e nas universidades) não considerava os debates raciais e suas conexões com a luta das mulheres, e ignorava a discussão quanto “à condição da mulher negra”, para usar os termos da época, o que foi apontado por Lélia Gonzáles, antropóloga, filósofa e integrante do Movimento Negro Unificado. Gonzáles (1979) constata:

> (…) a maioria dos textos, apesar de tratarem das relações de dominação sexual, social e econômica a que a mulher está submetida, assim como das mulheres de camadas mais pobres etc., etc., não atentam para o fato da opressão racial (GONZÁLES, 1979, p.100)

---

58 O estudo Mulher na Sociedade de Classes, Mito e Realidade foi Tese de Livre Docência de Safioti, defendida em 1967, publicada inicialmente em 1969.

59 Branca Moreira Alves, Santinha (Maria do Espírito Santo Cardoso), Moema Toscano, Romy Medeiros, dentre outras.

Gonzáles foi uma das pioneiras na institucionalização do feminismo negro no Brasil, dando centralidade aos estudos sobre a mulher negra e criticando o feminismo branco que desconsiderava a questão racial. O debate interseccional, que fora levantado pelo feminismo negro estadunidense na década de 1970[60] (CARVALHO e ROCHA, 2012), obteve maior força no Brasil na década de 1980, com o Movimento de Mulheres Negras do Brasil e a organização do II Encontro Feminista Latino-americano, em Bertioga, em 1985; retornarei a este aspecto mais adiante.

Outra diferença importante que na década de 1970 o feminismo brasileiro (e também a programática anti-feminista) teve em comparação com movimentos que ocorriam internacionalmente: aqui, foi profundamente marcado pelo regime militar. No início dos anos 1970, quando os movimentos das mulheres começavam a despontar, a ditadura estava em seu auge. Vigorava o afamado e vil Ato Institucional nº5 que, baixado em 1968 e revogado em 1978, conferiu direitos extraordinários ao presidente para suspender direitos políticos dos cidadãos e suprimia o habeas corpus para infratores da Lei de Segurança Nacional, medida que ampliou ainda mais a margem de repressão a quem resistia ao regime ditatorial ou contrariava suas bases ideológicas. Vigorava o bipartidarismo entre o Arena, na situação, e o MDB, na oposição consentida; enquanto a oposição de esquerda que sobrevivia precisava atuar na clandestinidade.

A luta contra a ditadura mobilizava diversos grupos da esquerda, de reformistas a revolucionários, não sem um intenso debate em relação às táticas adotadas: da luta armada, organizada por movimentos como o MR8, ALN, VAR-Palmares, à política de proletarização dos integrantes, inserindo-os em fábricas, sindicatos e no campo (tática adotada, de modos diversos, pela Ação Popular), ou a inserção na oposição consentida pelo governo, como foi o caso do “entrismo”61 praticado por membros do PCB no MDB. A resistência coletiva ao golpe e suas políticas também se realizava em movimentos sociais de estudantes secundaristas e universitários, sindicatos, associações de bairro, e encontrou espaço junto aos setores progressistas da Igreja Católica, organizados pelas Comunidades Eclesiais de Base e nas juventudes setoriais.

---

[60] Sobre o assunto, ver em RIBEIRO (2018).

[61] Entrismo é um neologismo bastante utilizado no universo partidário ou da esquerda organizada em frações, que consiste na prática de um integrante de uma determinada corrente política infiltrar-se em outra, mantendo-se ligado, ideologicamente, à primeira. Essa tática foi utilizada pelo PCB como forma de atuação parlamentar institucional, já que o partido havia sido proibido pela ditadura. Alguns autores qualificaram a tática como reformista. Ver mais sobre o tema em LETIZIA (2014).

Também neste momento, por volta de 1972, segundo Pedro (2006) e Alves & Pitanguy (1981), no Rio de Janeiro e em São Paulo começaram a ocorrer pequenas reuniões entre mulheres - amigas, conhecidas ou companheiras de militância - , em sua maioria de classe média e intelectuais de esquerda, que haviam viajado para o exterior por conta do exílio político ou de estudos, e que se propunham a discutir 'os problemas da mulher'. Muitas das que participavam destes encontros nas próprias casas (algumas delas, do grupo de feministas elencadas acima) estavam informadas por debates e textos feministas que haviam conhecido no exterior e retornavam ao país munidas de livros da literatura feminista. Eram, novamente, os chamados grupos de reflexão ou de conscientização, ou ainda "de tomada de consciência", que ocorreram ou de forma espontânea ou incentivados por brasileiras como Branca Moreira Alves e Maria Odila Leite da Silva Dias (PEDRO, 2006).

O já citado O Segundo Sexo, de Simone de Beauvoir, ao lado de A Mística Feminina (publicado em1963), da ativista marxista estadunidense Betty Friedan, haviam sido traduzidos para o português em 197162 e faziam parte das obras estudadas nestes grupos de reflexão que, no Brasil, acabaram por adquirir também a função formativa. Em relação ao grupo estabelecido no Rio de Janeiro, Pedro (2006) comenta que contava com vasta literatura vinda da Europa, trazida por Maria Helena Darcy de Oliveira. Jacomel (2013), entretanto, menciona a influência dessas autoras para além dos grupos exclusivos de mulheres, quando recupera a entrevista da atriz Fernanda Montenegro à revista Bravo, em 2009. Sobre o efeito das ideias de Simone de Beauvoir "nas jovens de sua geração", Montenegro (apud JACOMEL, 2013) recorda:

> Tais ideias, avassaladoras, incediaram os jovens de minha geração e nortearam nossas discussões cotidianas. Falávamos daquilo em todo canto, nos identificávamos com aquelas análises. Simone, no fundo, organizou pensamentos e sensações que já circulavam entre nós. Contribuiu, assim, para mudar concretamente as nossas trajetórias (MONTENEGRO apud JACOMEL, 2013, p.30).

---

62 O livro de Betty Friedan A Mística Feminina foi traduzido e lançado por Rose Marie Muraro, por meio da editora Vozes. Abordarei o caso com mais atenção adiante.

Grande parte da esquerda, entretanto, caracterizava os espaços dos grupos de despertar de consciência como “terapia em grupo”, não os considerando de importância política, crítica similar a enfrentada por Hanisch em sua atuação nos EUA. Costa (2006) reflete esta posição crítica:

> (…) ela me chamou para várias reuniões... Eu não me via muito no campo dela. Eu era mais ligada às lutas da esquerda. (...) ligada a problemas existenciais eu não era. Achei aquela reunião um “chororó” danado. As mulheres falando de dominação, dos maridos que tomavam conta de não sei o quê... (COSTA apud PEDRO, 2006, p.260)

Esta divergência de setores da esquerda já aparecera no Brasil na chamada primeira onda do feminismo brasileiro (que teve auge no início da década de 1930), como relata Zirbel (1990): mulheres deste setores organizaram-se em torno de bandeiras macropolíticas e econômicas, deixando escanteados, contudo, os debates acerca dos papeis sociais exercido pelas mulheres, os quais eram, inclusive, muitas vezes reforçados (ZIRBEL, 1990 , p.7).

Por sua vez, muitas mulheres de classes populares buscavam mobilização em outras frentes, em especial, na luta por escolas (na reunião de mães da zona sul de São Paulo, em 1973) e contra a carestia, em movimentos como o Movimento do Custo de Vida (TELLES, 1993), muitas vezes aliadas à militantantes da esquerda tradicional. Se os movimentos formados por mulheres até então haviam se mobilizado pela reivindicação de equiparação de direitos com os homens, ou em defesa dos direitos humanos, a força política de temas até então reconhecidos como ‘da mulher’, tais como a sexualidade, o aborto, a maternidade, as relações afetivas e a violência de gênero soava nova e chocava boa parte da sociedade, mesmo as mulheres.

2.3.3 O feminismo de Studart e Muraro

Homem Não Entra terá como foco temático justamente o que as autoras chamaram de "dificuldades" encontradas pela mulher em suas relações afetivas com

homens, entre elas, as situações de violência, insatisfação no relacionamento, problemas – e soluções – sexuais e o direito a decidir (ou, direito ao aborto). Para perceber a dimensão das contradições entre as posições no período, é necessário olhar mais de perto a trajetória de cada uma das autoras do espetáculo.

2.3.3.1 Heloneida Studart: “Vem participar pra ser mais igual, ô mulher[63]”

Heloneida Studart, nascida em Fortaleza/Ceará em 1932, começou a escrever quando era bastante jovem. Cresceu numa família grande e abastada, num casarão que, segundo ela, possuía sete alcovas, para que as mulheres não fossem às janelas. Foi alfabetizada clandestinamente por uma empregada e incentivada pelo pai, intelectual, a estudar na biblioteca que a família possuía em casa. Como cita Cunha (2008), na crônica "O poder desarmado" Studart relata situações de violência contra a mulher que presenciou na infância, como o caso de uma jovem vizinha, submetida à força a que o ginecologista convocado chamou de “exame de conferência”, para verificar “sua virgindade”. Segundo Studart (apud CUNHA, 2008): "Como o lacre continuava lá, os pais respiraram, mas a Bete nunca mais foi à janela, nunca mais dançou nos bailes e acabou fugindo para o Piauí, ninguém sabe como, nem com quem." (STUDART apud CUNHA, 2008, p.271).

Aos dezesseis anos, Studart tornou-se colunista em um jornal; mudou-se para o Rio de Janeiro e formou-se em Ciências Sociais, trabalhando como escritora. Por dez anos, foi redatora da revista Manchete. Integrante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), militante e presidente do Sindicato das Entidades Culturais e ativista, em 1969 foi presa por algumas semanas por ação da repressão estatal, quando foi testemunha, de sua cela, da tortura de pessoas consideradas subversivas. A experiência a levou a escrever uma trilogia sobre a tortura, composta por O pardal é um pássaro azul, de 1975, O estandarte da agonia, de 1981, e O torturador em romaria, de 1986.

Studart (2003) narra que desde criança percebia a injustiça em relação à condição da mulher, e que sua primeira aproximação com o feminismo foi por meio dos textos de Beauvoir e das autoras norte-americanas. Em 1969, motivada pela abertura que possuía junto à editora Vozes, publicou Mulher, objeto de cama e mesa,

[63] Trecho da música “Maria de um só João” de Leci Brandão.

que se tornou campeão de vendas (STUDART, 1999, p.17), com 270 mil exemplares vendidos64. Para Studart, contudo, o marco, de sua afirmação como feminista foi quando participou da Conferência Internacional das Mulheres realizada pela ONU em 1975, no México, para onde foi enviada pela revista Manchete (NECKEL, 2008, p.268). Posteriormente, Studart participou da fundação do MDB (ao mesmo tempo que pertencia ao PCB clandestinamente), sendo deputada estadual pelo partido em 1978 e 1982. Em 1988, participa da fundação do PSDB, rompendo com o partido em 1989, ano de seu ingresso no PT, elegendo-se novamente deputada estadual.

Um diálogo interessante seu com um companheiro de militância do PCB, Marcelo Cerqueira, é ilustrativo de suas preocupações. Studart (1999) narra que ao manifestar ao colega seu interesse em romper com o PMDB para construir o PT, por ser este “um partido de fato de trabalhadores”, foi por ele advertida: Cerqueira argumentava não ser o melhor momento, pois a transição democrática no Brasil ainda era incipiente. A feminista rebateu: “Mas Marcelo, nós vamos perder a eleição. Porque o problema não é, como você diz, mudar a cabeça das pessoas, é mudar as emoções das pessoas...”(STUDART, 1999, p.28). Passadas as eleições Studart afirma que a campanha do PMDB foi, por fim, desastrosa, que as pessoas na rua “rasgavam seus panfletos e jogavam no chão” (STUDART, 1999, p.29) e que todos da esquerda do partido perderam.

É interessante destacar, neste diálogo, a associação que Studart faz com entre mudanças políticas e subjetivas (ou, em seus termos acima “das emoções das pessoas”). É possível que tal preocupação explique, ao menos em partes, sua aproximação com o teatro e com Cidinha Campos, em 1975 e 1984. Sem mandato em 1982, Studart (STUDART, 1999, p.31) retoma que foi convidada por Campos para trabalhar como redatora e debatedora em seu programa, que possuía grande audiência na rádio Tupi. Relata que a própria argumentou que, assim, ela não perderia contato com seus eleitores. A opinião foi acertada: o programa cresceu em audiência e, posteriormente, Studart foi reeleita.

Segundo Goldberg (1999), o feminismo de Studart baseou-se fortemente nas ideias de Engels. Em Mulher, Objeto de Cama e Mesa, a autora critica o “emocionalismo” do movimento, especialmente, das estadunidense e suas ações individualistas, tais como “queimar sutiãs”, afirmando que as feministas que assim agiam, erravam ao repudiar “o macho” e não “o sistema”. Em sua convicções,

64 Dicionário Mulheres do Brasil, 2000, Zahar editora.

defende como prioridade para o movimento o ingresso das mulheres no mercado de trabalho, nos sindicatos e partidos, priorizando a luta pela igualdade salarial (STUDART, 1974, p.44). De acordo com Goldberg (1999), a linha de pensamento da autora pode ser localizada num dos paradigmas do feminismo brasileiro, que ela classifica como evolucionista, tendência que, para a autora, buscou “capitalizar” a “desestabilização da relação entre os sexos”, em função de “uma determinada concepção de transformação social” (GOLDBERG, 1999, p.43). Este também teria sido o alinhamento ideológico de Moema Toscano, pois ambas adotaram a mesma concepção do que seria o “bom feminismo”: aquele ligado às lutas mais gerais das esquerdas.

Na perspectiva de Studart (1999), ela e Muraro compartilhavam sim muitos posicionamentos políticos em relação ao feminismo e que a prioridade do grupo do qual participava era “denunciar a discriminação homem-mulher” (STUDART, 1999, p.16). Afirma ainda que sua atuação teve como prioridade o combate à violência doméstica do homem contra a mulher, contra a “predominância do homem” e para que estes partilhassem com as mulheres o trabalho doméstico e o cuidado com os filhos.

2.3.3.2 Rose Marie Muraro: “Se essas mulheres [as prostitutas] podem ter tantos homens porque que eu não posso?” (MURARO, apud DERRAIK, 2007, s.n.)

Rose Marie Muraro nasceu em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, filha de uma família bastante rica e de ascendência libanesa. Cresceu lidando com as marcas de nascença (pois nasceu quase cega), que se somaram a outros problemas de saúde. Apesar disso, estudou intensamente, embora não tenha concluído uma formação acadêmica. Ao longo da vida, enfrentou diversas cirurgias para recobrar a visão, como relata em sua biografia Memórias de Uma Mulher Impossível. Começou a escrever muito jovem e publicou cerca de 40 livros, tendo a sexualidade da mulher e as questões das políticas do corpo como dois de seus temas centrais.

Mantinha forte relação com a Igreja Católica, tendo trabalhado na imprensa da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil em 1960 e, em 1961, na editora Vozes, uma das mais antigas casas editoriais do país, organizada por setores franciscanos da Igreja, onde chegou a ser editora-chefe. Próxima de Don Hélder Câmara, fez parte do movimento da Teologia da Libertação.

Confessadamente infeliz no início de seu casamento, destaca os impasses da união marital em entrevista, quando destaca sua primeira sessão de análise:

Eu chego lá e digo: “ontem tentei o suicídio”. Teria então, ao longo desta sessão, concluído: se você não desenvolver uma vida dupla pra sair do seu casamento você nunca vai saber o que é o prazer e nunca vai largar seu casamento. E foi assim que saí corneando o meu marido. Eu descubro o grande prazer da sexualidade (MURARO, apud DERRAIK, 2007, s.n.).

Em 1969, publica A mulher - brinquedo do homem? e em 1970, seu primeiro livro declaradamente feminista Libertação sexual da Mulher, analisando o tema da sexualidade das mulheres, relacionando-o às teorias do filósofo alemão Herbert Marcuse. A perspectiva feminista da autora aparece em Jacomel (2006), contada por ela própria:

> Em 1970, publiquei meu primeiro livro abertamente feminista, em que fala sobre machismo, mas o livro era muito voltado para a contracultura. O movimento feminista estava no seu auge nos Estados Unidos e na Europa. Libertação sexual da mulher foi o livro que introduziu no Brasil as teses que as feministas estavam defendendo no mundo inteiro. Nele, procurei dar uma visão geral do que estava acontecendo com as mulheres no resto do mundo. (MURARO apud JACOMEL, 2006, p.4)

Muraro comenta que passou a integrar o feminismo como ação de oposição à ditadura. Contudo, foi o livro A Mística Feminina, de Betty Friedan, que “fundiu sua mente”, a impressionando positivamente a respeito das teses sobre a sexualidade da mulher. No ano seguinte, 1971, traduziu a obra e organizou a vinda da feminista estadunidense ao Brasil, para o lançamento em português, situação que foi um marco em sua vida, por tê-la colocado em grande destaque como feminista. Muraro (1999) relata ter se surpreendido com a dimensão da polêmica que a presença de Friedan gerou, o que a obrigou a posicionar-se com maior frequência, a refletir e a defender suas diferenças e semelhanças com o feminismo de Friedan – e com a imagem que faziam dele na mídia.

No período o feminismo radical lésbico nos Estados Unidos havia ganhado destaque, o que afrontava os valores heteronormativos ainda bastante inculcados na sociedade, mesmo entre as mulheres e, por vezes, entre as feministas. Soihet (2003) cita a entrevista da jornalista Adalgisa Nery a Paulo Francis, Sérgio Cabral e Fausto Wolff, em que a intelectual, questionada sobre o “homossexualismo”(SIC) feminino, rebate com a máxima “acho porco”(SOIHET, 2003, p. 5). O estigma que taxava as lésbicas como mulheres ‘feias’ e ‘mal amadas’ fazia com que setores do movimento de mulheres se esquivassem desta associação, expressando contradições internas no feminismo.

Em Memórias de uma mulher impossível, de 1999, Muraro apresenta algumas concepções sobre o feminismo que constrói na época:

> No início dos anos 70, eu achava os EUA uma sociedade assustadora, como ainda vejo hoje. Ali eu via o homossexualismo(SIC)[65], que estava por baixo de tudo. Era fruto de uma fortíssima repressão por parte dos estereótipos. Tive essa intuição naquele momento, com o livro de Betty Friedan, que não foi feito para revelar o poder gay, mas no fundo do livro aparecia uma sociedade homossexual. Ou monossexual, que vem a ser a mesma coisa. Homens e mulheres estavam muito dissociados entre si. (...). Quando descobri que era verdade achei terrível, não porque eu rejeite o homossexualismo(SIC), mas porque sonho que a sociedade deve ser governada pelos princípios feminino e masculino juntos (MURARO, 1999, p. 166).

Importante pontuar que o termo “homossexualismo” denota a homossexualidade como patologia e foi objeto de denúncia dos movimentos “de Libertação Gay” (como eram denominados os movimentos por direitos civis ligados à diversidade sexual), que obteve conquistas como em 1973, quando a Associação Americana de Psiquiatria, após as amplas manifestações populares retirou o termo da lista de doenças do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais e quando em 1990 a OMS deixou de considerar a orientação sexual por pessoas do mesmo sexo/gênero como doença. O uso do termo por Muraro revela, no mínimo, desconhecimento em relação a esta disputa. Entretando, com o comentário a autora compartilha o quão revelador foi para ela a “descoberta” da importância da sexualidade e como a repressão da mesma pode provocar conflitos que considerava

totalmente indesejáveis (o conflito que estaria afastando, a seu ver, homens e mulheres e que se expressaria até a ameaça de uma suposta anulação dos “princípios femininos e masculinos”). Tais afirmações demonstram, também, um pressuposto heteronormativo em seu feminismo[66].

Talvez por isso mesmo, a partir de então Muraro passou a escrever, realizar entrevistas e organizar eventos, pautando a luta feminista nacional, defendendo sua concepção. Sobre esta militância, relata: "Eu ia para a televisão e falava o que eu queria porque eu tinha costas quentes, eu tinha a Igreja comigo” (MURARO, apud DERRAIK, 2007, s.n.). Participante ativa de alguns grupos de reflexão citados, reúne material para publicar, em 1974, Mulher, objeto de cama e mesa, pela editora Vozes, que se tornou também um sucesso de vendas.

A associação com Friedan e com o feminismo rendeu-lhe críticas ácidas por parte da imprensa antifeminista e a vigilância dos militares. Mas, apesar dos temas abrirem polêmicas com a Igreja e setores mais conservadores da sociedade, o fato de ter sido casada e mãe foi bastante sublinhado pela mídia, que por vezes buscou mostrá-la como “feminista do bem”. É o que aponta Pinheiro (2017):

> Uma mulher que articula valores tradicionais a novidades trazidas pelo feminismo ao Brasil e que defende a libertação da mulher porque a vê como essencial para a libertação da humanidade, posicionando-se contra revanchismos em relação aos homens (PINHEIRO, 2017, p.4)

Muraro, ao mesmo tempo, procurou afastar-se da associação com Friedan, chegando a expressar que a considerou uma mulher “feia e agressiva” na mesma obra em que diferencia o feminismo brasileiro do estadunidense, sendo o nacional de esquerda e baseado na luta de classes. Em seus termos:

---

[66] Durante os anos 1970 e 1980 as mulheres lésbicas e bissexuais bem como as pautas que defendiam não eram bem aceitas no interior do movimento feminista e tampouco lograram espaço e voz dentro do movimento gay, à revelia de seus muitos esforços para construir tais unidades. Grande parte do movimento feminista considerava que elas negavam sua “condição de mulher” e se estarrecia diante da defesa das mulheres lésbicas e bissexuais do direito ao prazer entre mulheres. Ganharam maior visibilidade no Brasil a partir do Seminário Nacional de Lésbicas (Senale) em 1996, como afirma Fernandes (2018) no artigo **O movimento das mulheres lésbicas feministas no Brasil** (disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/mulheres-lesbicas-feministas-brasil/#:~:text=O%20movimento%20de%20l%C3%A9sbicas%20feministas,a%20si%20mesmas%20enquanto%20individualidades.)

> O feminismo brasileiro não tinha nada a ver com o feminismo americano. Desde o início, o nosso feminismo era ligado à luta de classes. Eu assim fazia, Helleieth [Saffioti], Heloneida [Studart] e Carmem da Silva, todo mundo era de esquerda, menos a Romi. (MURARO, 1999)

A demarcação dessa diferença, em parte, reflete sua intenção de desenhar certa linha divisória entre um feminismo mais radical (estadunidense) de outro de tendência marxista (isso, considerando que ambas as vertentes distanciam-se de um feminismo de direcionamento liberal). Na avaliação da raiz do problema da opressão das mulheres e das estratégias de combate a essa questão as vertentes divergem tanto no campo teórico quanto em suas práticas, o que converge para a afirmação de Muraro sobre a busca pela construção de um outro feminismo, mais afeito à realidade das mulheres no Brasil. Ela mesma resume:

> Compreendemos então que o problema da mulher já fora espantosamente levantado por toda a sociedade. E que as ideias de Betty Friedan não serviam para o Brasil. E fomos pouco a pouco construindo um outro feminismo (MURARO, 1990, p.18).

O feminismo brasileiro, portanto, estava para ser construído e seria essa a missão daquela geração. Ser reconhecida como uma “feminista amiga dos homens”, conforme pontua Pinheiro (2017), indica a intenção de Muraro de demonstrar sua preocupação com a “humanidade como um todo”, sendo a mulher parte integrante dela, e que conseguia atenuar certa radicalização na oposição à categoria "homens", tornando-se aceitável para a imprensa não-progressista da época. Sua menção a “um outro feminismo” aporta, portanto, vários motivos: sua percepção da recusa pela radicalidade no feminismo estadunidense (em especial, no debate sobre o patriarcado e na expressão do feminismo lésbico) e seu desejo de formular outros pontos de vista e modalidades de ação (afiliado ao debate sobre a luta de classes), bem como a consciência de sua própria condição, de caráter contraditório, de estar numa posição dissidente e, ao mesmo tempo, ter "costas quentes”.

Pode-se conjecturar que Muraro soube aproveitar suas afinidades com a Igreja progressista e o espaço (e certa proteção) dado por essa ala para difundir suas ideias,

embora também os próprios padres tenham sofrido com a tortura e a censura. Em tempos de nefasta perseguição política, além disso, era necessário posicionar-se com estratégia e estabelecer alianças. Em entrevista, Muraro relata:

> (…) eu era adorada pela Igreja. Enquanto eles não sabiam que opção que eu já tinha feito: de ser uma dissidente. Eles perguntavam: “quem é esta mulher? Ela é muito inteligente, mas é muito misteriosa, a gente não sabe bem se ela é de esquerda ou de direita, se lida com mulheres, se lida com Igreja”, e eles não tinham como me pegar. Então me safei (MURARO apud DERRAIK, 2007, s.n.).

O discurso de “complementaridade entre os sexos” que Muraro defende também está expresso na visão de outros pensadores e pensadoras católicas/os progressistas que tratam “a questão da mulher”, de acordo com Goldberg (1989, p.45). Entre eles, destaca-se Leonardo Boff, com quem Muraro publicou, em 2002, Feminino e Masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças[67].

Em sua categorização sobre o feminismo da época, Goldberg (1989) resume que Muraro produziu um pensamento que oscilou, ao longo do tempo, entre apoiar “todas as iniciativas viáveis dentro da nova conjuntura em relação a situação da mulher” até a defesa de um feminismo que proclamava que a emancipação da mulher só ocorreria se fosse levantada pelas mulheres pobres e associada às lutas mais gerais da sociedade (GOLDBERG, 1989, p.48).

Entretanto, uma das marcas mais importantes do feminismo de Muraro e que a autora trouxe a público, de forma pioneira, foi o debate sobre a sexualidade das mulheres. Em entrevista para Derraik (2007), ela declara: "Eu acho que a política do corpo tem uma importância revolucionária muito maior que qualquer reforma agrária ou a luta pela constituinte” (MURARO apud DERRAIK, 2007, s.n.)[68].

Os temas do direito ao prazer e do corpo da mulher nos relacionamentos conjugais com os homens já haviam aparecido nos livros supracitados. Mas, é em 1983 que Muraro irá basear-se em pesquisa de campo e análise para tratar desses assuntos, publicando seus resultados em Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil. O livro apresenta um estudo sociológico a partir desta que foi

---

[67] A resenha do livro está em Andrade (2005).

a primeira pesquisa nacional sobre a sexualidade da mulher, na qual participaram cerca de 1000 mulheres em São Paulo, Pernambuco e no Rio de Janeiro.

Seu ativismo estendeu-se também pelos caminhos da política partidária. Nos anos 1980, Muraro concorreu às eleições, inicialmente pelo PDT e depois pelo PT, não elegendo-se. Nos anos 1990, fez parte do Católicas pelo Direito de Decidir, organização não governamental formada por mulheres católicas que discutem questões sobre o corpo da mulher, incluindo a defesa da legalização do aborto. A autora foi referência para o movimento também por escrever uma análise do aborto a partir da Bíblia, revelando as transformações históricas das políticas religiosas a respeito do corpo da mulher[69].

2.3.4 Feminismos e oposição à ditadura ou qual é “a luta” do feminismo?

Em 1975, é fundado no Rio de Janeiro o Centro da Mulher Brasileira (CMB), nascido a partir da mobilização de um evento feminista realizado na Associação Brasileira da Imprensa (ABI), com patrocínio da Organização das Nações Unidades (ONU), no bojo de eventos feministas institucionais e internacionais ocorridos em meses anteriores.

A escolha da data de 1975 para ser o Ano Internacional da Mulher na Assembleia Geral da ONU foi acompanhada da instituição do 8 de março como Dia Internacional da Mulher e, diante das perspectivas de lutas por direitos para as mulheres no mundo todo, da declaração dos anos de 1976 a 1985 como a Década da Mulher. O ensejo motivou a realização da Primeira Conferência Mundial sobre as Mulheres, na Cidade do México, da qual Studart participou como jornalista enviada pela Manchete (MARQUES; ZATTONI, 2014). Studart (1999) comenta sobre o evento e a formação do Centro da Mulher Brasileira:

Terminado o Congresso Internacional do México, de volta ao Brasil, eu, Moema Toscano, Branca Moreira Alves, Rose Marie Muraro, Fanny Tabak, Maria do Espírito Santo Cardoso, que é conhecida como Santinha, médica, nos reunimos,

---

[69] De acordo com Pinheiro (2015), apesar do amplo trabalho de Muraro, não havia análises acadêmicas sobre a autora até 2015. Cabe notar que Pinheiro publicou dois artigos analisando o feminismo de Rose Muraro. Ver em Pinheiro (2015) e Pinheiro (2017).

começamos a conversar e resolvemos fundar o Centro da Mulher Brasileira, que foi a primeira organização feminista do país.(STUDART, 1999, p.16)

Muraro também esteve presente no Congresso, lembrando que ela e Studart acompanharam o evento “da plateia, como povo”. Segundo a feminista, as organizadoras a consideravam uma “estrela do feminismo”. Ela pontua: "Elas (as feministas) nem me avisaram desta reunião porque achavam que eu era uma estrela e que no feminismo não podia haver estrelas. Fui como público. (...) Fiquei na plateia, com Carmen da Silva e Heloneida, as três tranquilamente, como povo...” (MURARO, p. 1999, p.176). Seu relato sobre a Conferência ilustra elementos centrais do feminismo dos anos 1970 e o debate que a autora travou quando retornou ao Brasil. Em suas palavras:

> Aquele encontro me impressionou profundamente, porque ali era mesmo a questão da mulher que estava em pauta, você via a chinesa, a africana, a americana, a européia, todas as mulheres com uma profunda queixa da condição feminina. Foi ali que eu vi que a grande opressão da mulher não está no código, não está na lei, não está no escritório: está dentro de casa, na relação homem mulher. Havia mulheres de todas as partes do mundo, e todas tinham algum tipo de queixa. Por exemplo, as sudanesas e as etíopes se queixavam das mutilações. As do Oriente Médio se queixavam do véu, do aprisionamento, de não poderem ir à rua tomar um café, ir ao cinema. As americanas se queixavam de fazer todo o serviço doméstico, muitas européias se queixavam de apanhar dos maridos, assim como as latinas. Enfim, havia uma queixa geral desse sofrimento e dessa discriminação, dentro da relação homem-mulher. As mulheres diziam “ah, eu sou doutora em letras, sou piloto de avião”, mas dentro de casa o marido fazia isso, o pai ou o irmão faziam aquilo (STUDART, 1999, p.15).

O entendimento da relação entre opressão social da mulher e a violência cotidiana, vivida por cada uma em suas casas, é um eixo da discussão feminista que ressoa na escrita de **Homem Não Entra.** Para a recém-nascida organização, o Centro da Mulher Brasileira (CMB), essa diversidade de realidades percebida pelas fundadoras na experiência do Congresso Internacional no México deveria ser tratada numa perspectiva de maior igualdade. Nas palavras de Toscano (apud Pedro, 2006): "E foi uma coisa linda, porque foi um daqueles encontros em que ninguém é importante. Entende?”(TOSCANO apus PEDRO, 2006, p. 252).

Citando GOLDBERG, Pedro (GOLDBERG apud PEDRO, 2006, p.261) apresenta que no CMB havia três tendências feministas: a liberal, a radical e a marxista - que a autora caracteriza como ortodoxo - esta última concentrando cada vez maior influência na instituição, principalmente a partir de 1977. Schwebel (2009) descreve que os feminismos liberal e marxista possuíam relação com os partidos de esquerda, enquanto as radicais relacionavam-se com o feminismo lésbico. Por outro lado, o CMB carregava contradições que mesmo a militância de algumas de suas integrantes em outros grupos de esquerda e de orientação trotskista não atenuavam[70]. Marques e Zattoni (2014) recuperam um relato de Ana Alice Costa sobre as mulheres militantes das correntes partidárias, como se segue:

> Essa nova onda feminista chegou ao Brasil em um momento muito peculiar da nossa história, em pleno regime militar instalado a partir do Golpe militar de 1964. Muitas das suas integrantes eram oriundas de organizações da chamada “Esquerda Revolucionária” vinculadas a uma perspectiva marxista de liberação nacional. Essas e outras vivenciaram a experiência da luta armada, da clandestinidade, das prisões, da tortura, do exílio e, em especial, vivenciaram o autoritarismo e o sexismo tanto das organizações da esquerda na qual militavam quanto da direita através dos mecanismos repressivos do Estado (COSTA, 2010, p. 176) .(MARQUES e ZATTONI, 2014, p. 73).

Maria Amélia Teles[71], conhecida como Amelinha Teles, foi uma destas mulheres. Integrante do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), presa em 1972 pela Operação Bandeirantes (Oban) e torturada pelo então comandante do DOI-Codi em São Paulo, Carlos Alberto Brilhante Ustra, reconhecido pelo Estado como torturador apenas em 2008. Sua biografia testemunha a convivência de diversas experiências pessoais e de militância no bojo dos movimentos sociais e políticos das mulheres.

Sobrevivente, em seu livro Breve História do Feminismo no Brasil, Teles (1993) apresenta experiências e lutas dos movimentos formados por mulheres na

---

[70] Um dos aspectos é o financiamento do grupo. Com intermédio de Muraro, uma parte do dinheiro que sustentava a existência do CMB provinha de doações de Ecilda Ramos de Souza, na ocasião, diretora do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (que, segundo Muraro, as realizou até o fim da vida). A informação não consta em outras narrativas acerca do feminismo, provavelmente, devido às relações não muito esclarecidas da doadora com as elites do governo, ainda sob a direção dos militares. Ver mais em Pedro (2006).

[71] Em 1981, Amelinha Teles fundou a União de Mulheres, organização feminista atuante até hoje.

história do país. Em relação à década de 1970, quando toma contato com as ideias feministas, relata que as mulheres eram minoria dentro das correntes partidárias. Embora não existam dados seguros a esse respeito72, a autora aponta que dos 7.367 presos políticos "oficiais", ou seja, que sofreram processo de denúncia pelo governo ditatorial, 12% eram mulheres; e sua maioria, respondendo a processo por integrar atividades clandestinas de grupos partidários. Em levantamento realizado a partir de dados sobre os mortos e desaparecidos pelo Comitê Brasileiro de Anistia, consta que dentre os 340 nomes, 11,7% eram mulheres (TELES, 1993).

No contexto de intensa repressão política dos anos de 1964 e ao longo da década de 1970, o feminismo marxista aliou-se aos setores feministas dos movimentos populares de bairro (ROMANO, 2009). Muitos destes setores populares eram, por sua vez, ligados ao segmento que se formou sob influência da Igreja Católica e criou a Teologia da Libertação, que se organizava a partir das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e das Juventudes Católicas (Juventude Operária Católica, Juventude Estudantil Católica e Juventude Universitária Católica). Muitas militantes são oriundas deste setor que, apesar de representar uma ala progressista da igreja católica, manteve-se conservador em relação aos tema do aborto e o divórcio, o que se refletiu nas disputas internas do feminismo (MARQUES e ZATTONI, 2014, p.61).

As pautas disputadas pelas mulheres integrantes das correntes marxistas neste momento, por sua vez, focavam a luta contra a ditadura e questões relacionadas aos direitos trabalhistas das mulheres, como a defesa da igualdade salarial, o direito à creche e a licença maternidade, colocadas com maior força em comparação à décadas anteriores, por serem consideradas como prioridade para as mulheres periféricas. Maria do Espírito Santo Tavares dos Santos (Santinha), militante, negra e estudante de medicina, relata que participou do CMB orientada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), no qual era filiada, bem como outras companheiras:

> Ele abriu espaço mostrando "te organiza, mulher, tem espaço pra vocês se organizarem". E aí quando eu fui, quando eu comecei o Centro da Mulher Brasileira, eu coloco isso até hoje, eu fui com a

[72] Na publicação do grupo "Tortura Nunca Mais", as guerrilheiras na luta armada chegaram a 100, sendo que 24 foram mortas pela repressão e 20 estão "desaparecidas". Ver em LUSTOSA (2012).

> cabeça de “partidão”: “eu vou pra cá pra ganhar a cabeça das pessoas pra entrar no Partido Comunista”. Aí o que estava discutindo nos grupos ganhou minha cabeça. Discutindo assim, as linhas. O cotidiano. Esse cotidiano que era meu. Cheio de dificuldades...de conflitos. Então, essa reflexão foi me ganhando (SANTOS, 2005:14). (SILVA, 2015, p. 5).

O CMB no Rio de Janeiro teve grande influência do PCB; já em São Paulo, do PCdoB. Citando um trabalho de Anette Goldberg, Pedro (2006) afirma que Branca Moreira Alves, identificada com a tendência do feminismo liberal, no Rio de Janeiro, criticava algumas ações e concepções das mulheres do PCB, argumentando que as integrantes do Partido "não sabiam falar com as pessoas, tínhamos de ler Paulo Freire antes de ir", e que as comunistas passaram a criticar os grupos de reflexão por serem espaços de terapia, considerados como espaços burgueses, pois "dizia-se que a sexualidade não era relevante, que se tinha de tratar de mulher e trabalho". Alves teria afirmado ainda que as militantes de esquerda utilizavam o movimento das mulheres, uma vez que seu interesse seria apenas a luta de classes (PEDRO, 2006, p.263).

Segundo Anette Goldberg, as militantes mais ortodoxas criticavam a mudança de rumos do CMB, que teria sido engolido pela ideia de um movimento social de mulheres cujas lutas gerais eram contra a ditadura, pela anistia e o restabelecimento das liberdades democráticas. (PEDRO, 2006, p.263).

Amelinha Teles, que passou a se considerar feminista publicamente a partir de seu ingresso em 1975 como escritora no jornal Brasil Mulher, identifica no afastamento entre algumas correntes da esquerda da época e setores mais amplos e populares da sociedade tanto o temor da repressão estatal política, quanto um comportamento dogmático. Essas condicionantes limitavam a percepção da ampliação vivida pelas atividades das mulheres na sociedade em geral. Teles (1993) comenta:

> Ao distanciar-se das famílias e das formas de relacionamento entre as pessoas, particularmente entre o homem e a mulher, essas organizações desconsideravam a aquisição acelerada de novos hábitos e costumes, resultado das transformações econômicas(...) (TELES, 1993, p.65)

A realidade de um estado de supressão de direitos, contudo, não poderia ser desprezado, em especial, pelas mulheres. Lustosa (2012) enfatiza o quanto a repressão entendia a militância e a forma de conter as ações de resistência através da lente de gênero, sendo mais cruel em suas medidas no caso das mulheres. Para que participassem no engajamento contra a ditadura, a essa altura restrito à clandestinidade, as mulheres revolucionárias precisavam romper com a família, além de enfrentar a desigualdade entre homens e mulheres dentro das próprias organizações de esquerda. Segundo Lustosa (2012):

> Apesar de a mulher militante buscar tornar-se protagonista ativa da história, lutando contra a ditadura militar, para construir uma sociedade mais solidária e justa, essa participação muitas vezes era invisibilizada pelo próprio movimento no qual estava inserida. Essa luta também acarretava custos, o isolamento da família. A família ficava distante das atividades clandestinas das filhas: somente a prisão as aproximava. Havia uma ruptura entre a família e a militante pelas condições de clandestinidade. (LUSTOSA, 2012, p. 111)

Já a militante de codinome desconhecido, em relato à revista Marie Claire, retoma as dificuldades para enfrentar o machismo dentro da própria organização. No registro de Lustosa (2012):

> Eu era a única mulher entre sete homens. Fiz um puta esforço para chegar lá. Minha militância foi uma batalha: além de tudo, havia o preconceito machista. Para nós, mulheres, a militância era uma faca de dois gumes: era uma vivência de confusão entre a recusa à dominação e o reconhecimento nas diferenças. A tentativa de uma troca igual quase sempre dava em troca desigual. Chamávamos nossos namorados de companheiros e essa palavra significava tudo que desejávamos. Mesmo que nem nós nem eles tivéssemos conseguido realizar o companheirismo e muitas frustrações tivessem se acumulado. (LUSTOSA, 2012, p. 159).

Teles (1993), embora tenha também conhecido de perto a realidade do machismo nos movimentos e a repressão no "anos de chumbo", por fim, defende a

sustentação da importância da pauta de gênero aliada às lutas mais gerais de libertação da sociedade:

> A luta pela libertação da mulher não deveria em nenhum momento ser desvinculada da busca de soluções dos problemas mais gerais da sociedade. Mas em raríssimas oportunidades as forças políticas que se propõem a travar as lutas gerais elegeram a questão da mulher como fundamental para o desenvolvimento do próprio processo de libertação do povo (TELES, 1993, p.63).

Muraro (1983), por outro lado, comenta a denúncia do feminismo como um divisionismo da esquerda, já no final da década de 1970, apontando a polêmica entre lutas gerais e pautas feministas, colocadas como específicas. Goldberg (1989) concorda que as pautas relacionadas à esfera privada e a vida cotidiana foram menos prezadas pela militância de esquerda. A pesquisadora feminista resume:

> Consideradas menores do que as grandes questões da revolução, elas eram tratadas, já no seio das organizações de esquerda dos anos 60, num quadro de respeito a essa hierarquia. E com o endurecimento do regime autoritário após o Ato Institucional n. 5, elas foram ora simplesmente tachadas de contra-revolucionárias e esquecidas, ora confinadas à invisibilidade dentro dos grupos de oposição clandestinos (GOLDBERG, 1989, p. 44).

Em plena ditadura e em meio a uma disputa de enfoques que não se resume ao contexto brasileiro, nem a aquele momento em específico[73], a constituição de um espaço institucional como o CMB mostrou-se para diversos setores da esquerda uma oportunidade de reunião e debate, ainda que com discordâncias evidentes, mas com alguma proteção. Portanto, embora no início da década de 1970 houvesse uma ânsia em tratar de questões da política do corpo da mulher, assim como do sentido do "ser mulher" e das situações e violências da vida cotidiana das mulheres, estes temas foram enfraquecidos e relegados à despolitização. Na síntese de Marques e Zattoni (2014):

---

[73] Para um panorama histórico das contradições entre feminismo e marxismo, ver em CISNE (2018).

> Prevaleceu então, a tendência que focalizava nas estratégias e discussões contra a ditadura e a organização social capitalista e que defendia a luta de classes e a politização de mulheres de classes populares (MARQUES e ZATTONI, 2014, p.63)

Fortaleceu-se na sociedade brasileira, oprimida pela repressão, um discurso que localizava as pautas sobre “a condição da mulher” como “específicas”, posicionando a luta de classes como luta “geral”. Dentre as políticas “específicas da mulher”, as que ganharam espaço foram a luta pela igualdade salarial entre homens e mulheres, por creches e por proteção à maternidade. O próprio termo “feminismo” passa a ser associado, hora, aos temas que foram secundarizados ("temas como sexualidade, patriarcalismo e igualdade entre os sexos", (MARQUES e ZATTONI, 2014, p.64)); hora, às presença dessas disputas internas.

As divergências no CMB opunham militantes mais "à esquerda" a aquelas oriundas dos grupos de reflexão e conscientização. As políticas de luta contra a ditadura, no entanto, foram efetivas e resultaram positivamente, a exemplo da parceria do CMB com o Movimento Feminino pela Anistia, primeiro movimento a defender amplamente a anistia para pessoas perseguidas politicamente, formado principalmente por esposas e mães de presos políticos ou ativistas torturados, mortos ou desaparecidos[74]. Por fim, a divergência chegou a momentos agudos em 1979, quando na organização do Encontro Nacional de Mulheres foram propostos debates sobre o aborto, sem o apoio de setores partidários, então maioria no CMB e sobre o racismo vivenciado pela mulher negra, como recorda Gonzáles (1979). A autora explica que a divergência buscava acobertar o atraso político das organizações progressistas em relação a pauta de raça, entre elas, “a exploração da mulher negra pela mulher branca” (GONZÁLES, 1979, p.101).

Nos anos 1980 o feminismo negro ecoou com mais força social, fruto de lutas como àcima citadas e do trabalho de pensadoras e ativistas que já nos anos 1970 articularam-se, a exemplo da fundação do Instituto de Pesquisas de Cultura Negra (IPCN) na cidade do Rio de Janeiro, em 1975, entidade feminista e antiracista, dissidente do Teatro Opinião e da qual participou Gonzáles. Como ela, Maria Beatriz

---

[74] É importante lembrar que esta não foi a única vez que as mulheres se organizaram contra a ditadura de forma mobilizada. Em 1968, mulheres se uniram no Rio de Janeiro em defesa de seus filhos manifestantes, por meio da União Brasileira das Mães, insufladas pelo assassinato a tiros pela polícia do estudante Edson Luís, no restaurante Calabouço, compondo os maciços protestos que emergiram em decorrência do crime (TELES, 1993).

Nascimento, historiadora e militante, liderou o desenvolvimento do pensamento antirracista sobre a população e culturas afrobrasileira e africanas, como quando fundou o Grupo de Trabalho André Rebouças, da Universidade Federal Fluminence, em 1974[75]. Alguns anos mais tarde, Sueli Carneiro, filósofa, escritora e militante paulista do movimento social negro brasileiro, lutou e conquistou em 1983 uma vaga para sua parceira de militância Thereza Santos[76] no recém criado Conselho Estadual da Condição Feminina - até então, formado sem a presença de mulheres negras - posteriormente Carneiro também exerceu o cargo de conselheira; em 1988 fundou o Geledés - Instituto da Mulher Negra, que foi a primeira organização negra e feminista independente de São Paulo, da qual também foi fundadora Edna Roland[77].

Em entrevista concedida em 1985 Thereza Santos aborda sua atuação junto ao Conselho Estadual da Condição Feminina, denunciando o racismo praticado pelas conselheiras brancas contra ela e afirmando que para que houvesse ação conjunta entre mulheres brancas e negras era preciso que o movimento feminista pare de ver a mulher negra como objeto de cozinha e respeite suas pautas (SANTOS, 1985)[78].

Como citou Caldwell (2010), estas pensadoras[79], compõe uma tradição intelectual fundamental para o desenvolvimento teórico e militante do feminismo negro no Brasil, que despontou no final dos anos 1970 e início 1980 (CALDWELL, K. 2010, p.25).

---

[75] O riquíssimo filme “Orí”, de 1989, produzido pela cineasta Raquel Gerber, tem seu roteiro conduzido pela fala de Beatriz Nascimento, que reflete sobre o conceito de quilombo e as relações entre África e Brasil, ao mesmo tempo em que exibe e narra cenas documentais do movimento negro brasileiro entre 1977 e 1988.

[76] Thereza Santos foi uma intelectual e militante, teatróloga, professora, filósofa e política do movimento negro que participou, também, da luta armada em Guiné Bissau e da reconstrução das políticas de cultura em Angola. Cabe destacar sua contribuição para o pensamento sobre a cultura afrobrasileira e africana, destacando o papel das mulheres negras nesta estruturação. Ela publicou, em 2008, uma autobiografia entitulada “Malunga Thereza Santos: a história de vida de uma guerreira”.

[77] Edna Maria Santos Roland é pesquisadora e militante do movimento negro; graduou-se durante os anos 1970 em Psicologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) participou da luta estudantil contra a ditadura, estabelecendo vínculo com a Política Operária - POLOP. Nos anos 1980 participou da fundação de organizações negras, além do já citado Geledés: o Bloco Afro Alafiá (1984), Coletivo Mulheres Negras de São Paulo (1984); já em 1997 fundou o FALA PRETA! Organização de Mulheres Negras. No ano de 2003 tornou-se coordenadora de combate ao Racismo e à Discriminação Racial da UNESCO para a região da América Latina e caribe.

[78] A entrevista completa pode ser acessada neste link: https://www.youtube.com/watch?v=WDgGLJ3TPQU&ab_channel=CultneAcervo.

[79] Cabe mencionar também a atuação de Vânia Helena de Bairros, intelectual e militante. Foi estudante da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde militou no movimento estudantil. No final da década de 1970 mudou-se para Salvador, onde ingressou para o Movimento Negro Unificado e liderou a construção do Grupo de Mulheres dentro do MNU. Seguiu sua trajetório de militância neste movimento, no Partido dos Trabalhadores; integrou a ONU como consultora do Programa de Combate ao Racismo Institucional (PCRI) entre 2003 e 2007 e foi Ministra-chefe da Secretaria de Políticas Públicas da Igualdade Racial do Brasil (SEPPIR), de 2011 a 2014.

Elas tinham em comum a crítica à falta de representatividade para as mulheres negras no feminismo - majoritariamente branco - e no movimento negro - mojoritariamente liderado por homens. Reivindicaram a visibilidade para as pautas sobre a condição da mulher negra brasileira, liderando estudos e movimentos neste sentido. Ao mesmo tempo em que atuavam, no movimento negro, para a denúncia do racismo como um problema social brasileiro central - o mito da democracia racial era ainda hegemônico na sociedade - reivindicavam espaço e reconhecimento para as mulheres negras que lideravam tais pautas. Além disso, defendiam o combate à desigualdade e exploração vivida pelas mulheres negras no mercado de trabalho, através de baixos salários e empregos precários, inferiores em relação aos homens e às mulheres brancas, o enfrentamento da discriminação racista vivenciada no cotidiano; a exploração e objetificação sexual de viés racista (além do viés sexista) - pautas não consideradas pelo feminismo branco.

Studart (1999) relata que a partir do CMB surgiram diversos grupos feministas no estado do Rio de Janeiro, atuantes em diferentes áreas da sociedade, muitos dos quais refletiam as diferenças existentes no movimento feminista. Entre eles, o Centro da Mulher Brasileira, o Coletivo de Mulheres, o Fórum de Mulheres, o Clube das Mães, o Grupo Ceres, o Coletivo de Mulheres de Cinema, o Coletivo de Mulheres de Vídeo, o Grupo Feminino de Pesquisa Cinematográfica, o grupo Elas por Elas, entre outros. Em seus termos:

(…) um outro grupo chamado Sai do Beco, Mulher; o SOS Mulher, que teve muita atuação contra a violência; o SOS Corpo; o Movimento Feminino do Rio de Janeiro; a União Brasileira de Mães; o grupo do jornal Nós, mulheres; a Federação das Mulheres Fluminenses; o grupo Mulherando, que era liderado por aquela escritora Raquel Gutierrez; o Maria Sem Vergonha, outro grupo feminista; o grupo Gesta; o Comitê Feminino pela Anistia, que se entrosou conosco — elas não eram feministas, mas eram todas mulheres-; o Grupo Fêmea; o Centro Feminino do Meio Ambiente; o Movimento das Mulheres Negras; o Movimento Negro Unificado; o Coletivo das Mulheres Negras; o Aquatune, de defesa das mulheres negras. Sem contar os inumeráveis grupos dos partidos políticos. O PT mesmo tem um aguerrido grupo de mulheres que se chama Mulheres do PT, e sai até com aquela camisa “Muito prazer. Mulheres do PT” (STUDART, 1999, p.18).

Pode-se considerar, enfim, que as divergências de posição entre os feminismos brasileiros dos anos 1960-1970 não impediram a produção de processos

de fundo emancipatório para todas as mulheres, tampouco, que a sua superação seja a única via para a existência da luta feminista no país, ainda premente.

2.3.5 O impacto de *Homem Não Entra* e o antifeminismo contra-ataca

Numa sociedade onde os valores e normas de dominação do feminino pelo masculino eram bastante naturalizados, mesmo mulheres defensoras da igualdade entre os gêneros expressavam dificuldade (e, por vezes, resistência) com a nomeação de “feministas”, devido à estigmatização que carregava o feminismo. Marques e Zattoni (2014) também trazem importantes colaborações para compreender este problema, na análise que realizaram das edições da Revista Veja publicadas em 1975.

Naquele ano, as palavras “feministas” ou “feminismo” foram mencionadas em treze das 52 edições. Dentre estas, seis menções eram sobre contextos nacionais, as demais sobre contextos internacionais. Das nacionais, uma delas é uma menção brevíssima ao ‘Clube de Cinema de Cidinha Campos em Campinas - Homens não entram’ (edição 352, de junho de 1975, p.66); outra, é um anúncio publicitário de Coleção de História, que compara o feminismo com o Código de Hamurabi; outra, uma ‘brincadeira’ da esposa do então governador de Pernambuco em 1º de abril, anunciado uma palestra feminista sobre o divórcio (por certo, era mentira). As duas últimas, explicitamente, ridicularizam o movimento. Somem-se a essas mais duas matérias sobre a Conferência Internacional das Mulheres, no México; uma sobre a cassação da então prefeita de Rio Grande da Serra (SP), que, entretanto, não se declarava feminista; e uma última, sobre uma personagem da novela Gabriela. Já as notícias que mencionavam o feminismo em âmbito internacional referiam-se, curiosamente, a situações e pautas do movimento social (MARQUES e ZATTONI, 2014).

Na matéria sobre a Conferência das Mulheres no México, o jornalista Sebastião Gomes Pinto, conhecido como Tão Gomes Pinto (um dos fundadores da Revista Veja), escreve que temas "extravagantes", como o aborto, eram “evitados” no encontro. O jornalista apresenta ainda uma série de estereótipos, preconceitos e ridicularizações sobre o feminismo e as mulheres ali presentes, como por exemplo, afirmar que a Conferência poderia ser vista como um "passeio de férias para

mulheres homossexuais”(MARQUES e ZATTONI, 2014). Tece ainda insinuações sobre a promiscuidade das participantes e taxações das mesmas como ‘magoadas’; na citação direta da Revista feita por Marques e Zattoni (2014): “(…) magoar-se em silêncio é característica básica da diluída sucursal brasileira do Woman’s Lib" (MARQUES e ZATTONI, 2014, p.69). Comentando sobre as delegadas brasileiras na Conferência, a matéria afirma que muitas não eram e não se reconheciam como feministas, "muito pelo contrário", e menciona que jovens mulheres “graciosas”, por vezes, eram confundidas com rapazes, devido a seu comportamento "determinado e autossuficiente" (MARQUES e ZATTONI, 2014, p. 69). O jornalista classifica ainda o evento como uma salada ideológica a beira do caos, procurando desqualificar a importância do debate ideológico realizado. Conclui, por fim, que o evento pôde semear algo para o futuro: a luta das mulheres por igualdade econômica, esvaziando a relevância do debate político sobre gênero ocorrido.

Um dos aspectos que o repugnante discurso do jornalista encontrava um ponto fraco do movimento era de que, de fato, havia hesitação ou negação das mulheres em denominarem-se como feministas, pois sabiam que o senso comum associaria o termo com pautas lésbicas ou “anti-cristãs”. O sentimento antifeminista expressava-se largamente em diversos setores da sociedade brasileira. Segundo Marques e Zattoni (2014), o próprio nome do CMB - Centro da Mulher Brasileira -, sem menção evidente ao feminismo, já reflete este receio. Acima de tudo, é fácil perceber como tal discurso contribuiu para a estigmatização do movimento feminista como confuso, caótico e perdido, ridicularizando as próprias mulheres que dele participavam.

Foi neste contexto que **Homem Não Entra** estreou e rodou diversos palcos brasileiros, convocando multidões de mulheres. As críticas ao espetáculo, então, expressavam este mesmo anti-feminismo, como é possível conferir na entrevista que Cidinha Campos cedeu ao periódico O Pasquim. É notável - o termo adequado seria execrável - a forma como a atriz é discriminada pelos entrevistadores Jaguar, Millôr Fernandes e Ziraldo. Vale observar que O Pasquim, bem como os homens mencionados, posicionavam-se no campo da esquerda tradicional e contrários às desigualdades de classe , diferente da Veja e de Tão Gomes Pinto, citados anteriormente. Sobre este ponto, Soihet (2003) analisa:

> Ainda, numa outra ocasião, [Ivan Lessa, articulista do Pasquim] destaca: “Ei, feministas: em primeiro lugar os direitos humanos. Depois, então, a gente vê o caso de vocês, tá?”11 . No que deixa claro uma das razões de sua intolerância para com as feministas, deixando entrever sua filiação a idéias da esquerda tradicional” (SOIHET, 2003, p. 3-4)

Embora investidos em lutas de pautas da esquerda, portanto, os articulistas de um dos principais jornais desta posição político-ideológica da época mostraram-se absolutamente contrários às lutas emancipatórias das mulheres. Reproduzo abaixo algumas falas da entrevista, recuperadas pelo trabalho de Jacomel (2006):

> Jaguar – Eu li num jornal aí que você está entrando numa de clube da luluzinha. É um negócio de show com Heloneida Stuart(SIC), Rose Marie Muraro, e Betty Friedan.
> Cidinha – Betty Friedan não.
> Jaguar – Qualé?
> Cidinha – Os feios que me perdoem, mas beleza é essencial.
> Jaguar – E daí? (JACOMEL, 2006, p. 1-2)

Como interpreta Jacomel (2006), Jaguar faz uma provocação à Cidinha ao mencionar a participação de Friedan, que evidentemente não era real. Sua ironia venenosa é parte deste já mencionado discurso antifeminista (TELES, 1996), de que as feministas brasileiras ‘copiavam’ as estrangeiras, especialmente as estadunidenses, importando políticas que não seriam compatíveis com a realidade da mulher brasileira; a questão do aborto sendo apontada como exemplo desta cópia. Tal fala escancara um forte conservadorismo quanto às pautas feministas sobre a autonomia do corpo da mulher, apoiando-se mesmo em argumentações absurdas como esta, que nega a realidade do aborto entre as mulheres brasileiras, o que contribuiu para que continuasse sendo encarado como tabu e tendo sua prática mantida na clandestinidade.

Voltando à entrevista de Cidinha Campos no Pasquim: esta responde desviando-se da aproximação com Friedan, refletindo, por sua vez, a necessidade da afirmação de um movimento de mulheres nacional e o receio da associação com o forte e radical movimento lésbico dos Estados Unidos. O debate segue sem

clemência para com a entrevistada, que busca rebater os ataques, conforme outro trecho da entrevista, recuperado por Jacomel (2006):

> Cidinha – Estamos com uma peça no Teatro da Lagoa chamado "**Homem Não Entra**". E não entra mesmo.
> Millôr Fernandes, que segundo Rose Marie "era profundamente antifeminista", rebateu em seguida:
> Millôr – Por que esse negócio de impedir o homem? Eu nunca vi um show de homens em que se impedisse a entrada de mulheres.
> Cidinha – Opa! No mundo inteiro você passa por portas de shows proibidos para mulheres.
> Ziraldo – Isso é um ponto de venda do show.(JACOMEL, 2006, p. 5)

Enquanto as palavras de Millor negam a veracidade da afirmação de Cidinha, Ziraldo satiriza e faz questão de reafirmar seu lugar de privilégio masculino na situação de dependência econômica a qual muitas mulheres estavam submetidas[80].

Apesar das dificuldades encontradas pelas feministas e mulheres que se propunham a questionar a posição das mulheres na realidade social, no final da década de 1970 algumas conquistas podem ser percebidas. Muraro argumenta que o salto numérico da presença das mulheres das camadas médias urbanas, tanto no mercado de trabalho formal quanto nas universidades, implicava em transformações na sexualidade da mulher. Na universidade, em 1969 havia 100 mil mulheres para 200 mil homens; em 1975 havia 500 mil mulheres e 500 mil homens, o que representou um aumento de 400%. A feminista atribuiu a conquista à luta feminista desenvolvida em "trabalho de formiga". (MURARO, 1999, p. 173). É importante ressaltar, porém, que naquele momento o acesso à universidade era vivenciado em sua grande maioria pela população branca e que, portanto, este novo setor que ingressou na universidade no período foram, em maioria, as mulheres brancas. Gonzáles (1979, p.96) afirma, em contraponto, que o analfabetismo era o fator dominante entre as mulheres negras de acordo com o censo de 1950, denunciado o racismo institucional presente também no acesso à educação.

---

[80] O tema da dependência econômica "da mulher" em relação "ao homem" dentro de um modelo tradicional e normativo de casamento, foi debatido no teatro por Júlia Lopes de Almeida em sua peça "A Herança", de 1908, explicitando as dificuldades que tal condição gerou à protagonista (ANDRADE, 2008, p.15).

Ainda sobre as mudanças que o feminismo proporcionou, Muraro aponta que “apesar da imagem negativa de Friedan”, o feminismo persistia:

> O establishment acenava aquela imagem como um espantalho: “Está vendo o que você vai virar se sair do seu papel tradicional? Uma mulher feia, agressiva, mal-amada, uma bruxa... vai perder sua feminilidade” (...) Mas nem isso teve o poder de parar aquela corrente cultural nascente. Mesmo dizendo “um sou feminina, não “feminista”, a mulher ia silenciosamente se modificando. Acendendo uma vela a Deus e outra ao diabo quando era preciso, ia conquistando seu espaço e seu orgasmo. As separações se tornaram comuns. O número de mulheres executivas cresceu dez vezes mais no fim da década (MURARO, 1990, p. 19).

As transformações de comportamento e valores também tiveram expressão na grande mídia, a exemplo do seriado Malu Mulher, que estreou em 1979 na emissora Globo. Malu, ou Maria Lúcia, é a personagem interpretada por Regina Duarte[81], cuja história é narrada: socióloga, branca, de classe média, que no primeiro capítulo separa-se do marido e no decorrer da trama vai lidar, a partir de um ponto de vista progressista e informado pelo feminismo, com questões relacionadas à separação, ao enfrentamento de modelos tradicionais de relacionamento, à sua sexualidade e à gravidez indesejada de sua filha, abrindo um debate sobre o aborto. A personagem corrobora e dialoga com a construção simbólica, por meio da televisão, da imagem de uma mulher mais moderna e menos submissa, como afirma Buarque (2012). A imagem resulta bastante diferente das personagens melodramáticas tradicionais, que prevaleciam até então, e já haviam sido criticadas por Muraro, em sua biografia. No trecho intitulado “Ninguém Sabia que Existia a Palavra Orgasmo”, Muraro (1999) comenta, sobre as novelas de rádios que acompanhava nos anos 1940: "As heroínas dessas novelas eram passivas. Desamparadas. Injustiçadas. E todas eram salvas pelo príncipe encantado" (MURARO, 1999, p.47).

Esse salto ao contexto de 1979 exemplifica algumas reverberações das disputas colocadas dentro do debate feminista e, por meio dele, na sociedade, em

---

[81] Na época a já premiada atriz era considerada uma das mais importantes da televisão brasileira, conhecida pelo apelido “namoradinha do Brasil”, por ter interpretado personagens vistas como “mulheres recatadas”, o que não foi o caso de *Malu*, entretanto. A partir dos anos 2000 seu posicionamento político conservador teve maior publicidade quando apoiou políticas da bancada ruralista, contra as populações indígenas e campanhas eleitorais do PSDB.

voga quando **Homem Não Entra** foi aos palcos. Muraro e Studart estavam bastante implicadas com tais disputas, que aparecem entremeadas aos discursos sobre a peça. No espetáculo, combinam-se com a direção e concepção de teatro de Cidinha Campos, menos comprometida com uma reflexão feminista mais aprofundada, porém, sensibilizada e atenta à demanda social das mulheres em relação aos temas de seu cotidiano. Isso está expresso no palco, como poderemos analisar na sequência.

2.3.6 A parceria entre Studart, Muraro e Campos: falando sobre tabus com muitas mulheres

Analisando as correntes ideológicas que se expressaram nos feminismos, Goldberg (1989) localiza inicialmente Studart num paradigma evolucionista, ou seja, que se apropriou do feminismo em função de uma proposta de transformação social. Muraro, segundo a mesma autora, oscila entre posições que dão ênfase na ideia de complementariedade entre os sexos e de apontamento da necessidade das mulheres pobres engajarem-se na luta feminista. Embora sejam tônicas diferentes, é possível perceber que, na prática, podem encontrar-se em uma “proposta política comum”; o envolvimento das duas com a escrita de **Homem Não Entra** pode ser atribuído a esta convergência.

O discurso de atuação junto às classes populares e de não localizar o problema da desigualdade exclusivamente na figura do homem (repudiando o feminismo que tem esse enfoque), mas no sistema patriarcal-capitalista, parece ser algo em comum entre as duas autoras. Considerando ainda o contexto de repressão extrema aos discursos revolucionários no Brasil e a adoção, por parte de Studart, de uma postura política considerada por alguns estudiosos das organizações políticas do período como mais moderada ou reformista (aliás, posição tomada pelo PCB como um todo), parece fazer sentido que uma posição anticapitalista não tenha sido colocada na peça.

A associação de Rose Marie Muraro e Heloneida Studart com uma figura pública como Cidinha Campos também ressoa a ideia de coligação entre universos aparentemente díspares, já que Cidinha possuía alto carisma e público cativo entre as mulheres. Como já abordava questões do cotidiano "feminino" em seus programas,

poderia colocar em destaque debates “mais feministas” de maneira “descontraída”, diferenciando-se dos feminismos de Friedan e do lésbico. Além disso, parece fazer sentido que para as escritoras Cidinha fosse a porta voz ideal para posicionar em cena a importância da sexualidade da mulher e o enfrentamento da violência conjugal e doméstica numa abordagem que, ao mesmo tempo, explicitava a importância das relações heteroafetivas.

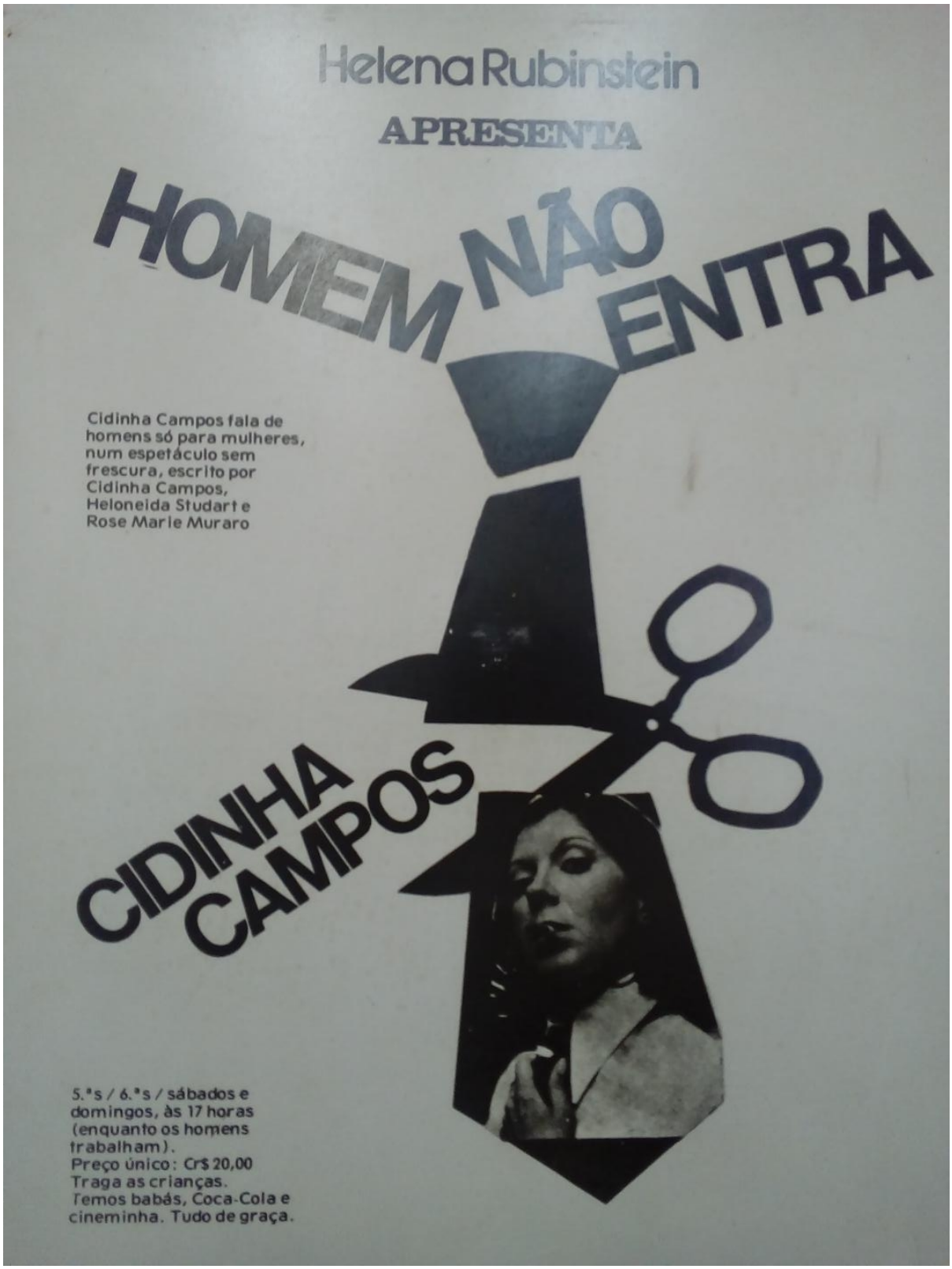
É possível imaginar que o espetáculo tenha sido vislumbrado pelas autoras como oportunidade de formação política feminista das brasileiras que dele participassem, como uma ampliação de seus grupos de reflexão e consciência.

Já do ponto de vista de Cidinha Campos, a ideia do espetáculo partiu de uma sensibilidade em perceber a atratividade dos temas do cotidiano disputados pelo feminismo, temas que, de certa forma, perderam espaço na Academia e nas organizações de esquerda, mas ganharam ressonância nas massas; porém, capitalizados por valores neoliberais emergentes. É interessante notar como se repete a narrativa acerca do nascimento do espetáculo: “eu estava desempregada, Juca Chaves deu a ideia”, ou seja, Cidinha agarra a oportunidade como forma de ganhar dinheiro, apropriando-se da pauta de forma mercadológica, com uma intuição empreendedora. Ela vê na demanda de autonomia das mulheres uma forma de, sem desviar-se de seu aspecto contracultural, ou “progressista", garantir lucros num bom negócio.

Não é possível saber se esta postura liberal foi percebida com clareza por Studart e Muraro. Em comentário sobre a peça, Muraro (1999) revela sua insatisfação com o resultado da montagem. Ela não explica, porém, o porquê.

O cartaz de divulgação de **Homem Não Entra**, em 1975, pode ser lido a partir destas disputas e sugere algumas possibilidades de discursos com os quais as espectadoras se depariariam dentro do teatro:

Figura 12 - Cartaz de divulgação de Homem Não Entra (1975)



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

O cartaz de **Homem Não Entra** é provocativo e oferece algumas possibilidades de interpretações. Na ilustração, há uma gravata sendo cortada por uma tesoura, o que alude a um pênis sendo decepado pelo objeto cortante - não casualmente, relacionado com o universo lésbico. No fragmento de gravata cortado, tem-se a imagem de uma mulher séria, de charuto na boca, camisa branca de colarinho e arrumando o nó da gravata que veste, atitudes e roupas normatizadas como 'masculinas'. A somatória de elementos simbolizaria a mulher ocupando o lugar do homem por meio da decapitação do falo (um dos símbolos do poder masculino) e por apropriação de seus gestos e posturas? Seria este o objetivo da conspiração de mulheres? Amputado por este golpe, de fato, o homem (ou melhor, seu membro) não poderia continuar ativo na relação sexual. Estaria a imagem, portanto, reduzindo a pessoa do homem ao seu "cabo de panela de merda", como teria caçoado Campos, na memória de Silvia Pereira, uma das espectadoras entrevistadas (PEREIRA, 2017, s.n.)? Quem seria a mulher da gravata, uma "feminista"? Com isso, o cartaz parece brincar com o próprio estigma conferido às feministas como masculinas e "inimigas dos homens", deslocando-a deste suposto lugar condenável para um lugar de poder.

O texto do cartaz, entretanto, parece querer "esclarecer" as coisas, mitigando a eloquência das imagens e suas consequências. É possível ler "Cidinha Campos fala de homens só para mulheres". Então, os homens seriam, afinal, o grande assunto do show, o que significaria, ainda, a presença do elemento masculino e de seus valores, para o alívio das tendências anti-feministas. O jogo dos produtores da peça parece ser, enfim, brincar com o mistério: "o que será que elas falam lá dentro?". Mantém-se a possibilidade de as mulheres tomarem atitudes radicais, relacionadas à metáfora da castração, mas esse caráter de revolta, ou reparação, permanece velado, reparado pelo breve texto. Os ingredientes do bolo poderiam ser resumidos em uma imagem que caçoa da estigmatização de radicalidade conferida às feministas e dizeres que, contrariamente, afirmam a grande importância dos homens para aquelas que se reunirão no teatro e, por fim, uma radicalidade real, afirmada na opção de vetar a entrada de homens.

Outra possibilidade de leitura para o cartaz surge quando retomamos a afirmação de Campos (FATOS & FOTOS, 1977, s.n.) que, em matéria publicada na revista Fatos & Fotos, insiste que "os homens devem aprender que só podem entrar quando forem convidados" (FATOS & FOTOS, 1977, s.n.). Na entrevista, a atriz e produtora aproveita a ambiguidade do título do espetáculo para defender uma pauta

cara ao movimento feminista, o direito da mulher à escolha e à sexualidade, com a autonomia sobre o próprio corpo, normativamente negada à mulheres (negação evidente quando ocorrem situações de violência sexual e estupro, mas persistente em outros contextos de interação). Nesta chave, a mulher da gravata poderia ser não uma sátira que reverte o estigma da feminista, mas a própria mulher comum que adota a consciência feminista, tornando-se mais vigilante para que “homem não entre sem ser convidado”.

Este último sentido dialoga com o efeito do show numa espectadora do evento, a Sra. Sônia Samel. Seu relato, anos depois, é contundente em marcar o “antes” e o “depois” da ida ao espetáculo sobre sua compreensão de sua autonomia sexual. Segundo Samel (2017):

> Por que eu era dessas pessoas que, ele [o marido] encostava em mim, eu achava que tinha que abrir as pernas, entendeu. Não tinha papo, não tinha um carinho, não tinha nada. Era como se fosse uma obrigação. Aí por isso a mudança, de eu chegar pra ele e falar: olha, não vai ser assim mais. Não é assim de você chegar em mim e encostar e eu me entregar. Não. Ele não era uma má pessoa, ele era um cara legal pra caramba, mas era criado à maneira de que homem era assim e mulher tinha que ser assim também. (Samel, 2017, s.n.)

2.3.7 A censura dos militares às subversões das mulheres

As pautas feministas foram expressamente combatidas pelo Estado ditatorial brasileiro. Segundo Moraes (2015), para os agentes da ditadura, uma mulher portar pílulas anticoncepcionais era tão criminoso quanto portar uma bomba molotov. Esta mulher, automaticamente, era considerada “puta”. A autora relata que “a transgressão de gênero teve, na repressão e na tortura, uma dimensão punitiva específica” (MORAES, 2015).

A especificidade a que se refere Moraes é a violência sexual e de gênero praticada contra mulheres militantes. O relatório da Arquidiocese de São Paulo Brasil: Nunca Mais, na 1ª parte, intitulada “Castigo Cruel, desumano e degradante”, no

capítulo 3: “Tortura em crianças, mulheres e gestantes” e “Mulheres torturadas”, aborda esta questão. Segundo o relatório:

> O sistema repressivo não fez distinção entre homens e mulheres. O que variou foi a forma de tortura. Além das naturais diferenças sexuais da mulher, uma eventual gravidez a torna especialmente vulnerável. Por serem do sexo masculino, os torturadores fizeram da sexualidade feminina objeto especial de suas taras. (BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 46)

Se o “indistinto" era a liberdade de torturar sem medida ou impedimento legal, cometendo crime de Estado contra os cidadãos e cidadãs, objetificação sexual das mulheres passou a ser o “diferencial" explorado pelos torturadores, em sua maioria, homens. O relato da bancária Inês Etiene Romeu, torturada aos 29 anos, denuncia a sordidez dos “homens da lei” no que diz respeito às práticas obscenas contra as mulheres presas:

> (...) A qualquer hora do dia ou da noite sofria agressões físicas e morais. “Marcio” invadia minha cela para “examinar” meu ânus e verificar se “Camarão” havia praticado sodomia comigo. Este mesmo “Marcio” obrigou-me a segurar o seu pénis, enquanto se contorcia obscenamente. Durante este período fui estuprada duas vezes por “Camarão” e era obrigada a limpar a cozinha completamente nua ouvindo gracejos e obscenidade, os mais grosseiros (...) (BRASIL: NUNCA MAIS, 1985, p. 47).

Grossi (2001), em estudo sobre violência de gênero, reúne artigos que discutem, entre outras questões, a prática da tortura nas mulheres militantes durante a ditadura. O alvo no corpo reverbera o valor atribuído ao corpo da mulher na sociedade. Em seus termos:

> (...) nas mulheres, estas técnicas sempre passavam pelo corpo: era no corpo feminino que a tortura agia. Utilizavam a intimidação, a venda nos olhos, a tortura física e sexual, a ameaça de tortura de companheiros, filhos, pais e irmãos. Humilhava-se a militante

> enquadrando-a em conceitos socialmente desviantes: puta a comunista. Ser comunista é um desvio político; e puta é a mulher degradada, marginalizada pela sociedade (GROSSI, 2001, p. 113).

A autora reune outros relatos de mulheres torturadas, como o de Dulce Maia, que em 1969 foi presa pelo Exército quando era militante da VPR e registrou a violência de gênero em entrevista à revista Marie Claire:

> Eu era sempre pendurada nua, de cabeça pra baixo. Uma vez puseram um arame na minha vagina. O sargento José Roberto metia a cabeça entre as minhas pernas e gritava: “Você vai parir eletricidade”. Essa foi uma lembrança amarga que ficou (GROSSI, 2012, p 113).

O relatório Luta: substantivo feminino - Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura publicou o registro de 45 mulheres cujos casos foram investigados pela Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, ressalvando entretanto a dificuldade de conhecer um número exato. O silêncio dos militares e agentes envolvidos no “contra-terrorismo", garantido pelo Estado brasileiro mesmo após o chamado distensionamento, mantém oculta a dimensão real das torturas e outros crimes contra as cidadãs nos "anos de chumbo”. Convocados durante a Comissão da Verdade, a frase “Nada a declarar” foi sistematicamente adotada pelos depoentes convocados a falar, após denúncias nominais de ex-torturados, ex-torturadas e outros sobreviventes.

Falar a respeito desses traumas nas comissões e tribunais seria o início de um processo (ainda que tardio) de reconstrução do tecido social brasileiro e caminho justo para reparações judicias. Ainda imerso no contexto dos anos 1970, entretanto, **Homem Não Entra** não mergulhava tão fundo nos porões da ditadura e, apesar da dimensão específica (sexual e de gênero) das violências praticadas contra as mulheres naquele momento, nem o tema nem os casos foram abordados no espetáculo. É importante lembrar que na estreia da peça e ao longo de suas temporadas o Ato Institucional nº5 (AI-5)[82] estava em vigência, conferindo amplos

[82] Segundo Goldberg (1989): "Pelo Ato Institucional n. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, o Presidente da República ficava autorizado a: 1.°) decretar o recesso do Congresso e demais casas

poderes ao presidente da República e aumentando o poder de repressão contra os que se opunham ao regime e seus valores. A partir de então, o próprio presidente poderia cassar mandatos parlamentares, suspender o direito de habeas corpos, confiscar bens considerados ilícitos e suspender por até 10 anos os direitos políticos dos cidadãos. Criticar a ditadura, andar em grupos pelas ruas, participar de protestos e greves, produzir ou usufruir de arte com conteúdo político eram atitudes colocadas na ilegalidade sob o argumento de subversão política.

No campo da cultura (e do teatro, mais especificamente), entretanto, muitos críticos ao regime encontraram meios de afirmar seu posicionamento, como em espetáculos que, de forma mais evidente, fizeram resistência à ditadura[83]. Para formular suas colocações e “passar" pelo crivo da censura, cada obra encontrou uma maneira de relacionar-se com a conjuntura, seja explorando os fatos de maneira realista, seja através de fabulações e metáforas.

Um caso exemplar é o do jornalista, professor e dramaturgo Vladimir Herzog. Naquele mesmo ano de 1975 (em 25 de outubro), Herzog foi torturado até a morte nas instalações do DOI Codi, em São Paulo. O crime, escancaradamente forjado como suicídio, apenas foi reconhecido pelo Estado em 2013. Na época, o velório de Herzog transformou-se numa grande manifestação pública, conclamando a reunião de diversos setores da sociedade (intelectuais, artistas, estudantes, movimentos de bairro, setores da igreja progressista, militantes de diferentes esquerdas partidárias, frentes ou coletivos clandestinos) pelo fim da ditadura. O protesto teve continuidade no ano seguinte, nos palcos de São Paulo, com o espetáculo Ponto de Partida (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, que apresenta a história do assassinato de Birdo, disfarçado como suicídio pelas autoridades locais. A opção do autor foi estruturar a narrativa numa fictícia vila na Espanha, embora tratasse diretamente da realidade nacional[84].

---

legislativas; 2.°) decretar intervenções em estados e municípios; 3.°) cassar mandatos coletivos e suspender direitos políticos de qualquer cidadão; 4.°) remover, aposentar ou reformar quaisquer titulares de cargos públicos; 5.°) decretar o estado de sítio e fixar seu prazo de duração; 6.°) decretar o confisco de bens; 7.°) suspender garantias constitucionais referentes às liberdades de reunião e de associação; 8.°) estabelecer a censura da imprensa, da correspondência, das telecomunicações e das diversos públicas.”(GOLDBERG, 1989, p.61).

83 Sobre obras teatrais associadas à resistência à ditadura, vale uma visita nos arquivos sobre a resistência reunidos em sites, entre eles, o memorial da democracia (http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/teatro) e o Obcom/USP (http://www.obcom.nap.usp.br), que conjuga diferentes arquivos, entre eles, o Arquivo Miroel Silveira, com peças censuradas durante o Governo Militar.

84 A dissertação de mestrado de Ludmila Sá De Freitas, *Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri : o caso Vladimir Herzog (1975) (re)significado em Ponto de*

Durante os 10 anos e 18 dias em que esteve em vigor, o AI-5 embasou a censura a 450 espetáculos teatrais (REIMÃO, 2014). Certamente, este contexto também influenciou as escolhas políticas das autoras de **Homem Não Entra**. Tratando-se de um espetáculo sobre a 'condição da mulher', o clima repressivo encontrava relação com uma cultura de submissão do gênero feminino presente na sociedade brasileira, não apenas nos valores dos agentes da ditadura. Muitos desses valores morais possuíam embasamento na legislação: apenas em 1962 foi aprovada lei (4.121/62) do Código Civil (Estatuto da Mulher Casada) que estabeleceu que a mulher não precisaria mais da autorização do marido para trabalhar; poderia ter direito à herança; teria direito à guarda dos filhos em caso de separação. O divórcio ainda não era legal, a não ser em raras exceções: a própria Constituição de 1967 reiterara que a família constituía-se pelo "casamento indissolúvel", sendo permitida a separação e o desquite. Foi apenas em 1977 que a Lei do Divórcio foi aprovada, debaixo de grande polêmica com a Igreja Católica[85].

A mesma situação manifestava-se em muitas outras áreas, amparadas pelo Lei. Ainda no que concerne à teoria da relação jurídica, data de 2002 o fim da determinação que garantia (pelo Código Civil) a devolução às suas famílias das mulheres que, após a união civil, não comprovassem virgindade, ou desacatassem seus maridos (BARRETO, 2016). Algumas modalidades de esportes eram proibidas para mulheres em 1975, sob o argumento de serem inadequadas à condição "natural da mulher", como "luta de qualquer natureza, futebol de salão, futebol de praia, pólo, pólo aquático, halterofilismo e beisebol"(Decreto 3199, criado em 1937 e regulamentado em 1965). O decreto foi revogado em 1979, após a seleção feminina

---

partida (1976) realiza uma análise sobre "Ponto de Partida". Mais sobre a relação entre a obra e a sociedade brasileira, em FREITAS (2007).

[85] O IBDFAM-Instituto Brasileiro de Direito de Família resume: "Até o ano de 1977, quem casava, permanecia com um vínculo jurídico para o resto da vida. Caso a convivência fosse insuportável, poderia ser pedido o 'desquite', que interrompia com os deveres conjugais e terminava com a sociedade conjugal. Significa que os bens eram partilhados, acabava a convivência sob mesmo teto, mas nenhum dos dois poderia recomeçar sua vida ao lado de outra pessoa cercado da proteção jurídica do casamento. Naquela época, também não existiam leis que protegiam a União Estável e resguardavam os direitos daqueles que viviam juntos informalmente. A Lei do Divórcio, aprovada em 1977, concedeu a possibilidade de um novo casamento, mas somente por uma vez. O 'desquite' passou a ser chamado de 'separação' e permanecia, até hoje, como um estágio intermediário até a obtenção do divórcio. Foi com a Constituição de 1988 que passou a ser permitido divorciar e recasar quantas vezes fosse preciso." Instituto Brasileiro de Direito de Família, in: Site Jusbrasil, 2009. Disponível em: https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito). Acesso em 28 ago 2018.

brasileira de judô ter ganho o campeonato Sul Americano, onde, para driblar a lei e entrar na disputa, as jogadoras haviam se inscrito com nomes masculinos.

Scott (1990) aponta ser recorrente, ao longo da história ocidental, a associação entre regimes totalitários e o controle das mulheres, citando os casos da ascensão do poder jacobino, durante a revolução francesa, do estalinismo, do nazismo e da ditadura do aiatolá Khomeini, no Irã. São momentos em que o poder é francamente relacionado ao masculino, enquanto a fraqueza, ao feminino. Scott aponta que esse controle é expresso em legislações, que proíbem a participação política das mulheres e o trabalho assalariado às mães, assim como impõem "códigos de vestuários" e proíbem o aborto. A ditadura brasileira, certamente, poderia ser citada como outro exemplo onde isso ocorreu.

As espectadoras de **Homem Não Entra** sabiam, portanto, o que poderia significar opor-se aos valores dominantes, representados pela hegemonia masculina, protegida pelos costumes e pela Lei. O relato de Campos sobre a exibição do espetáculo em Teresina, Piauí, apresenta como as mulheres lidaram com a situação na cidade:

> No Piauí, em Teresina, as mulheres eram tão reprimidas, que eu falei: "Meu deus, que fracasso que vai ser aqui, o que aconteceu?" Faltava 10 minutos pra começar o espetáculo e não tinha ninguém! Ninguém tinha comprado ingresso. Eu fiquei me perguntando, será que foi a divulgação, pois era sucesso no Brasil inteiro! Quando faltava 5 minutos, elas estavam todas na praça sentadas esperando abrir o teatro porque elas não queriam ser vistas na fila. Porque os homens iam marcá-las. Foi uma confusão, elas iam entrando, não queriam nem troco. (CAMPOS, 2017, s.n.)

Como observa Campos (2017), a ação das mulheres expressa o medo de serem vistas na fila por "homens que iam marcá-las". Considerando a conjuntura nacional, pode-se imaginar que movimentações públicas que abrissem espaço para que possíveis agentes da ditadura interpretassem um conjunto de mulheres reunidas à porta de um teatro como um ato subversivo eram percebidas como um risco à integridade e à vida. Além disso, o medo de serem vistas e marcadas poderia ser não apenas dos agentes diretos da ditadura, como também dos maridos, pais, familiares ou vizinhos. Sabe-se que a autoridade e a Lei são interiorizadas pelos sujeitos e

passam a ser um mecanismo de controle que independe da repressão formal das instituições, cujo efeito se faz perceber cotidianamente e compulsoriamente, como se fossem medidas de proteção de si mesmo e do outro (BUCHER-MALUSCKE, 2008).

Num contexto em que os corpos das mulheres, bem como as interações que as mulheres mantinham com outras pessoas eram extremamente vigiados pelas normas de gênero, seja pelos maridos, instituições ou as próprias mulheres, a simples presença num espetáculo só para mulheres ganhava contornos “subversivos”: que segredos seriam ali compartilhados? Os homens deveriam temer tal encontro?. Considerando o relato de algumas espectadoras, parece que “algo” - de maneira geral - poderia mostrar-se como risco para os homens, de fato. Segundo Campos (2017):

> Encontrei uma, uma vez, que me disse que separou do marido por causa do meu show. Porque ela descobriu que o marido dela era uma merda, ela achava que todos eram como o dela: opressores, sem educação, grosseiros. Aí ela viu que tinha outro tipo de homem. E que ela era muito bonita e jovem para estar enfrentando esse mala de marido. Ela disse: “fiquei muito feliz, agradeço a você essa felicidade!. (CAMPOS, 2017)

As práticas da norma e as normas jurídicas, portanto, articulam-se de maneira sistêmica, de tal forma que o Direito oferece subsídios para garantir a manutenção de comportamentos já considerados como “normais" (ou, em outros termos, apropriados aos interesses dominantes). Apoiados pelo estado de direito, ainda que através de um Golpe Civil-militar, os agentes da ditadura parecem ter farejado esse risco aos valores de gênero em **Homem Não Entra**, pois em 1976 o espetáculo foi censurado. Para Muraro (apud JACOMEL, 2006), “diversas conjunturas” teriam feito os militares censurarem o trabalho: o fato de ela ter “aprontado muito no Ano Internacional da Mulher” e também o de que “as mulheres dos militares não gostaram nem um pouco” da peça (MURARO apud JACOMEL, 2006, p.8).

Campos (2017) relata o episódio, recordando que estava em cartaz com a peça no Distrito Federal e, já com a casa cheia e prestes a iniciar o espetáculo, uma das trabalhadoras da equipe técnica a avisa que um policial - homem - havia

comprado o ingresso e mostrado a arma a ela, afirmando que iria entrar. Em suas palavras:

> Eu estava em Brasília, o Teatro Nacional lotado. Daí, uma das meninas que trabalhava comigo: “tem um policial, ele chegou aqui e disse que vai entrar. Comprou o ingresso, mostrou o revólver e disse que vai entrar porque todos são iguais perante a lei”. Eu falei: “deixa ele entrar”. Ele entrou, eu subi no palco e disse: “olha eu quero me desculpar com vocês mas não vai dar pra fazer o espetáculo de hoje, porque nós temos aqui um policial federal que comprou o ingresso, mostrou a arma. Arrogante, autoritário, está impedindo que eu faça o espetáculo, porque é só para mulheres. Eu não quero falar para o senhor; eu quero falar para mulheres. Sinto muito, passem na bilheteria e peguem seu dinheiro (CAMPOS, 2017, s.n.).

Campos (2017) comenta que, imediatamente, as mulheres explodiram numa vaia contra o policial e que este a prendeu e a levou para uma viatura. Então, o carro de polícia foi seguido por uma caravana de carros com as mulheres que haviam ido assistir a peça. A narrativa prossegue:

> Elas iam atrás do carro da polícia acendendo e apagando a luz do carro. Era uma época ainda que a gente acreditava que tinha tortura, eu não sabia o que ia acontecer comigo na delegacia. Mas eles só proibiram o espetáculo. Eu não podia fazer mais. Acho que foi em 1976, não lembro (CAMPOS, 2017, s.n.).

Então, a atriz e produtora entrou com um mandado de segurança na justiça, para retornar com a peça. Inicialmente censurada por “inconstitucionalidade da proibição da entrada de homens”, o veto às apresentações públicas da obra teatral foi mantido, com a argumentação de que o trabalho “feria a moral e os bons costumes” (FATOS & FOTOS, 1977, s.n.). Enquanto isso, Campos entrou em cartaz com Agora Traga Seu Homem, em parceria com Arnaud Rodrigues (o autor da peça), apresentada no Teatro da Lagoa (no Rio de Janeiro) em 1976; versão que ela, no entanto, afirmava “não gostar” de fazer (CAMPOS, 2017, s.n.). Campos recorreu a

outras instâncias e, por fim, conseguiu que o espetáculo original retornasse aos palcos. O fato foi noticiado por uma matéria na Revista Fatos & Fotos:

Figura 13 - Revista Fatos & Fotos, 1977



A VITORIOSA

A LEI NÃO IMPEDE QUE AS MULHERES SE REÚNAM PARA VER UM ESPETÁCULO ORGANIZADO SÓ PARA ELAS. E, SENDO ASSIM,

CIDINHA CAMPOS

VOLTA A APRESENTAR O SEU COMÍCIO FEMINISTA HOMEM NÃO ENTRA. E O CENSOR?

Há três anos, Cidinha Campos resolveu fazer um *show* só para mulheres. Aliás, uma idéia que lhe foi dada por Juca Chaves (um homem!). O espetáculo partia do princípio de que os *machões* deveriam ficar do lado de fora. Foi produzido, dirigido e interpretado por mulheres. Texto, escrito por Heloneida Studart e Rosemarie Muraro, com a colaboração da própria Cidinha. Ensaiadas, patrocinadas e liberadas, as mulheres estrearam no Rio, no Teatro da Lagoa (de Ricardo Amaral, outro homem!) com o título *Homem Não Entra*. Foi um sucesso. Na fila, buliçosas e inquietas — cada qual com o seu ingresso impresso em papelzinho cor-de-rosa, elas, as mulheres, se comprimiam para ver aquele *show*-desabafo. Na sala de espera, algumas babás tomavam conta dos bebês das ansiosas espectadoras. Havia até farta distribuição de refrigerantes aos mais crescidinhos. Um detalhe: a platéia estava sempre muito bem vestida. Afinal, as *outras* mulheres também estavam lá. Foram 11 meses de palmas e aclamações, até que *dona* Censura cassou o certificado de liberação. E os motivos ficaram claros: ou Cidinha permitia o ingresso de homens, ou a peça sairia de cartaz. Ela não permitiu.

"Tive prejuízos. Havia todo um investimento em jogo", diz ela. "A peça era o maior barato, deu coluna no *New York Times* e eu fui entrevistada até pelo *Washington Post*. A verdade é que o público estava surpreendido com a criatividade da mulher brasileira. Mas, não resta dúvida, o suspense da peça estava no fato de que homem não entrava. Se entrasse, perdia a graça".

De repressão em repressão

Cidinha, logicamente, não se conformou com a decisão da Censura e reabriu a questão, impetrando mandado de segurança. A medida, que antes se baseava na inconstitucionalidade da proibição da entrada de homem num espetáculo público, foi mantida, sob novo argumento: "feria a moral e os bons costumes."

"Eu recorri a outras instâncias e, enquanto isso, produzi uma peça chamada *Agora Traga o Seu Homem*. Sempre recebi a solidariedade de grande número de mulheres que se diziam ansiosas para voltar a curtir o *Homem Não Entra*. Para elas, o *show* era uma rara oportunidade de falar algumas verdades... sobre homens."

Finalmente, o Tribunal Superior de Recursos em Brasília, pronunciou sentença, sob unanimidade, alegando que nada havia diante da lei que impedisse as mulheres de terem um espetáculo só para elas. A Censura reconsiderou a proibição e a peça foi outra vez liberada. Novos ingressos cor-de-rosa serão impressos. Cidinha vai relançar *Homem Não Entra*, no Teatro Mesbla.

"Eu fiquei na maior alegria", diz ela, em seu apartamento em Ipanema. "Afinal de contas, só quem viu a excitação da mulherada assistindo à peça pode saber como a experiência era interessante. Heloneida Studart sempre diz que o importante não era o que se passava no palco; era o que se passava na platéia. Sem os homens, as mulheres são outras. Se soltam, tiram o sapato, dão risada, contam casos. Na certeza de que não tem homem por perto, fazem até confidências. De vez em quando, aparece uma dona que resolve desmacarar lá o senhor e amo dela e conta, no mais alegre desabafo: "Ele pensa que é o maior e o melhor, eu só digo pra vocês que se trata de um bolha."

E Cidinha revela que as mulheres se queixam, colocam suas mágoas e injustiças sofridas no dia-a-dia. Ou as alegrias que só elas curtem e ninguém mais imagina.

"Infelizmente, o homem ainda é um repressor das mulheres. A peça traz aquela rara oportunidade de pôr as manguinhas de fora. '*Levanta o dedo, você aí da terceira fila. Bebe mais uma dose e conta como ele é.*' E elas contam."

Segundo Cidinha, a peça é *sem* homem, mas não *contra* o homem. Na maior parte do tempo, é deles mesmo que elas falam, enquanto na tela aparecem os sonhados Alain Delon, Marlon Brando, Burt Reynolds, etc. De resto, ela acha que valeu a pena resistir e lutar para que a proposição da peça não fosse alterada:

"Os homens devem aprender a só entrar quando forem convidados." □

Reportagem de **Francisco Orban**
Fotos de **Alexandre Cavalcanti**

Para Cidinha Campos, o sucesso de Homem Não Entra foi uma prova da criatividade da mulher brasileira e uma das raras oportunidades de revelar algumas verdades... sobre os homens. Deu até assunto para o jornal New York Times.

HELENA RUBINSTEN
HOMEM NÃO ENTR
CIDINHA CAMPOS

38

Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 14 - Revista Fatos & Fotos, 1977



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Na matéria, Campos reitera a função de desabafo que o espetáculo carrega. O repórter, em posição dúbia, associa a peça a um comício e questiona "E o censor?". Em matéria em um no jornal venezuelano[86](abaixo), pode-se conhecer mais informações daquela nova deliberação: na ocasião, o espetáculo foi avaliado por três censoras - agora, mulheres - que não fizeram nenhuma modificação. Campos argumenta que não havia lei que a obrigasse a aceitar homens na plateia pois, assim como havia saunas para cada gênero, poderia haver também teatro "gendrado" (CAMPOS, 1985, s.n.).

Figura 15 - Notícia sobre o espetáculo Homem Não Entra (9/01/1985)



Venezuela - 9.1.85 *En Brasil*

Los Hombres no Entran en Teatro Anti-Machista

RIO DE JANEIRO, (AP) – La pieza teatral "Homem nao entra", (Hombre no entra), que critica la machismo latinoamericano, está alcanzando éxito aquí sin que se permita en la platea la presencia del principal aludido, pues no se aceptan varones.

"Básicamente, "Homem nao entra" es sobre la fragilidad del hombre", dijo en una entrevista Cidinha Campos, única estrella del espectáculo, que es también conocida columnista de Variedades y locutora radial.

"Hay una participación de la audiencia en la que las mujeres dicen qué es lo que realmente sienten sobre los hombres", dijo. "Los liquidamos".

El cartel que anuncia la pieza en la entrada del teatro muestra unas tijeras cortando la punta de una corbata. La señora Campos dijo que representa "la castración" pero aclaró que "del machismo, no del hombre".

"Brasil cuenta con un planta nuclear y con la represa hidroeléctrica más grande del mundo pero socialmente está aún muy atrasado, especialmente con respecto a la mujer", afirmó la animadora de 42 años, que integra un puñado de feministas en este país.

"Las mujeres aquí todavía no tienen los mismos derechos legales que el hombre. Son discriminadas en el empleo. Puntos básicos como guarderías, garantizados en otros lugares, son desconocidos en Brasil. Y eso es lo que tratamos de obtener a través de las mujeres que vienen a mi espectáculo", dijo.

"Ha habido algunos progresos en los últimos años, pero la campaña en favor de los derechos de las mujeres en Brasil debe moverse más rápido", afirmó Campos.

Explicó que el espectáculo retrata mujeres en diversas situaciones en relación a los hombres, por ejemplo "una sátira de una cena 'erótica' destinada a seducir a una mujer". Dijo que los cortos y transparencias proyectados sobre una pantalla panorámica al fondo del escenario y la música ambiental ayudan a ilustrar la interpretación.

El momento más importante es "Homem nao entra", según Campos, es cuando las mujeres del auditorio son motivadas a hablar sobre los hombres en sus vidas sin ningún tipo de barreras.

"Es como el recreo en la escuela", afirmó.

"Hablamos de todo: aborto, aventuras, frigidez y el mito de la virilidad", dijo la estrella, que es madre de una adolescente y de un niño de dos años y medio, nacidos de distintos matrimonios.

"Yo hasta hablo sobre mi propio aborto, sólo para que nadie en el auditorio imagine que soy una especie de Mujer Maravilla", dijo.

"Las mujeres que asisten al espectáculo describen a sus esposos y amantes y en muchas oportunidades ellos resultan ser verdaderos idiotas", sostuvo.

Explicó que "invariablemente otras mujeres en el auditorio gritan cosas como 'esa es exactamente mi situación' o ¿por qué no se libra de ese miserable?".

"Pero yo no obligo a nadie a hablar contra los hombres", señala. "Algunas veces las mujeres se refieren a sus hombres como 'mi amigo', 'un buen padre' o 'un excelente amante'".

Como todos los espectáculos públicos que se exhiben en Brasil, "Homem nao entra" debió ser sometido primero a la censura pero los funcionarios que analizaron la pieza eran tres mujeres que no cortaron ni una sola palabra del guión.

"Si hubieran sido hombres no habría podido estrenar el espectáculo", sostiene Campos.

Indicó que no existe una ley que la obligue a aceptar la presencia de hombres en la pieza.

"¿Si existen saunas sólo para hombres por qué no puede haber piezas teatrales sólo para mujeres?", se preguntó.

"Homem nao entra" fue escrita, producida y dirigida por mujeres y su equipo técnico de 13 personas, encargadas de la iluminación, escenografía, vestuario y venta de ingresos, está compuesto sólo de mujeres.

Hace 10 años, Campos puso en escena una versión distinta de "Homem nao entra" pero decidió reponerla porque "una buena idea perdura y, además, una sola presentación no fue suficiente para discutir los problemas de las mujeres en Brasil".

Usualmente las espectadoras salen del teatro sonriendo y elogiando la pieza.

Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

[86] A notícia está enquadrada e pertence ao acervo pessoal de Cidinha Campos, que gentilmente cedeu a imagem para esta pesquisa. Infelizmente não foi possível descobrir qual jornal a publicou.

2.4 *HOMEM NÃO ENTRA*: “COMÍCIO”, “COMPLÔ DE AMOR” OU O QUÊ?

“Clube da Luluzinha”, segundo o jornal O Pasquim, “guerra aos maridos” e “comício”, segundo a Fatos & Fotos, “complô de amor” e “conspiração de beijos”, como denomina a atriz e produtora de **Homem Não Entra** (Ilusão, nº209). São nomes que indicam diferentes posições sobre o espetáculo e, ao mesmo tempo, a inquietação geral em torno de seu conteúdo “misterioso". Afinal, o que acontecia dentro daquele teatro, que os homens não podiam ver? Seria uma estratégia promocional da produção manipular a proibição dessa participação, comumente dominante? Nos relatos sobre a montagem, repete-se a curiosidade dos homens em saber o que provocava tanto sucesso. Na entrevista com Ziraldo, Jaguar e Millôr, o mesmo incômodo mostra-se evidente. Campos (2017), em tom de vitória, relata sobre a intriga e o sentido também político do seu sucesso “empresarial" (ZAGER, 1983). Segundo Campos (2017): "Os homens ficavam putos quando viam a mala cheia de dinheiro, aquelas notas pequenas de bilheteria. Eles queriam saber o que tinha acontecido lá no teatro, mas elas não contavam!” (CAMPOS, 2017, s.n).

Para buscar compreender a estrutura do espetáculo, sem que haja acesso ao texto dramatúrgico[87], persegui os caminhos da narrativa textual (percorridos pela memória da atriz), os temas abordados e de que maneira ocorreu a interação com a plateia. Busquei juntar informações contidas nas publicações da imprensa sobre a peça e nas entrevistas realizadas com as artistas, que se somaram a entrevistas por mim conduzidas, envolvendo a atriz e produtora e algumas espectadoras, indicadas por ela. Vale lembrar que a estreia de **Homem Não Entra** aconteceu há 43 anos e sua reestreia, há 34 anos. Portanto, nas falas das entrevistadas, em nossos encontros ao longo de 2017, foram trazidas muito mais as memórias sobre os efeitos nelas provocados naquele momento, do que uma descrição precisa das cenas. Apesar disso, acredito que as informações reunidas podem compor um mosaico da obra, tornando possível sua análise.

---

[87] Como foi discutido no capítulo anterior, no início desta pesquisa um dos objetivos era o de recuperar o texto original, o que não foi possível concretizar.

2.4.1 Cidinha Campos, da chamada “feminista feminina[88]” à autodeclarada “mais enturmada com o feminismo” (CAMPOS, 2017, s.n.)”.

A revista Ilusão foi um periódico da editora Abril acessível nas bancas quinzenalmente durante os anos 1970, tratando sobre celebridades artísticas e televisão e direcionada às classes médias e populares. Em sua edição nº209, de 1975[89], a editoria publica uma matéria sobre a vinda de **Homem Não Entra** a São Paulo, “após 4 meses de absoluto sucesso” nos teatros do Rio de Janeiro, acolhida em terras paulistas pelo Teatro Aquarius[90], localizado no bairro da Bela Vista e conhecido como antigo teatro Rex. Com 1800 lugares, as apresentações seguiram de quinta a domingo, sempre às 17h. A matéria na *Ilusão* oferece mais algumas pistas sobre o percurso do espetáculo em 1975. Vejamos:

Figura 16 - Capa da Revista Ilusão com chamada sobre Homem Não Entra



Fonte: Blog Tudo isso é TV

---

[88] Campos foi chamada de feminista feminina por Juca Chaves em entrevista sua ao programa Os Astros, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=sUwOPArxHbQ

[89] “**Homem Não Entra**”. In: Revista Ilusão, no. 209, Março de 1975. p. 34-35. Blog Tudo isso é TV. 14 de maio de 2016. Disponível em: http://tudoissoetv.blogspot.com/2016/05/ilusao-n-209-marco-1975.html. Acesso em 28 Ago 2018.

[90] Informações colhidas em NASCIMENTO (2009) e DOMINGUES (2015).

Figura 17 - Matéria sobre Homem Não Entra na Revista Ilusão



". . .mas nós usamos o show não para jogar o homem para o alto, e sim para colocá-lo nas alturas."

Acaba de estrear no Teatro Aquarius, em São Paulo, o espetáculo de Cidinha Campos *Homem Não Entra,* que esteve em cartaz no Rio durante quatro meses, com absoluto sucesso.

Homem Não Entra é o primeiro show no Brasil escrito e produzido inteiramente por mulheres e proibido para homens. Até lanterninhas e técnicos de som e luz são mulheres. E, para garantir que homem não entra mesmo, duas policiais femininas barram a entrada do chamado sexo forte. Porém, embora o espetáculo vise desmistificar o machismo, o show pode ser definido, segundo a própria Cidinha, como um complô de amor ou uma conspiração de beijos ou ainda como um encontro de mulheres que falam de homens, com o objetivo de aproximar mais a mulher de seu homem.

"Os homens não podem entrar, porque ficariam tímidos ao verem um bando de mulheres gritando por eles", confessa Cidinha. "Mas nós usamos o show não para jogar o homem para o alto, e, sim, para colocá-lo nas alturas."

BRIGUE PELO SEU HOMEM, NÃO COM ELE!

O espetáculo *Homen Não Entra,* escrito por Cidinha Campos, Heloneida Studart e Rose Marie Muraro, aborda temas interessantes como: *Receita para um novo homem; O homem atual está acabando; Brigue pelo seu homem, não com ele* e outros que tornam o show um verdadeiro debate onde as mulheres expoem seus problemas.

Durante o espetáculo, Cidinha satiriza o machismo e inverte o jogo, mostrando os homens como objetos sexuais. Através de *slides* de homens famosos, ela pede à platéia que pense neles somente em termos de caras e pernas bonitas, como eles fazem com as mulheres.

Segundo Cidinha, a maior prova de que o espetáculo é dirigido para aproximar o homem da mulher está no horário em que é levado: 5 horas da tarde.

"Um horário bom, porque à noite a mulher deve e precisa ficar com o homem amado. Depois, imaginem nós todas, umas quatrocentas mulheres fechadas numa sala pensando ardentemente no "logo mais à noite", quando aí então só mesmo homem entra, faz com que todas saiam ansiosas para encontrar o seu homem amado. Na verdade, cada mulher que sair da sala do teatro vai ficar mais próxima de seu namorado, noivo ou marido."

LEVE AS CRIANÇAS: AS BABÁS CUIDAM DELAS

Além do aspecto ao mesmo tempo sério e satírico em abordar o problema da mulher e de seu relacionamento com o homem na sociedade, muitas coisas engraçadas já aconteceram desde a estréia do espetáculo, no Rio de Janeiro. E tudo porque homem não entra.

"Alguns estudantes", conta Cidinha, "tentaram entrar no teatro vestidos de mulher, mas descobrimos em tempo. Por outro lado, apareceu uma mulher esquisita e mandamos as polícias femininas investigarem: era mulher mesmo."

Se você tiver a oportunidade de assistir ao espetáculo *Homen Não Entra,* não perca, porque ele foi feito com muito carinho por mulheres interessadas em você. Além disso, o show mereceu até reportagens em jornais e revistas do exterior. Esse é mais um motivo para você prestigiar o que é feito aqui.

E, caso você tiver filhos, não se preocupe. No teatro existem babás para tomar conta deles enquanto você assiste ao espetáculo. E de graça. Só é cobrado o seu ingresso, que custa 30 cruzeiros.

Homem Não Entra está no Teatro Aquarius, rua Rui Barbosa, 266. Reserve já seu ingresso pelo telefone 33-5322. Os dias e horários são: de quinta a domingo, sempre às 17 horas. Não perca!

Fonte: Blog Tudo isso é TV

A notícia comenta animadamente o espetáculo, aproveitando algumas falas de Cidinha Campos. Expõe os temas da peça e um pouco do que se discute ali, entre as mulheres, levantando também hipóteses (próprias e apoiadas em citações da própria atriz e produtora) sobre o sentido do evento. Segundo a revista, a sexualidade da mulher é discutida com o impulso de fazer do homem um “objeto da mulher”, inclusive, ao mostrar slides com fotos de “caras e pernas bonitas e famosas”. Tudo, com a intenção de incentivar a libido das presentes que, por fim, sairiam do teatro “pensando ardentemente no logo mais à noite” (CAMPOS, 1975, p. 25), quando elas poderiam retornar a seus maridos ou namorados e torná-los objetos de seu desejo de fato. Na conclusão do texto, segundo a artista, na hora do encontro sexual, é mesmo o homem quem "entra”.

Chama atenção a ênfase com que a matéria busca justificar a proibição da presença dos homens como algo que, no final das contas, seria proveitoso para eles. O texto enaltece que “embora a peça vise desmistificar o machismo”, o espetáculo seria “um complô de amor, uma conspiração de beijos”. Além de sugerir o “machismo” como um “mito”, a notícia parece querer tranquilizar aqueles que pudessem ter se preocupado com uma conspiração de mulheres contra os homens. Para isso, "esclarece" que o conteúdo do que falam as mulheres em **Homem Não Entra** teria como centro o próprio homem, enquanto seu objetivo maior seria "esquentar" o amor das presentes, tendo por destino o encontro posterior com seus parceiros afetivos e sexuais. Insinua-se, por fim, que na verdade o que as mulheres desejam seria "inverter o jogo”: elas não querem mais ser as únicas no lugar de objeto sexual, mas querem também objetificar os homens.

O discurso repisado pela Ilusão parece colocar a sexualidade da mulher em função do homem, mantendo sua posição de fetiche deles e, assim, reafirmando o lugar de dominação masculina. A insistência em afirmar que a peça não é para “brigar com os homens”, mas para “lutar por eles”, parece significar, mais uma vez, a necessidade de afastamento do estigma da “feminista inimiga dos homens” e de aproximação com a imagem da “feminista feminina”, já discutida aqui. Seria este discurso um recurso de proteção, em relação ao contexto de perseguição ditatorial às feministas? Se olharmos o perfil das outras matérias da publicação, majoritariamente sobre "produtos" da indústria cultural de massa, é mais provável que a revista simplesmente não tenha considerado a importância feminista do espetáculo, mas apenas sua dimensão feminina, desvalorizando uma radicalidade latente na

montagem (o que, se de outro modo, poderia valorizar uma dimensão da vida das mulheres passível de existir longe dos olhos - e do controle - dos homens). Não por acaso, a notícia publicada na Ilusão omite outros temas tratados em **Homem Não Entra**, como a questão da violência contra a mulher e o aborto.

Juca Chaves, o amigo que sugeriu a ideia da peça a Cidinha Campos, reafirma a artista como uma “feminista do bem”. Chaves (Os Astros, s.n.) assinala[91] que ela “é a primeira feminista que surgiu no Brasil feminina” e “a primeira que lutou pelos direitos sexuais da mulher, que a mulher sempre esquece”. Não é casual que Cidinha narre a história do nascimento do show da mesma maneira, seja em seu site (atualizado em 2018), na entrevista a Grande Othelo no programa "Astros da TVE" (na década de 1980) e na entrevista que forneceu a mim, em 2017, sempre afirmando a peça como uma “oportunidade de ganhar muito dinheiro” num momento em que ela se encontrava desempregada. Este discurso, pode-se afirmar, foi vencedor frente a outras contradições que a atriz deve ter vivenciado nas temporadas da peça.

Esta intuição empreendedora, partilhada entre Juca e Cidinha, parece ter sido certeira em captar uma demanda social concreta e canalizá-la como possibilidade de trabalho e de lucro. Frente a isso, pode-se cogitar que a opção pela não radicalidade no debate feminista da montagem seja atribuída ao apelo mercadológico do show, como Campos denomina o espetáculo, reproduzindo por fim alguns preconceitos sobre a imagem da “feminista radical” disseminados na sociedade brasileira. Vale ressaltar que este preconceito está presente no discurso da própria Cidinha Campos em outras situações, como é o caso de sua fala ao Pasquim, quando (sob pressão dos jornalistas, é preciso dizer) caçoa de Betty Friedan, procurando descolar sua imagem da dela.

Observando apenas o momento da entrevista à Ilusão, pode-se imaginar que o tom da peça teria sido este, ainda bastante recalcado quanto a uma visão de autonomia da mulher. No entanto, em matéria publicada na Revista Fatos & Fotos, de 1977, o tom de Cidinha é outro, apresentando uma crítica mais explícita quanto a “forma que a mulher é tratada pelo homem”. Campos (1977) comenta:

---

[91] Em vídeo de entrevista no Programa Astros da TVE, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sUwOPArxHbQ

> Heloneida Studart sempre diz que o importante não era o que se passava no palco, mas na plateia. Sem os homens, as mulheres são outras. Se soltam, tiram o sapato, dão risada (…) fazem até confidências". Cidinha revela que as mulheres se queixam, colocam suas mágoas e injustiças sofridas no dia a dia. Ou as alegrias que só elas curtem e ninguém mais imagina. "Infelizmente o homem ainda é um repressor das mulheres" (CAMPOS e REVISTA FATOS E FOTOS, 1977, s.n.).

Desta feita, Campos reafirma que a peça não é contra os homens e que na maior parte do tempo "é deles" que elas falam. Atendendo à curiosidade sobre os assuntos e não apenas o tema geral, a revista menciona que são exibidas imagens de "galãs do momento" nos slides, a certa altura do espetáculo.

Na edição de **Homem Não Entra** II, em 1984, o discurso mais engajado (ou "mais feminista") parece ter reverberado na atriz. Segundo Campos (2017), neste momento ela estava mesmo "mais enturmada com o feminismo" (CAMPOS, 2017), o que motivou algumas modificações, que comentaremos adiante. Para a análise desta versão, incluo também as entrevistas realizadas com algumas espectadoras que participaram do show no ano de reestreia, já com o novo título.

É Campos quem reconhece que havia mais estrutura em 1984; confirmação dada na matéria de 1985 sobre a peça, em que o jornalista descreve que o espetáculo conta com equipe técnica de 13 mulheres, distribuídas entre os trabalhos de cenografia, figurino, iluminação e venda de ingressos. Nesta mesma notícia, pontua que decidiu reestrear a peça porque apenas a temporada de 1975 não fora suficiente para "discutir os problemas das mulheres no Brasil".

O contexto histórico, além disso, já era bastante diferente do anterior, visto que o país passava pelo processo de redemocratização, com manifestações multitudinárias da campanha pelas eleições Diretas Já! e mobilizações de impacto das organizações sindicais (as greves dos metalúrgicos de 1978-1980, no ABC paulista, foram ampliando-se para outros setores e outras localidades do país, dando nascimento a um novo sindicalismo e confluindo para a formação do Partido dos Trabalhadores, ao lado de organizações inter-sindicais). O "ciclo de greves" estende-se até 1997, destacando-se como uma expressão do conflito de classes, conflitos inter-partidários e, por fim, institucionalização e normatização da ação de greve (NORONHA, 2009), realidade quase impensável para o período logo anterior.

Como foi mencionado anteriormente, no final dos anos 1970 a sociedade já havia passado por algumas transformações em relação a valores e “comportamentos da mulher”. Alguns dados indicam que havia demanda social, especialmente por parte das mulheres, em debater ao que chamamos hoje de questões de gênero. O livro de Muraro Sexualidade da Mulher Brasileira: corpo e classe social no Brasil tornou-se um sucesso nacional de vendas: em três dias vendeu cinco mil exemplares, chegando a vinte mil no final do ano; alavancando o lançamento, no ano seguinte, de Sexualidade, libertação e fé: por uma erótica cristã, que vendeu oito mil exemplares antes de ser retirado de mercado por ordem do Vaticano, obedecida pela editora Vozes (ato que levou à demissão de Muraro da editora, em 1986).

Estava em processo a institucionalização do movimento feminista, que passou a organizar-se em instituições de caráter não governamental, como o SOS Mulher, fortaleceu-se no meio intelectual e adquiriu expressão no processo de Constituinte de 1988. Ao longo dos anos 1980, o foco de ação de muitas feministas foi a criação de secretarias e departamentos “da mulher” nas instâncias governamentais, preparando a disputa de políticas públicas voltadas às mulheres (GOLDBERG, 1989, p.59). A redemocratização instigou mulheres a participarem mais ativamente do processo político, enquanto que os partidos, de modo geral, passaram a abordar o “tema” em seus programas. Nasciam, ainda, organizações da sociedade civil voltadas para a “condição feminina”.

A peça foi notícia em jornal venezuelano[92] em 9 de janeiro de 1985, com o título "Los Hombres no Entran en Teatro Anti-machista" (Os homens não entram em teatro antimachista). Suas declarações são bem diferentes das anteriores! Dessa vez, Cidinha afirma que o espetáculo é sobre a “fragilidade do homem” e que o público “liquida-o” falando “o que realmente sentem em relação aos homens” (CAMPOS, 1985, s.n.). O antigo objetivo declarado em 1975 de “colocar os homens nas alturas”, agora é vertido à apreciação da "fragilidade dos homens”. A afirmação, combativa em relação ao enfrentamento das desigualdades e hierarquias presentes nas relações de gênero, difere do antigo discurso, que procurava amenizar o conflito entre homens e mulheres. Campos (1985) declara que o Brasil está “socialmente muito atrasado”, em especial nos assuntos relativos à mulher, enumerando os pontos desassistidos pelo governo. Segundo Campos:

---

92 Conforme citado anteriormente, a notícia pertence ao acervo pessoal de Cidinha Campos e, por estar enquadrada, não foi possível descobrir o nome do jornal.

> As mulheres aqui não tem os mesmos direitos que o homem. São discriminadas no emprego. Pontos básicos como creches, garantidos em outros lugares, são desconhecidos no Brasil (...) Tem ocorrido alguns progressos nos últimos anos, mas a campanha em favor dos direitos das mulheres no Brasil deve mover-se mais rápido (CAMPOS, 1985, s.n., tradução minha).

Mais uma vez, Campos (1985) ressalta que o momento mais importante do show é quando as mulheres são convocadas a falar sobre os homens com quem se relacionam. Em seus termos:

> (…) as mulheres que assistem ao espetáculo descrevem seus esposos e amantes e em muitas oportunidades eles não passam de verdadeiros idiotas. (...) Invariavelmente outras mulheres no auditório gritam coisas como ‘essa é exatamente minha situação’ ou ‘por que não se livra deste miserável’? (CAMPOS, 1985, s.n., tradução minha).

Desta vez, Cidinha Campos demonstra não ter medo de assumir a crítica ao comportamento dos homens e tampouco justifica a necessidade do espetáculo em função deles. A atriz pondera, contudo, que houve ao longo das apresentações aquelas que apontaram caraterísticas positivas em seus companheiros, como ser “amigo”, “um bom pai” ou um “excelente amante”.

Esta mudança de discurso pode ser atribuída a abertura da conjuntura política, assim como à formação política individual da atriz, ocorridas em poucos anos. Ao mesmo tempo, o exercício de cerca de quatro anos de espetáculo na primeira versão, num momento de transformação dos valores de gênero da sociedade como um todo, parece ter transformado a atriz também. Estar entre mulheres, questionando seus problemas pessoais e conjugais por alguns anos a colocou diante de relatos que, embora expusessem experiências particulares, estão relacionadas às desigualdades de gênero enraizadas na cultura brasileira. Campos (2011) atesta:

> Estou vivendo uma aventura mágica. Eu, que sempre me relacionei melhor com homens do que com mulheres, não imaginava que o que atrapalha o comportamento da mulher é a presença dominadora do homem (JACOMEL , 2011, p.72).

A palavra “aventura”, empregada pela atriz e produtora, coloca as dimensões de descoberta e risco envolvidas no processo de conscientização feminista, num momento ainda tensionado entre o reacionarismo do regime político e a demanda disruptiva latente nas relações de gênero da época.

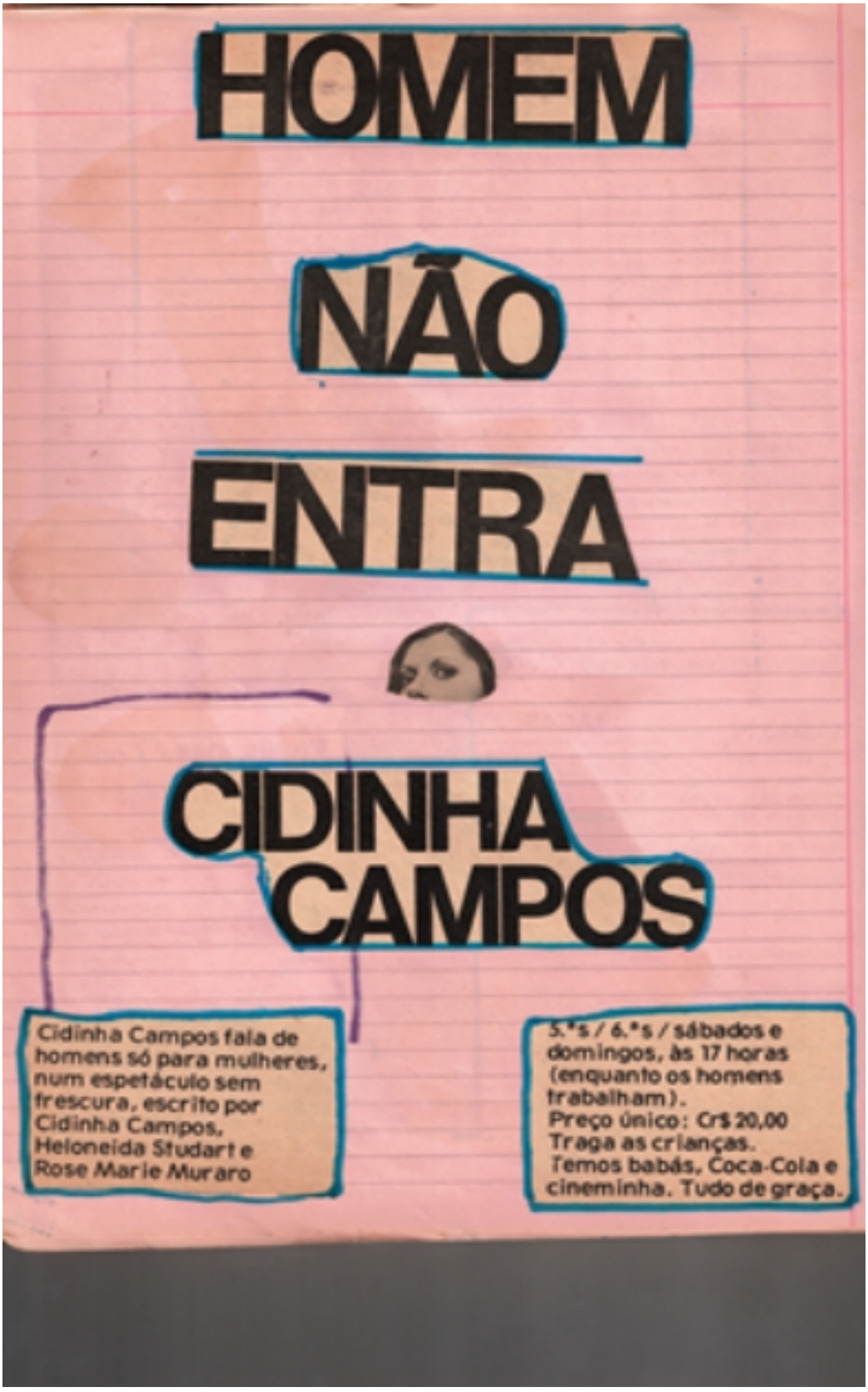
Outro fato certamente contundente em relação à transformação política feminista de Campos foi sua relação de proximidade com Studart, pois trabalharam juntas no programa de rádio de Cidinha, em 1982, elaborando conteúdos e e executando a linha editorial diariamente. Studart (1999) assim recorda:

> O programa a partir de então deixou completamente de lado qualquer improvisação. Eu estava morando na Gávea, ela morava no alto Leblon, e eu ia a pé para a casa dela todo dia, para tomar o café da manhã. Às sete horas da manhã me sentava na mesa dela, já com todos os jornais lidos, e dizia: “Cidinha, o editorial vai ser sobre isso. A carta que todo dia você manda para os ouvintes vai ser sobre isso. Quando chegar à redação vou escrever 10 temas para debate, e desses 10 você escolhe cinco. Aconselho que sejam dois de política e três de assuntos gerais, de que o povo gosta mais: casamento de Xuxa, divórcio de beltrano, casamento de homossexuais, essas coisas.” Cidinha aceitou as idéias e comecei a escrever o programa inteiro. Era um trabalho do cão, porque só de debates eu escrevia 10, além do editorial. E o programa começou a crescer de audiência extraordinariamente (STUDART, 1999, p.31).

A narrativa do cotidiano como pauta revela os resultados profícuos desta aliança entre as duas na feitura do “Cidinha Livre”, na rádio Tupi, onde Studart atuou até 1986 (SCHUMAHER e BRAZIL, 2000). O balanço entre temas “gerais" e "sobre política" demonstra a consciência arguta de Stuart a respeito da necessidade de agradar o público e, ao mesmo tempo, informar e formar. Na lembrança da jornalista, autora e feminista, a confiança de Cidinha em sua escrita e orientação ideológica não só foi efetiva, mas garantiu o sucesso de audiência.

Também nos palcos dos teatros, garantir essa comunicabilidade parece ter sido um norte, sem restrições ao tratamento das temáticas em torno da intimidade das mulheres. É o que indica a colagem de recortes, destacada abaixo:

Figura 18 - Colagem sobre o espetáculo Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

O detalhe da colagem que promete uma conversa “sem frescura”, na divulgação de **Homem Não Entra** refere-se ao diálogo direto e claro que a atriz (cuja formação mais forte era como comunicadora) promovia com as mulheres da plateia, explorando temas considerados tabus pelo senso comum nos anos 70. Falar sem frescura e “falar de tudo” parecem ser determinações que descrevem as escolhas de Campos, já na década de 1980. Segundo ela:

> (…) falamos de tudo: aborto, aventuras, frigidez e o mito da virilidade. (...) Eu até falo sobre meu próprio aborto, só para que ninguém no auditório imagine que sou uma espécie de Mulher Maravilha” (CAMPOS, 1985, s.n.).

A referida cena do aborto foi destacada tanto pela atriz quanto por algumas das espectadoras entrevistadas. Para Campos (2017), era um momento “muito forte, em que muitas mulheres choravam” e no qual ela “falava mesmo”; em seus termos: “Tem gente que acha que a gente faz aborto porque quer. Tem várias razões que levam uma mulher a abortar” (CAMPOS, 2017, s.n.). Campos relata ainda que uma espectadora a agradeceu certo dia na rua, apresentando o filho ao seu lado e dizendo que Cidinha havia salvo a vida do menino, pois no momento do espetáculo ela, grávida da criança, percebeu que estava sendo induzida e pressionada por seu marido a fazer um aborto, mas que na verdade ela desejava ter o filho (CAMPOS, 2017, s.n.). Interessante que a abertura criada por Campos, colocando-se de igual para igual com suas espectadoras, não serviu como estímulo à realização de um aborto consciente por parte da espectadora, mas de preservação da gravidez.

Na ocasião de realização desta pesquisa, uma espectadora que não quis se identificar e preferiu não prosseguir a entrevista, comentou esta como a cena mais forte do show. A mesma cena foi citada também por Sônia e Silvia, como veremos adiante.

A respeito do recorte acima, ainda, é importante comentar que aparece nele o chamado para “às 17h” com a provocativa mensagem em parênteses: “enquanto os maridos trabalham”, informação que relembrou na entrevista de 2017, quando mencionou que convidava as mulheres a “conversarem” com ela “antes do marido chegar”. Na ocasião comentou ainda que, naquele momento, “nem tantas mulheres

trabalhavam fora" (CAMPOS, 2017, s.n.). Para ajudar a ter uma dimensão numérica em relação às mulheres que trabalhavam e que buscavam trabalho, vale a comparação dos dados sobre a população de mulheres economicamente ativas: em 1976 este número era de 28,8%, enquanto em 1985, ano seguinte à reestreia do espetáculo, o número havia saltado para 36,9%[93]; já em 2014 esta população era de 56,9%[94] das mulheres.

É importante retomar, porém, que já nos finais dos anos 1970 Lélia Gonzáles denunciava que, diferente das mulheres brancas, as mulheres negras sempre estiveram no mercado de trabalho. Portanto, neste aspecto, cabe refletir que, se por um lado o chamado da peça é afrontoso no tom ao explicitar que a conversa seria "antes dos maridos chegarem", demarcando, mais uma vez, a interdição aos homens e sublinhando que haveria "coisas" que só poderiam ser faladas "entre muheres", por outro, ao se dirigir, ainda que nas entrelinhas, às mulheres que não trabalhavam, está dialogando mais diretamente com mulheres brancas, e não às mulheres negras ou indígenas. Como foi mencionado, não foi possível conferir o perfil étnico-racial da plateia; porém, tais indicações ajudam a compreender de que maneiras se manifestavam as expressões da branquitude que fora denunciada pelas feministas negras.

Outra espectadora com quem tive a oportunidade de realizar entrevista foi Mara da Silva Bosco (2017,s.n.), com quem conversei em Niterói. Mara é funcionária pública há 26 anos, trabalhando em cargo comissionado e, nos últimos anos, junto com Cidinha Campos. Ela assistiu **Homem Não Entra** II em 1984, permanecendo em sua lembrança como um show que era "uma diversão, um recreio que despertou nas mulheres de sua geração uma coragem para lidar com a vida" (BOSCO, 2017, s.n.). Naquele momento, ela tinha dois filhos e estava se separando do marido. No total, foi ao espetáculo onze vezes, todas em companhia de amigas, num grupo formado por "mães que iam buscar seus filhos na escola e se conheceram ali" (BOSCO, 2017, s.n.). Segundo BOSCO (2017):

---

[93] Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2004 – 2014 e censo 2010, do IBGE

[94] Fonte: Fonte: Fundação Carlos Chagas, com base em dados da PNAD, disponível em http://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/estudos-e-notas-tecnicas/areas-da-conle/tema7/2016_12416_mulheres-no-mercado-de-trabalho_tania-andrade

> Uma dessas amigas, o marido tinha uma kombi, e eles faziam uma excursão, iam 11 pessoas. Então a gente ia para Santa Cruz, Niterói, Copacabana, onde tivesse a peça, se fosse no estado do Rio de Janeiro a gente se organizava a semana inteira e ia. O marido dela levava e ficava do lado de fora, a gente ia, depois saía, fazia lanche, ria um bocado e ia embora. Sempre a mesma turma. Tinha uma amiga que morava com duas irmãs e a mãe; elas eram loucas pela Cidinha. Porque a Cidinha tinha programa no rádio e ela enfrentava as pessoas, aqueles casos polêmicos; ela falava, encorajava a mulher. Ela estava muito à frente das mulheres daquela época. Essa peça veio para movimentar as mulheres daquela época (BOSCO, 2017, s.n.).

Na memória de BOSCO (2017), em todas as onze vezes que foi ao espetáculo o teatro estava lotado, pois que o ingresso era “disputadíssimo”. Na época em processo de separação, teve na peça uma “companheira por dez finais de semana seguidos”, guardando uma sensação de libertação ao assisti-la. Ela descreve a sensação pós- espetáculo:

> Ah, eu senti uma sensação de liberdade, uma emoção muito forte, especialmente quando eu via ela arrancar à roupa e ficar de maiô, num momento em que quase ninguém ia à praia de maiô. De maiô mesmo né? As mulheres usavam biquini, mas era uma coisa meio devagar, não é como é hoje, que tem topless, etc. Achei um momento de libertação da mulher. Foi desapartador (SIC), aquilo me libertou também (BOSCO, 2017).

A oposição entre homens e mulheres, ainda que dentro da perspectiva normativa da heterossexualidade, permaneceu presente para Mara, que relata ter, ela e as colegas, se espelhado bastante na atriz, que “enfrentava os homens”, em tempos misóginos. BOSCO (2017) elogia:

> Ela era uma mulher que trabalhava, que se aborrecia, que discutia as questões, entrava dentro daquela vida, família e falava de igual para igual. Nesse período os homens falavam e as mulheres não contestavam, era uma coisa meio assim. Não tinha lei Maria da Penha, as mulheres eram agredidas e ficavam quietas (BOSCO, 2017, s.n.).

Segundo Blay (2003), a violência contra a mulher havia passado por fortes debates durante o feminismo nos anos 1970, com campanhas que levantavam a bandeira “quem ama não mata”. Este movimento trouxe a público o tema, considerado até então como privado. Foi apenas em 1985, porém, que nasceu a primeira política pública de combate à violência contra a mulher, a Delegacia de Defesa da Mulher, em São Paulo. Nesta luta também se somavam organizações não governamentais de acolhimento às mulheres vítimas. Mas, a cultura de violência contra as mulheres ainda tinha respaldo na legislação, já que os crimes eram julgados com base no Código Penal[95], recheado de concepções extremamente sexistas sobre as mulheres vítimas e de dispositivos atenuantes para os infratores96. Apenas com a criação da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres da Presidência da República (em 2003) e com novas bases legais (na Constituição Federal de 1988, na Convenção da ONU sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, de 1979, e na Convenção Interamericana para Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher, de 1994) é que foi promulgada, em 2006, a Lei Maria da Penha.

Na ocasião da entrevista, Mara estava acompanhada de uma amiga, Clarice Moreira[97], que assistiu a peça em 1975. Clarice, eventualmente, oferecia as suas

---

[95] Um exemplo grotesco da dificuldade de legitimação da violência contra a mulher como crime é o lançamento, em 1991, do livro do jurista Evandro Lins e Silva (eleito o advogado do século, pela OAB do Rio de Janeiro), *A defesa tem a palavra — O caso Doca Street e algumas lembranças*, que relata o caso famoso, em que o advogado atuou como defensor de Doca Street, e que orienta advogados a defenderem maridos que matam esposas.

[96] Sobre a responsabilidade penal de violentadores em situações de relação marital, Pimentel, Pandjiarjan e Belloque (2013) comentam: "No Brasil, o estupro e o atentado violento ao pudor foram incluídos como crimes hediondos, regulados pela Lei 8.072/90 e Lei 8.930/94. Contudo, no Código Penal ainda se utiliza a expressão “mulher honesta” para caracterizar as vítimas dos delitos de ordem sexual tipificados como “rapto violento”, bem como a expressão “mulher virgem” para os crimes de sedução. Ainda se criminaliza também o adultério. Os delitos sexuais, embora se refiram à liberdade sexual, seguem integrando os “Delitos contra os Costumes”, da Parte Especial do Código Penal. Em sua Parte Geral, o artigo 107, inciso VII, do Código Penal mantém também o dispositivo legal que determina a extinção da punibilidade pelo casamento do agente com a vítima em todos os delitos sexuais, chamados crimes contra os costumes. Dentre estes, incluem-se o estupro e o atentado violento ao pudor, nos quais, respectivamente, o agente, mediante violência ou grave ameaça, constrange a vítima a praticar conjunção carnal ou qualquer outro ato libidinoso. Ainda, o mesmo artigo 107, em seu inciso VIII, descreve o casamento da vítima com terceiro como causa extintiva da punibilidade nos crimes contra os costumes praticados sem violência real ou grave ameaça, desde que a ofendida não requeira o prosseguimento do inquérito policial ou da ação penal no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da celebração do casamento.”(Pimentel, Pandjiarjian & Belloque, 2013, p. 69)

[97] Clarice Moreira é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

impressões sobre o espetáculo, que foi assistir o espetáculo com o objetivo de entrevistar Cidinha Campos para um trabalho de escola sobre “a mulher na comunicação”, quando era estudante do segundo grau. Para Clarice, a peça é cômica, pois Cidinha “tirava sarro do machismo dos homens” (MOREIRA, 2017, s.n.), mas sem um efeito marcante. Segundo ela, o show era tão procurado pelas mulheres porque a atriz “era uma mulher que falava coisas que só saíam da boca de homens”, de maneira inovadora: “Não lembro de ter outra pessoa fazendo teatro dominando a plateia, apenas contando casos” (MOREIRA, 2017, s.n.).

2.4.2 A conquista silenciosa da mulher por “seu espaço e seu orgasmo” (MURARO, 1983)

Conforme mencionado, o debate sobre corpo e sexualidade da mulher foi atacado pela direita, por “ferir a moral e os bons costumes” e por setores da esquerda dogmática, que considerava essas pautas burguesas e estrangeiras. O tema, contudo, atraiu a atenção da mídia e das espectadoras de **Homem Não Entra**, que podiam, no espaço do teatro, escutar e falar sobre suas questões.

Jacomel (2006) destaca a surpresa de Cidinha Campos em relação às declarações feitas pelas espectadoras sobre sua sexualidade. Campos relata:

> (...) fiquei impressionada com o grau de desinformação das pessoas adultas sobre sexo. Um grande número de mulheres na faixa da minha idade, com mais de 30 anos e menos de 40, ainda não está ciente de como funciona o seu corpo e o do seu parceiro. Para dizer o mínimo (STUDART e MOREIRA apud JACOMEL, 1979).

Mas, diversamente das matérias de jornal já citadas, em que o discurso sobre a sexualidade da mulher aparece justificado como sendo para atender o desejo do homem, nas entrevistas de 2017 é outro o quadro.

Samel comenta o quão marcante foi a peça para ela no sentido da compressão do seu domínio sobre o próprio corpo:

> O que me marcou foi a cena da mulher tendo filho de parto normal. Por que eu achava isso... Tanto que quando fui ter meu primeiro filho só fui descobrir que estava grávida com 5 meses Aí quando a criança nasceu, lá na tela, eu senti um alívio danado, sabe. Foi como se eu estivesse tendo também. (SAMEL, 2017, s/n)

Interessante como Samel mistura a narrativa do parto de seu primeiro filho com o vídeo que assistiu “na tela”do espepetáculo, declarando a ressignificação que experiencia no teatro. Este parto ela viveu aos 18 anos; a peça, assistiu aos 40. Ela explica:

> Vou te contar, você não acredita. Quando eu descobri que estava grávida, que fui ao médico... Eu quando vim da minha terra cheguei muito magra, fui trabalhar nessa casa e nunca menstruei. A minha patroa perguntou... a filha dela era professora de colégio infantil, e ia ter uma festinha, eu não tinha roupa, porque meu irmão não me deixou pegar roupa. Ela disse: não tem importância, eu pego um vestido da Maria Helena e se precisar fazer alguma reforma você mexe. E foi aí que eu vesti o vestido e não precisou fazer reforma nenhuma. Aí ela perguntou: ué, você tem barriga, eu nunca vi sua barriga. É porque eu usava um uniforme solto, e também, na minha inocência... (SAMEL, 2017, s/n)

Em outro momento da entrevista ela narra também a descoberta da gravidez do último filho. Conta que soube por meio de exame médico feito por volta do 20º dia e que realizou, na mesma semana, dois testes de farmácia, para ter em mãos os resultados; só então dirigiu-se ao marido, e, desconfiada de que ele não apoiaria a gravidez, anunciou: “olha, estou grávida. Devo estar com uns 20 dias e eu vou ter. Se você não quiser que eu tenha eu vou ter na rua, mas eu não vou fazer aborto” (SAMEL, 2017, s/n). Comparada à primeira, sua narrativa revela a diferença de consciência e atitude sobre seu próprio corpo.

Essa consciência aparece também quando menciona a cena em que Campos teria, com ajuda de um boneco, mostrado ao público certas posições sexuais:

> Era muito engraçado nessa hora, o que a mulher do “cara” (era um boneco) fazia. Talvez o engraçado fosse isso, que era um boneco, e ela pintava e bordava com ele, viu. Acho que ela queria mostrar para

> o público ali que ela podia mandar sim! Que ela podia mudar a vida! E mudou, mudou a minha! (SAMEL, 2017, s/n).

Se a importância do domínio sobre o próprio corpo já aparecera na narrativa de Samel para refutar aproximações sexuais que não lhe agradacessem, como descreve no trecho registrado na Introdução deste trabalho, aqui ela destaca esta importância do seu direito ao prazer.

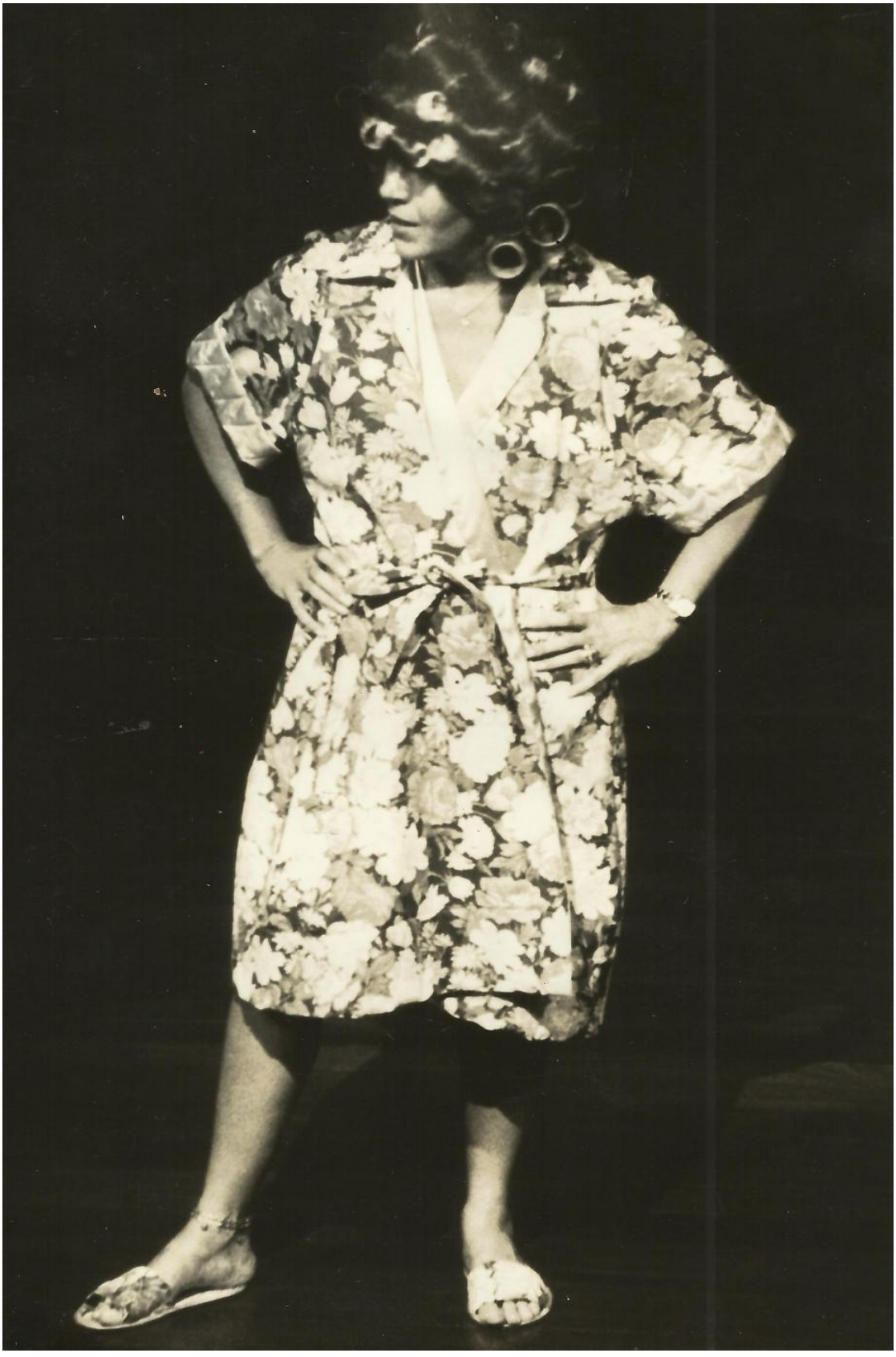
Outra espectadora também apontou este aspecto. Silvia Pereira[98] (2017), uma das entrevistadas, trabalha com Cidinha Campos desde 1986 e, atualmente, é sua assessora de gabinete. Ela conta que conheceu a atriz quando era sua “tiete”, na época da peça, recordando que **Homem Não Entra** discutia, de forma bem humorada, questões que não eram faladas nem entre amigas, como “conhecer o próprio corpo e o corpo do marido”; “falar de sacanagem, namoro”, ou mesmo “debater o aborto, a tristeza da agulha de crochê, clínicas clandestinas” (PEREIRA, 2017, s.n.). Segundo ela, a atriz e comunicadora “a representava”, pois “poderia falar de certos temas de forma leve, sem precisar do peso e o radicalismo das feministas” (PEREIRA, 2017, s.n.). O que a impedia e a outras mulheres da época de falarem sobre sexo era a falta de coragem de “dizer que não sentiam prazer”. Muraro tem uma fala neste sentido: “(…) fui de uma época que ter orgasmo era pecado, e não ter também era.” (MURARO apud DERRAIK, 2007, s.n.).

A peça foi para Pereira (2017) um “estalo”, no sentido de perceber os rumos do seu próprio desejo. Ela destaca uma cena em que Cidinha aparecia vestida de roupão e chinelos, com o cabelo cheio de bobbies, questionando a plateia se, quando o marido chegava, elas estavam vestidas daquele jeito. A atriz diria algo como “vai ficar cheirando a bife?”. Em seguida, a atriz fazia um striptease, ao som de "Cama e Mesa", música de Roberto Carlos. Pereira (2017) afirma como essa cena a moveu a se arrumar sempre, antes que seu marido chegasse em casa. Segundo ela, ali Cidinha também questionava os homens, e rememora a fala da atriz: “Hoje em dia a gente está consertando até cabo de panela velha, porque não consertar o cabo de merda do seu marido?”. A foto desta cena mostra o figurino “inadequado" para a mulher que almeja ser desejada, utilizado no espetáculo:

---

98 Silvia Pereira é assessora de Cidinha Campos. O relato foi colhido em entrevista realizada em 18 de abril de 2017, no gabinete de Cidinha Campos, na ALERJ (Assembleia Legislativa do Estado do rio de Janeiro).

Figura 19 - Cidinha Campos em Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha

Campos (2017) comenta as mudanças de **Homem Não Entra** II, no que concerne às formas de caracterização do desejo da mulher. Além de ser mais bem produzido e da atriz sentir-se mais à vontade para dançar e expressar-se corporalmente, Campos (2017) insere elementos mais explicitamente relacionados ao falo, assim como emprega uma linguagem ligeira, de tom jocoso. Em suas palavras:

> (…) ali eu tava mais enturmada com o feminismo, eu botava no teto uma coisa que ninguém via, tinha um lençol, era tudo cor de rosa. Dentro tinha bolas, só que no formato de pênis. Quando acabava o espetáculo, eu falava: “Agora vai pra casa! Vai ver aquela merda que está lá mesmo: bermuda, barriga caída em cima!” Aí descrevia o marido que elas iam encontrar mesmo (CAMPOS, 2017, s.n.)!

A cena do striptease levanta contradições interessantes a respeito dos diferentes paradigmas de feminilidade empregados na peça, trabalhando com a construção da imagem da “mulher moderna” em oposição a da “mulher tradicional”. No discurso desta e de outras cenas, a libertação sexual da mulher associa-se a romper com a imagem (fisicalizada nos figurinos, comportamentos e gestualidade) da dona de casa, que é mais ligada ao cuidado, à família e à passividade ou recalque sexual. O direito ao prazer, por sua vez, Campos identifica como relacionado às relações extra-conjugais e ao comportamento liberado que pode ser copiado desse imaginário (que permite o rompimento com a mesmice do cotidiano, mesmo em casais mais tradicionais). A pergunta que Cidinha faz a certa altura do show - “quem corneia o marido aqui?” - parece estar em função da discussão, sendo o striptease uma solução mediadora, que aparece como uma possibilidade de busca deste prazer “desavergonhado" dentro do casamento.

Na entrevista com Samel (2017) ela narra, ainda, as “orientações”, em seus termos, que passou a seu filho em relação ao casamento deste. Também a isso atribui influência de Campos. Conforme narrou:

> quando cheguei, estava a sogra dele ajudando minha nora a preparar o jantar. E a sogra falou: “Cristiano, come esse negócio...”, era uma coisa lá que ela tinha feito, e pra não guardar só aquele tantinho, ela queria que ele comesse. Ele disse: “Não, muito obrigada, não estou com fome não”. Ela insistiu uma três ou quatro vezes (suspiro). Aí a minha nora falou: “come, Cristiano!”, e quando foi a minha nora que falou , ele falou, berrando (Sônia faz entonação de grito): “eu já falei que não quero! Não estou com vontade”, não sei o que...!”. Ele falou isso, minha cara caiu no chão de vergonha. E ele é bem alto, sabe? Eu chamei ele lá no quarto, olhei pra cara dele e falei: “filho, se você se casou, para viver o resto da vida, nunca mais você fale com ela dessa maneira, na minha frente ou de qualquer pessoa. Filho, existem três razões para o casamento dar certo: amor, respeito e confiança. Sobrevive o amor e a confiança, falta o respeito? Não sobrevive. Entendeu? Aí ele me pediu desculpa e prometeu que nunca mais ia fazer. (SAMEL, 2017, s/n)

Acrescenta ainda que, quando este mesmo filho casou-se, escreveu ao casal uma carta de quatro folhas “ensinando coisas assim, de relacionamento marido-mulher, que eu achei que faltava para mim, e eu passei para eles”:

> Casamento, hoje em dia, os dois trabalham, então um tem que ajudar o outro. Uma coisa que eu passei para ele: se ela trabalha e você chega antes e tem louça suja na pia, você lava a louça. Tem alguma coisa para fazer, você faz, não espera ela chegar, por que ela vai estar tão cansada quanto você ficou. (SAMEL, 2017, s/n)

Após a narrativa, retorna seu agradecimento à Campos, reafirmando que aprendeu com ela “tanto a maneira que tive de falar com eles quanto o jeito de mudar a minha vida, porque eu passei a viver muito bem com ele [o marido]. Ele passou a me respeitar. Teve a ver, porque o que ela [Campos] passa ali...”.

Samel não completa a frase, mas é possível perceber nitidamente, em seu discurso, a referência que tem em Campos e o revolucionário lugar que **Homem Não Entra** teve em sua vida. Além disso, vale apontar a maneira que Samel colabora para a construção de discursos e práticas feministas cotidianas não só em sua vida como também na de seus filhos.

Retornando ao espetáculo, outra imagem de liberação feminina que Campos encontra no show é a de uma das figuras que ela performa, a mulher fumando charuto. Esta “fumante de charuto” age afirmativamente, portando cigarros e elementos visuais (figurinos e, mais uma vez, gestos e posturas) que lembram os sinais sociais de masculinidade:

Figura 20 - Cidinha Campos



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Se até os dias atuais o charuto é um cigarro atrelado à masculidade, na época o próprio ato de fumar publicamente era assim considerado. Com a figura da mulher que fuma, reproduzida em algumas das fotos de divulgação da peça aqui reunidas, Cidinha Campos caracteriza a “mulher que sabe o que quer”, ou seja, que se recusa a seguir as normas da “boa moça”, concernente aos padrões da feminilidade recatada.

O estereótipo da mulher moderna[99] estava emergindo socialmente e algumas de suas dimensões disruptivas são abordadas pelas figuras da peça. A própria situação de protagonismo, representada na mulher solista, que comanda o show e está no centro da cena colabora para dar corpo a esta “nova mulher”. No entanto, apesar de incentivar as mulheres a romperem com padrões de feminilidade tradicionais, a figura da mulher que fuma, por exemplo, ainda submete essa "nova posição" da mulher a uma relação com o homem e com a masculinidade que, embora de outra forma, mantém sua subordinação. A ruptura com a condição de “dona de casa”, “obediente”, ou “recatada” parece ainda aprisionar esta mulher a um tipo de disponibilidade para com o homem. Os relatos sobre a encenação, além disso, apontam para a noção da “mulher completa”, que é capaz de fazer tudo, desde fritar um bife até estar sensual e impecável quando o marido chegar; o que seria uma demanda extra a ser assumida pelas mulheres.

Em outra cena, a discussão sobre o casamento com “um homem que sabe o que quer”, como canta Roberto Carlos, ganha centralidade. Em meio ao espetáculo no teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte, Cidinha notou que o subsolo do palco estava começando a pegar fogo. Fugindo do roteiro original ela então convoca as mulheres a saírem do teatro porque “o homem perfeito estava lá fora”. A plateia obedeceu, considerando que aquele momento fazia parte do jogo (CAMPOS, 2017, s.n.). A cena também ilustra bem o caráter de abertura ao improviso e ao “calor da hora”. Sem desconsiderar o mérito e rapidez da atriz que diante de uma situação de perigo atuou no improviso logrando, inclusive, salvar vidas, é importante perceber, por outro lado, que a cena exemplifica a dominância na peça da concepção de relacionamento tradicional, ancorado no modelo heterossexual e tipicamente burguês.

---

[99] Um bom apoio para o debate dessa “nova mulher” é o livro de Muraro **Sexualidade da Mulher Brasileira, corpo e classe social no Brasil**, de 1983, o primeiro estudo sociológico sobre o tema. A autora escreve a obra a partir de pesquisa de campo com cerca de 1000 mulheres de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, de diferentes classes sociais (a partir da classificação “burguesia”, “campesinato” e “operariado”), questionando-as sobre sua sexualidade e relações afetivas.

São exemplos desses valores as instruções sobre “como salvar o casamento”, ou a presença de títulos que lembram os aconselhamentos das revistas femininas[100], tais como “brigue pelo seu homem, não com ele”. Também é notável a ausência de quaisquer menções (tanto nas falas da atriz e nos registros publicados, quanto nos relatos das espectadoras) a relacionamentos homoafetivos entre mulheres, ou sobre as dificuldades cotidianas de mulheres bissexuais e lésbicas na expressão de sua sexualidade.

Essa ausência parece reafirmar o discurso divulgado pela atriz de que as mulheres estavam reunidas entre si em **Homem Não Entra** apenas por um momento, a fim de desabafar seus “grilos” para, depois, retornarem “ardentemente” para o colo de seus maridos. Obviamente, isso não significa que não havia mulheres bissexuais e lésbicas na plateia, mas comprova que não houve espaço para que isso viesse a público enriquecendo o debate, o que coaduna com uma visão de um feminismo liberal.

Outro relato que levanta problemas fundamentais que, no entanto, ficaram de fora do espetáculo é o que Campos narra sobre quando “homens disfarçados de mulheres” tentavam entrar no show, sendo enxotados pela plateia: “A gente expulsava, dava flagrante, eu parava o show, fazia escândalo” (CAMPOS, 2017). Questionada se estas pessoas seriam, de fato, homens disfarçados ou se seriam mulheres travestis, ela reafirma e complementa:

> Não, não, era homem. Teve um(SIC) travesti que confessou, abaixo de tortura, que era travesti. Mas era divertido, tudo isso era uma grande brincadeira. Não tinha essa coisa rigorosa do politicamente correto, que é uma chatice hoje. Quando pegacam um homem, as mulheres começavam a gritar “viado, viado!”, mandavam pra fora. Hoje isso seria uma coisa horrorosa, mas na época não era, era tudo mais light. (CAMPOS, 2017, s.n.).

A matéria no jornal (não identificado) abaixo relata, por sua vez, a intenção de algumas travestis de assistirem ao show:

---

[100] Ver em LIMA (2007).

Figure 21 - Matéria sobre Homem Não Entra



CIDINHA DE VOLTA

TEATRO FRANCISCO NUNES — (Cidinha Campos) — Quem volta hoje ao cartaz é Cidinha Campos, com seu espetáculo "Homem Não Entra". Cidinha, que lotou o teatro neste fim de semana, já está com uma imensa procura de ingressos, e muita gente está apavorada com o sucesso que ela está fazendo, porque algumas mulheres estão descobrindo os germes do feminismo em sua peça. Por isso, é até bem provável que ela seja obrigada a prorrogar sua temporada, porque há gente demais querendo vê-la. A nota curiosa do espetáculo está na tentativa de alguns travestis em ver a peça. Comenta-se inclusive que vários deles vão atacar esta semana, tentando furar o esquema de Cidinha.

Cidinha ameaçada pelos travestis...

Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Tanto no relato de Campos quanto na matéria é explícita a urgência expressa por parte do público do debate feito apenas entre mulheres e a importância da fidelidade ao pacto do veto aos homens naquele espaço, bem como evidencia-se o desespero de alguns destes homens em boicotar o acordo, buscando recuperar seus privilégios ali retirados. Porém, é nítido que a concepção de “entre mulheres” tomou como implícita a noção de mulheres cisgêneras, excluindo travestis e pessoas transgêneras. Embora Campos não tenha narrado o desfecho do caso em que a travesti foi “descoberta”, o que relata já demonstra a discriminação sofrida por esta, coagida a declarar sua identidade de gênero como se isso fosse a confissão de um pecado que, como tal, fora escondido e agora relevado após a punição de “tortura” promovida pelas mulheres cisgêneras contra ela.

A matéria também expressa tal concepção violenta, ao referir-se às travestis por meio de pronomes masculinos e ao caracterizar a tentativa das mesmas de assistirem ao show como “curiosa”, taxando esta tentativa como “ameaças” e “ataques”; os termos negam a expressão do ser mulher travesti e as esteriotipam como violentas. No entanto, a ameaça que representam é, justamente, à norma da cisgenereidade.

Além disso, vale comentar que o termo “viado” utilizado pela plateia em tom pejorativo para enxotar os homens disfarçados é notoriamente uma arma machista e homofóbica que expressa noções de masculidade estereotipadas; e tal ação foi naturalizada pela atriz na época; atualmente, ela expressa perceber que “seria diferente” e que esse “politicamente correto” seria uma “chatice”. Aqui, explicita limites do seu feminismo atual, buscando em seu discurso diminuir a importância da crítica - feminista e do movimento LGBTQ - à termos e linguagens que conferem conotações negativas à certas identidades.

É válido perceber que estas situações, que corroboraram com a naturalização de paradigmas de gênero hegemônicos da montagem, são tensionamentos também provocados pela proposta. A própria matéria enfatiza que por meio do espetáculo muitas espectadoras descobriram “os germes do feminismo”. Certamente, um tipo de feminismo que possui limitações em muitos aspectos, como o da discussão da heteronormatividade e das transgenereidades e travestilidades.

2.4.3 Homem não entra, então...?

Campos atribui o sucesso da peça ao “espanto” que a proibição da entrada dos homens gerou. Tal proibição foi identificada como ‘inédita’ no Brasil e no mundo pela revista Ilusão nº209 no descritivo da foto publicada, menciona: “Um espetáculo inédito no Brasil e no mundo acaba de estrear em São Paulo. Apresentado por Cidinha Campos, o show é dirigido especificamente às mulheres e proibido aos homens”:

Figura 22 - Matéria sobre Homem Não Entra



Um espetáculo inédito no Brasil e no mundo acaba de estrear em São Paulo.
Apresentado por Cidinha Campos, o show é dirigido
especificamente às mulheres e proibido aos homens.

HOMEM NÃO ENTRA

Cidinha: "O espetáculo pode ser definido como um complô de amor ou um encontro de mulheres que falam de homens . . .

24 — ILUSÃO

Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Também no site da deputada estadual, é possível conferir em sua linha do tempo o comentário sobre o ano de 1975, que menciona o ineditismo do espetáculo:

> Depois, fui a primeira repórter internacional do Fantástico. Quando saí da Globo, Juca Chaves me deu a ideia de fazer uma peça teatral. Nasceu o "**Homem Não Entra**", monólogo com o qual percorri todo o país, sempre com a casa lotada. A ditadura não gostou e me deixou de fora de cena até poder voltar por força de uma Ação Judicial. A montagem mereceu matérias, em 1985, no New York Times, Washington Post e em jornais da Espanha, França, Venezuela e Japão, sendo a primeira peça de teatro que vetou a entrada de homens. (CAMPOS, 2018)[101].

Não há conhecimento de outras peças brasileiras só para mulheres anteriores a 1975 (ou mesmo contemporâneas desta época), mas não é possível afirmar este ineditismo categoricamente. Nos Estados Unidos houve, produzidas pelas chamadas "feministas culturais", de acordo com Jill Dolan (1987, p.83). Pode-se considerar que o modelo participativo e exclusivo para mulheres, porém, tem relação com a experiência de Cidinha Campos enquanto comunicadora e apresentadora de programas "para mulheres" na rádio e televisão, bem como com a experiência prática de Muraro e Studart junto aos grupos feministas de reflexão e consciência, surgidos no Rio de Janeiro desde 1972.

Embora os programas de rádio e auditório apresentados por Cidinha Campos não fossem exclusivos para mulheres, sua temática e o tipo de interação com o publico geravam um sentido de comunalidade "entre iguais". Também em **Homem Não Entra**, as provocações de Cidinha para contar com a participação das mulheres rompiam a "quarta parede" e estabeleciam uma atmosfera de intimidade confessional e grupalidade. Studart (apud JACOMEL, 2011) declara que a plateia respondia muito positivamente ao convite para falar durante a peça: "A peça foi muito alegre, foi uma verdadeira sessão de terapia grupal, fez um sucesso enorme, principalmente nas camadas populares" (STUDART apud JACOMEL, 2011, p.76, grupo nosso). Pereira (2017) confirma que, como ela, muitas mulheres voltavam para ver a peça novamente, que a notícia "passava de boca em boca", que "era muita mulher, desde a mais fina até a mais pobre".

---

[101] Fonte: website oficial de Cidinha Campos. Disponível no link: http://Cidinhacampos.com.br/linha-do-tempo/#.W5FvCOhKjIU

Jacomel (2011) destaca o clima de comunidade que se estabelecia no espaço das apresentações. Nos termos de Campos (apud Jacomel, 2011):

> Já no saguão do teatro se estabelece um clima de cumplicidade e amizade, entre espectadoras estranhas. Elas se falam sem apresentações formais. O primeiro slide é projetado e faz-se um silêncio total. Eu as cumprimento: Senhoras, sem seus senhores. Elas riem. Sabem que, lá, são suas próprias donas (CAMPOS apud JACOMEL, 2011, p.72).

Campos (apud JACOMEL, 2011) enfatiza o “clima de cumplicidade e amizade” e a confiança que permite às mulheres da plateia sentirem-se donas delas mesmas. Na mesma notícia, publicada originalmente na Fatos & Fotos, a atriz relata que as mulheres falam sobre seus “grilos” sobre os homens, descrevendo algumas dessas falas. Segundo Campos (apud JACOMEL, 2011):

> Em todas as grandes cidades brasileiras, mulheres que nunca puderam pagar um analista tiveram a oportunidade de se reunir e, pelo preço de um ingresso, discutirem (sic) livremente os seus grilos a respeito dos homens.” Uma espectadora confessou que trocaria seu marido por um boneco de soprar. Outra admitiu que seu melhor amigo era um homossexual, com quem tinha muitas coisas em comum, “inclusive o mesmo esmalte de unhas”. Algumas mulheres na platéia fizeram declarações patéticas: “Meu marido me provoca urticária”. Ou então: “Olhem para mim, cheia de estrias, pelancas e celulite, marcada pela maternidade. E agora, ele, o causador de tudo, diz que estou um bofe (CAMPOS apud JACOMEL, 2011, p. 73).

Para Campos (apud JACOMEL, 2011), o espaço do teatro é associado ao da terapia, pela qualidade da escuta e a possibilidade da falar. Ela relata: "As mulheres brincavam muito. Era uma coisa tão simples, mas tão verdadeira. Mas elas nunca tinham ouvido. Elas sentiam, mas não ouviam, não tinha com quem falar aquilo.” (CAMPOS, 2017, s.n.).

Semelhante proximidade entre as presentes ocorria nos grupos de reflexão e conscientização. Hanisch (1969), Alves & Pitanguy (1985) e Pedro (2006) descrevem o funcionamento desses espaços, em que a partilha de elementos de intimidade das

mulheres permitia a identificação entre as participantes, destruindo o isolamento entre as mulheres que seria central para a supremacia masculina e, a partir dai, abrindo caminho para a descoberta de ações conjuntas contra a opressão. Pedro (2006) explora a experiência de Maria do Espírito Santo nos grupos. Segundo Pedro (2006):

> (…) nos grupos de reflexão você se mostrava: “eu sou Santinha, eu sou Jaqueline, eu sou fulana...” E a gente ia sentindo quais eram as dificuldades das outras, quais eram as preocupações; o que é que você queria resolver nesse mundo, qual era a sua busca, qual era o seu sonho. Entende? Em termos de “você mulher”. O que é que você queria para melhorar a sua situação no mundo. Foi muito interessante esse período, e lindo... Porque eu falava para você e aí você já trazia uma colega. Aí, no outro sábado, vinham mais quatro mulheres. Ávidas para falar, para ouvir (SANTO apud PEDRO, 2006, p.259).

Ainda que amplificados para o espaço teatral, assim como formatados para um tipo de formalidade espetacular, o incentivo para falar sobre “as dificuldades cotidianas” e mesmo a forma de convite de **Homem Não Entra** são similares às promovidas nas reuniões dos grupos, temidos não apenas pelas ações que poderiam deflagrar, mas por serem eles mesmos já uma ação política e desafiadora dos modos de convivência tradicionais entre mulheres. Nesse aspecto, a exclusividade é essencial, pois permite o rompimento com a dinâmica usual, da vida ordinária, em que as mulheres calam e dão espaço de fala aos homens, que podem ocupar com seus corpos e ideias o espaço de “fazer política”. Também, transforma-se a ideia de política institucional, trazendo para a pauta elementos da afetividade e do universo privado das mulheres.

Assim, outro aspecto similar entre os grupos e a peça de Cidinha Campos é o "clima de amizade” e parceria. Alves e Pitanguy (1985) mencionam os grupos de reflexão para a definição do elo de solidariedade próprio do movimento social feminista. Elas resumem:

> O feminismo (...) caracteriza-se pela auto-organização das mulheres em suas múltiplas frentes, assim como em grupos pequenos, onde se

> expressam as vivências próprias de cada mulher e onde se fortalece a solidariedade (ALVES e PITANGUY, 1981, p.9).

Assim como Hanisch (1969), Alves e Pitanguy (1981) argumentam que, participando destes grupos informais, as mulheres participantes rompiam com o isolamento vivido em arranjos familiares tradicionais; discutiam suas dificuldades cotidianas e percebiam que estas não eram casuais, ou individuais. Para Alves e Pitanguy (1981):

> Essa tática desenvolveu-se espontaneamente. Surgiu pela necessidade de se romper o isolamento em que vive a maior parte das mulheres nas sociedades ocidentais, nuclearizadas em suas tarefas domésticas, em suas experiências individuais vividas solitariamente. A mulher constitui assim um espaço próprio para expressar-se sem a interferência masculina, para compreender-se através de sua voz e da voz de suas companheiras, para descobrir sua identidade e conhecer-se. (…) A descoberta dessa experiência comum, a transformação do individual em coletivo, forma a base do movimento feminista (…) Se o que era aparentemente individual e isolado se revela, na verdade, como uma experiência coletiva, concretiza-se a possibilidade de luta e de transformação (ALVES e PITANGUY, 1981, p.66).

De acordo com os relatos aqui reunidos, as mulheres em **Homem Não Entra** falavam, interagiam e, por fim, passavam por reflexões e sensações relacionadas às suas vivências enquanto mulheres. O aspecto participativo dava-se, portanto, no sentido explícito, mas também na transferência dos elementos de ação e transformação qualitativa do palco para a plateia. Jacomel (2006) recupera esse segundo sentido, quando expressa a avaliação da revista Fatos & Fotos, de que "**Homem Não Entra** foi considerada (...) a única peça no Brasil em que a ação não se passava no palco, mas sim na plateia." (JACOMEL, 2006, p.1). Os relatos das espectadoras vão neste sentido. Samel (2017), principalmente, atribui enorme crédito à peça e à Cidinha por sua mudança de comportamento, ou melhor, pela "morte da antiga Sônia" e o nascimento da "outra, que mudou para melhor" (Samel, 2017, s.n.).

Nos anos 1950-60, a arte experimentou a criação de "obras" participativas em outras esferas, que podem também ter influenciado as realizadoras da peça. Nas

artes visuais, artistas que haviam passado pelo neoconcretismo produziram criações em que o público interagia de forma explícita com os trabalhos artísticos, em experimentações que geraram debates importantes a respeito da teoria estética e da recepção das obras. Obra de matriz aberta (encaminhando às múltiplas interpretações e ao dialogismo na recepção), a consciência do jogo (que desperta a atividade da plateia) e a centralidade da ação (traindo o meramente contemplativo) passam a fazer parte da programática dos artistas e da linguagem das obras.

O estilo interativo da peça parece ter surpreendido os editores da revista, entretanto, não pode ser considerado inédito no campo do teatro. Nas chamadas formas teatrais “populares”, artistas provocam a participação ativa do público, a exemplo do que já ocorria no teatro de variedades e em manifestações culturais públicas originárias de diversas etnias centro-africanas.

A televisão também soube explorar a interação com a plateia, desde os anos 1950, em programas como "O Céu é o Limite", da TV Tupi (VEGINI, 2014, p.6), em que espectadores eram chamados a um jogo de perguntas e respostas, elaborado pelo programa. Por fim, os programas de auditório, que a própria Cidinha Campos já havia experimentado em 1975, baseavam-se no modelo participativo.

Uma novidade de **Homem Não Entra**, reproduzida em **Homem Não Entra** II, parece ter sido o fato de a atriz explorar as possibilidades de interação junto às espectadoras em um palco de teatro convencional. Quanto ao elemento espacial da encenação, as imagens colaboram para compreender o clima de proximidade:

Figura 23 - Cidinha Campos em Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 24 - Cidinha Campos em Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Figura 25 - Cidinha Campos em Homem Não Entra



Fonte: acervo pessoal de Cidinha Campos

Nas Figura 20, 21 e 22 Cidinha Campos está sentada sobre um praticável baixo, numa almofada, de pernas cruzadas, com ar de casualidade. Na Figura 20 vê-se oito mulheres da plateia próximas a ela, e quase na mesma altura, de forma que os olhares se encontram quase na mesma linha. O cenário e o figurino, nesta e nas demais Figuras são minimalistas, aspectos que aproximam a cena do que seriam os grupos de reflexão (numa casa particular, por exemplo), do que um programa de auditório, que conta com uma estética mais "glamurizada", normalmente a demarcar com bastante ênfase a diferença entre apresentadora e espectadora. Na Figura 21 é possível perceber, atrás de Campos, a imagem impressa grande de Adão e Eva (na Figura nota-se a mão de Eva carregando uma pequena bolsa) em que a atriz aparece em foto publicada na Revista Fatos & Fotos (Figura 12). Tal imagem mostra que o tema do mito fundador do cristianismo, calcado num tipo de divisão de gênero, também fora abordado no show; embora não tenha sido possível descobrir sob quais debates, é cabível imaginar que as críticas de Muraro à visão de gênero dominante na Igreja Cristã tenham aparecido.

Já na foto da Figura 22, da mesma maneira, Campos aparece sentada de pernas cruzadas na beira do palco, aparentemente, abordando um tema sério, numa gestualidade que poderia ser lida como de aconselhamento. Desta maneira, na construção espacial de uma maior intimidade com seu público, através do contato entre os corpos e do favorecimento de um ponto de visão partilhável, é possível imaginar ser mais fácil obter relatos “espontâneos” da plateia.

Desgranges (2009) ilumina o caráter sócio histórico da relação do(a) espectador(a) para com o teatro, analisando como ela tem se transformado ao longo dos séculos. O(a) espectador (a) reflete tanto as transformações estéticas apresentadas pelos artistas, quanto as mudanças no contextos históricos. Por isso, o autor argumenta no sentido de desnaturalizar uma visão usual que concebe o(a) espectador(a) como passivo(a) e neutro(a) em relação à atuação dos atores e atrizes na cena. Segundo Desgranges (2009): “(…) a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo." (DESGRANGES, 2009, p.11). Para o autor, na teatralidade recente o(a) espectador (a) estreia um novo modo de participação no ato da recepção, com "caráter de experiência”, o que requer um novo tipo de disponibilidade por parte dele(a) para se efetivar. Experienciado como ato artístico

partilhado e não apenas “objeto de arte", o teatro de hoje altera a noção tradicional de obra de arte e revela uma transformação da sua função social.

Além disso, há algo de novo no adensamento da experiência de gênero nesse tipo de teatro como **Homem Não Entra**, em que os critérios de “admissão” e “participação" são aspectos subjetivos e identitários, o que ganha ainda maior potência, se pensarmos na negação deliberada - dos espaços “exclusivos”- frente aos tensionamentos usuais, presentes na vida cotidiana em decorrência do binarismo (não homogêneo, mas hierárquico) que caracteriza tanto as políticas de identidade, quanto as disputas sociais em torno do espaço apropriado a cada um dos elementos da dupla binária (no caso dos gêneros, a dupla mulher-homem).

As afirmações eufóricas a respeito do ‘ineditismo’ do espetáculo sequer consideraram outras experiências teatrais similares quanto ao quesito da participação, pois foi inédito, do ponto de vista das mulheres presentes, o ato de falar em público sobre “grilos” antes dimensionados como privados e que, daquele momento em diante, ganharam dimensão pública e comunitária, partilhada entre mulheres. Os debates “de gênero”, antes restritos aos círculos intelectualizados ou militantes, agora, pertenciam às mulheres comuns, distribuídas numa massa de espectadoras de teatro.

Goldberg (1989, p.60) aponta conclusões interessantes a respeito das diferentes significações que os termos “feminismo” e “movimento de mulheres” foram ganhando, bem como características particulares destes movimentos no Brasil. Para ela, o movimento gerado pelo que chama de “desestabilização das relações entre os sexos” vivenciada entre as camadas médias urbanas não foi tão radicalizado e subversivo quanto em outros países, devido ao cruzamento de condições sociais e políticas do país. Dentre elas, o recrudescimento do regime político ditatorial e perfil dogmático de alguns setores da esquerda. Assim, a situação de extrema repressão política teria “selado o compromisso” de diversas mulheres estimuladas a discutir a “questão da mulher” com setores da esquerda de que um “feminismo bom para o Brasil” seria o que priorizaria a luta da “sociedade civil” contra a ditadura.

Goldberg (1987) afirma ainda que, em falta com a radicalidade, as diversas intelectuais que se debruçaram em analisar o objeto “mulher” o fizeram sem questionar a parcialidade de gênero, ou, como ela denomina, o “caráter sexuado” dos parâmetros, paradigmas e metodologias da própria ciência que o observava. Segundo a autora:

> Foi possível assim evacuar de sua trajetória de ‘mulherólogas’ certos debates existenciais, ideológicos e políticos sobre emancipação e/ou liberação feminina que lhe diziam diretamente respeito, tocando a camada sociais e o movimento nos quais elas próprias se moviam (GOLDBERG, 1999, p.43).

Neste sentido, **Homem Não Entra** conseguiu trabalhar no palco teatral temas restritos aos espaços mais formais do feminismo e, ao mesmo tempo, atravessar a centralidade das formulações sobre a luta de classes predominantes no momento. Talvez este seja, inclusive, mais um motivo para que “homem não entre”: a força política do espetáculo não foi definida a partir das prioridades tradicionais que dominavam a luta política sociedade brasileira. Tudo isso, contudo, num contexto em que transformações precisaram emergir pelas margens e à revelia das repressões.

Observando os debates colocados e como reverberaram nas espectadoras, pode-se afirmar que **Homem Não Entra** driblou o veto conservador ao debate da vida privada e as relações de poder ali presentes. Pôde inspirar, assim, outras condutas, comportamentos, posições éticas e políticas; enfim, outras formas de “ser mulher”, através da formulação discursiva na e através da cena teatral. Tiburi (2015) destaca a linguagem, especialmente a conversa, como base do Poder. Argumenta que “todo o poder que advém do diálogo está dado aos homens que se reúnem nos mais diversos momentos para pensar juntos” (TIBURI, 2015, s.n.) e que o feminismo foi uma forma de “empoderar” as mulheres e suas vivências, passando a elas o controle sobre o que deve e o que não deve ser dito pelas mulheres. Assim, **Homem Não Entra**, a despeito de suas limitações, é um espetáculo amplamente feminista.

CAPÍTULO 2 - MULHER A VIDA INTEIRA

3.1 INTRODUÇÃO

Comuna da Terra Irmã Alberta, Chácara Maria Trindade, zona norte da cidade de São Paulo, meados de 2018.

> O tema principal [do espetáculo] para mim é essa questão das relações de gênero, a questão do machismo e como a mulher é tratada. Existe um programa pra vida da mulher, que ela nasceu, tem que crescer toda bonitinha, cuidar do corpo, tem que se arrumar, porque ela tem que arrumar um marido, para cuidar dela, ter seus filhos, cuidar dos filhos, e cuidar do marido, que vira um filho também, e, depois, cuidar dos netos, quem sabe? A gente vive, e parece que nossa vida já foi programada quando a gente nasceu. Eu acho que tem tudo a ver com todas nós mulheres, essa peça. Quando a gente não quer seguir o padrão a gente sofre uma cobrança social sobre nosso papel de mulher. Quando falo: não quero ter filho, isso eu falava desde os 11 anos, eu escutava: “ah, você é muito nova, quando você ficar mais velha vai mudar de ideia. Toda mulher nasceu ara ser mãe!”. E hoje tenho 41. E não quero ter filhos ainda. Ou, quando eu falava: “não quero casar”, era: “ah, é porque você ainda não encontrou o amor da sua vida, né?”. Parece que todas nós somos princesas da Disney esperando o príncipe encantado chegar num cavalo, com sua espada empunhada, para nos libertar. E daí? E se eu não quero? Se eu quiser casar e ter filhos, ter uma família, é uma opção minha. Eu posso querer só estudar, ter uma carreira. Eu posso querer ser viajante. Posso querer ser cantora, atriz, ter uma relação homoafetiva, ter uma relação heterossexual, como posso ser bissexual. Eu não sou um programa que nasce e sou programada desde sempre para ser determinada coisa. Sou um ser humano, que tenho meus sonhos, desejos, vontades, aquilo que me faz feliz, o que não me faz feliz, e tenho que ser respeitada e respeitar os outros. E essa peça mexe com essa questão do padrão, do que é ser mulher, ser Mulher A Vida Inteira. É simples, mas é muito grande isso. O que é ser Mulher A Vida Inteira? É isso né... como a Simone de Beauvoir, sei lá como fala o nome, mas o que ela fala, que... a gente vai se construindo como mulher, não está dado, a gente não nasce como mulher, é uma questão social que foi criada pela humanidade. A gente vai construir isso e cada um vai ser à sua maneira. (SANTOS, 2018, s/n)

No relato de Rosana Santos, espectadora de **Mulher A Vida Inteira**, ecoam alguns dos “grilos” que já haviam sido desabafados por mulheres nas plateias de **Homem Não Entra**: os mencionados papeis da mulher no cuidado da família, a sua vida programada para ser tal cuidadora, para ser mãe, para esperar pelo “príncipe

encantado". Entretanto, despontam diferenças; por exemplo: se na época do show de Campos a cena que aborda o "ser bonitinha, cuidar do corpo e se arrumar" fora gancho para Campos acender com a plateia o tema da realização sexual das mulheres e para convidá-las a viver uma maior expressão de desejos reprimidos, agora na fala de Rosana a ênfase é no fato de ser este mais um - opressor - papel a ser desempenhado, mais uma norma imposta socialmente pelo esteriótipo, agora, da mulher moderna (que embora se contraponha em certos aspectos a papeis mais tradicionais, ainda é limitador e normativo). Além disso, Rosana tece um pensamento que nega esses padrões abrindo também espaço para outras possibilidades do ser mulher que antes não haviam aparecido: ficar solteira, ser viajante, priorizar a carreira e viver o amor entre mulheres. Simone de Beauvoir, por sua vez, é convocada mais uma vez, agora, na fala da própria espectadora.

Assim, o relato de Santos nos faz indagar quais dinâmicas sociais teriam ocorrido, e como teriam desdobrado os processos de mudança social e cultural nestes vinte quatro anos que separam o fim da temporada de **Homem Não Entra** II e a estreia de **Mulher A Vida Inteira** de forma que ela, como espectadora da última peça, nos apresenta em seu discurso tanto antigos problemas já "reclamados" nos anos 1970 quanto novas questões. Para compreender tais processos inicialmente retomarei uma breve apresentação da peça localizando-a em seu contexto sócio-histórico, aproveitando o diálogo com as entrevistadas sobre o momento, para depois analisar o espetáculo e as falas das espectadoras sobre suas vivências na peça. Antes, porém, cabe cabe informar ao leitor que não foi possível, neste capítulo, aprofundar a análise à maneira como foi possível no capítulo anterior, em decorrência dos prazos e da extensão da pesquisa. Apesar disso, não poderia deixar de fora as riquíssimas informações e entrevistas colhidas, bem como algumas reflexões feitas a partir delas e, portanto, apresento-as em seguida, mesmo considerando que merecem tratamento mais demoradamente trabalhado no futuro.

3.2 A CONSTRUÇÃO DE *MULHER A VIDA INTEIRA*: POETIZAR A ARTE, POLITIZAR A LUTA

Mulher A Vida Inteira, espetáculo teatral do grupo paulista Cia das Atuadoras esteve em cartaz no ano de 2008, foi produzido para ser apresentado exclusivamente

para mulheres e elaborado por muitas mulheres que, inicialmente provocadas e reunidas pelas atrizes Daniele Ricieri e Maysa Lepique, formavam um grande coletivo, conforme está descrito em **Peça para Mulheres: histórias e poesias do espetáculo teatral Mulher A Vida Inteira**: Adriana Aragão, percussionista e diretora do grupo Ilú Obá de Min[102]; Bia Barbosa, jornalista e militante do direito à comunicação, Daniela Biancardi, atriz, palhaça e produtora, Deborah Serretiello, atriz, arte-educadora e diretora teatral, Evelyn Cristina, atriz e DJ, Iná Camargo Costa, professora aposentada do Departamento de Teoria Literária da USP, Marina Novaes, advogada e ativista da luta pelos direitos migratórios, Michelle Prazeres, comunicadora, pesquisadora e militante da luta pela democratização da comunicação, Silvana Marcondes, artista plástica, figurinista e cenógrafa; além das atrizes Daniele Ricieri[103], Jhaíra[104], Maysa Lepique, Mônica Raphael[105], da diretora Renata Zhaneta[106] e da coordenadora dramatúrgica Ana Roxo[107]; estas seis últimas citadas também assinam o texto dramático.

Seu texto dramático foi formulado em processo de grupo, a partir da coleta de relatos pessoais das atrizes e de mulheres anônimas, incentivadas pela questão “o que é ser mulher hoje?”. A peça foi contemplada pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, possibilitando ingresso gratuito; sendo apresentada em teatros, sedes de ONG’s, movimentos sociais (como a União de Mulheres e a Escola Nacional Florestan Fernandes), diversos CEU’s, na Penitenciária Feminina de Santana, espaços principalmente na capital do estado de São Paulo, mas também em algumas cidades do interior e de outros estados[108].

---

[102] Ilú Obá de Min, Educação, Cultura e Arte Negra é uma associação fundada em 2004 por Adriana Aragão, Beth Beli e Girlei Miranda que realiza trabalho artístico e educacional baseando-se na articulação entre culturas de matriz africana, afro-brasileira e a mulher. Mais informações no site: https://iluobademin.com.br/ e na página do facebook: https://www.facebook.com/iluobademin/

[103] Daniele Ricieri é jornalista, especialista em semiótica, atriz e integrante da Realejo Filmes. Fundou o grupo Atuadoras, junto com Maysa Lepique, em 2006.

[104] Jhaíra Rodrigues é atriz, dramaturga, integrou a Cia Estável de Teatro.

[105] Monica Raphael (Monica Aparecida Rafael da Cruz) é atriz e produtora artística independente.

[106] Renata Zhaneta é atriz, encenadora, fundadora do grupo teatral Folias d’Arte e diretora da Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo, na cidade de Santos (SP).

[107] Ana Roxo é dramaturga, roteirista, poeta, ativista, professora e mantenedora do canal de Youtube O mundo segundo Ana Roxo.

[108] Locais de apresentação informados pela atriz Maysa Lepique: Teatro Coletivo; Paideia Associação Cultural; Casa de Cultura Salvador Ligabue; União de Mulheres de São Paulo; Associação dos Produtores Rurais de Jundiapeba e Região; Primeiro Encontro de Mulheres Jovens do partido dos Trabalhadores; Projeto Arrastão; Associação Comunitária Monte Azul; Cedeca Interlagos; Teatro Municipal de Jandira; Espaço Cultural Lélia Abramo; Penitenciária Feminina Santana; Escola Nacional Florestan Fernandes; CEU Cidade Dutra; CEU Parque São Carlos; CEU Três Lagos; CEU Alvarenga (Pedreira); CEU Casa Blanca; CEU Azul da Cor do Mar; CEU Navegantes (Capela do Socorro); CEU Aricanduva; CEU Campo Limpo.

Compartilhar experiências sobre “ser mulher” com outras atrizes: Maysa Lepique relata, em entrevista, que foi esse movimento pessoal que fez com que ela e Ricieri decidissem fazer um espetáculo sobre o tema. Maysa Lepique possui formação ampla: enquanto formou-se atriz profissional pelo Teatro da Pontifícia Universidade Católica (TUCA/PUC) concluiu também a graduação em fonoaudiologia pela Universidade de São Paulo (USP), trabalhando com educação inclusiva e jogos teatrais em escolas regulares e projetos educativos. Como atriz integrou os grupos Trupitê de Teatro, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e a já mencionada Cia das Atuadoras, bem como participou do movimento Arte Contra a Barbárie[109]; trabalhou também com gestão de projetos culturais e foi diretora da Cooperativa Paulista de Teatro. Quando inicia em 2006 as conversas com Ricieri sobre a realização do que virá a ser **Mulher A Vida Inteira**, portanto, a atriz já possuía engajamento político; mas em relação à militância feminista, que posteriormente irá incorporar em sua prática cotidiana e trabalho, conta que foi ao longo do processo da peça que ela, como as demais mulheres envolvidas foram “se descobrindo” feministas. Antes disso, recorda ter passado por diversas reflexões e impasses pessoais relacionados ao fato de ser mulher: em meio à construção de sua carreira como atriz profissional, foi mãe e percebeu as dificuldades da conciliação de ambas atribuições. Adiante, comparando o impacto menor que o nascimento da criança teve o na vida profissional de seu parceiro, descobriu as marcas de gênero também na relação afetiva. Ela pontua: “(…) foi quando me dei conta que havia algo errado, e não era no nosso casamento (...) Hoje, tem namorado que me pergunta se é machista… Mas o mundo é!”(LEPIQUE, 2015, s.n.).

Conta que ela e Ricieri convidaram então Renata Zhaneta, que por sua vez, lançou a provocação: “o que é ser mulher?”. A pergunta mobilizou Lepique, Ricieri, Jhaíra e Monica Raphael a pesquisarem a vida de mulheres referências para cada uma e, num segundo momento, a realizar uma pesquisa de campo remetendo a pergunta a outras mulheres.

A violência contra as mulheres é o eixo central da obra pois, de acordo com Lepique (2015), foi o tema mais recorrente nos relatos pessoais colhidos e nos materiais trazidos pelas atrizes. Vale considerar que um estudo da Fundação Perseu

---

[109] Movimento social fundado em 1999 que reuniu diversos artistas e grupos de teatro com o objetivo de realizar oposição à agenda neoliberal para as políticas de cultura, emplacada pelo governo de Fernando Henrique Cardoso; em 2002 o movimento conquistou uma importante vitória para a cidade de São Paulo: a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro.

Abramo mostra que, em 2010, 40% das brasileiras entrevistadas responderam já ter sofrido algum tipo de violência e que para 94% havia machismo no Brasil[110]. Segundo pesquisa do Senado Federal[111], a média nacional de 2014 é de 4,6 homicídios por 100 mil mulheres A violência varia segundo os estados nacionais, com taxas superiores em Alagoas (7,4), Goiás (8,4), Mato Grosso (7,0) e Roraima (9,5) e inferiores à média em Santa Catarina (3,2) e São Paulo (2,7). Exceto no Paraná, as mulheres pretas e pardas são mais vitimadas que as brancas. Tocantins, Bahia e Maranhão, tiveram taxas ascendentes de homicídio de mulheres brancas, entre 2006 e 2014. No 10º Anuário Brasileiro de Segurança Pública[112], publicado em 2016, estão registrados 1 estupro a cada 11 minutos em 2015, atingindo a alarmante taxa de meio milhão de estupros a cada ano no Brasil, sendo que apenas 15% dos acusados são presos.

A atriz relata que estatísticas como estas serviram como disparadores para a criação do espetáculo. Algumas delas, inclusive, estão reproduzidas no livro da companhia sobre a obra - Peça para mulheres: histórias e poesias do espetáculo **Mulher A Vida Inteira** (2009)[113], organizado pelo próprio grupo de teatro, com apoio do PROAC SP, traduzindo os dados sempre espantosos de que a cada 15 segundos uma mulher brasileira sofre algum tipo de agressão, ou de que a violência doméstica é a principal causa de lesões em mulheres entre 15 e 44 anos no mundo (Lepique e Ricieri, 2009, p. 21).

Ainda segundo Lepique, a escolha por um espaço teatral exclusivamente para mulheres gerou debates polêmicos entre as integrantes e o formato por fim escolhido foi alvo de questionamentos e críticas sexistas por parte de homens e mulheres de outros grupos teatrais. Lepique (2015) comenta:

> A reação dos nossos amigos do teatro foi muito ruim. Eles ficaram indignados, não conseguiam entender, e rolava uma tiração de sarro. É o lugar do incompreensível. Eles achavam ruim a coisa de segregar, que era uma maneira de não transformar, de colocar o homem como algoz de uma situação. Eles falavam: 'vocês acham que somos

---

110 Pesquisa Mulheres Brasileiras e gênero nos espaços públicos e privado 2010. Disponível no link: https://fpabramo.org.br/2011/02/21/pesquisa-mulheres-brasileiras-e-genero-nos-espacos-publico-e-privado-2010/. Consulta em 13 de fevereiro de 2018.

111 Ver em: http://www.senado.gov.br/institucional/datasenado/omv/indicadores/relatorios/BR.pdf.

112 Ver em: http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/10o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/

113 Voltarei a abordar o livro mais adiante.

> inimigos, aqui é clube da luluzinha? Eu também sou feminista, adoro as mulheres'. Eles falavam isso e a gente, por mais que tentasse explicar que não era contra os homens (LEPIQUE, 2015, s.n.).

Como num flaschback ecoa o termo "clube da luluzinha", que fora utilizado também em 1975 e 1984 em tentativa de desqualificar a peça **Homem Não Entra**, como vimos no capítulo anterior. A exclusividade de gênero para o público continuava, agora em 2008, a assustar e a incomodar algumas pessoas, principalmente homens, um processo que abordaremos adiante.

Para Lepique (2015), entretanto, o espaço só para mulheres era o que permitia a participação eloquente da plateia nos diálogos promovidos ao final de cada apresentação. Ela recorda que na última apresentação realizada, quebrando, excepcionalmente, a regra da exclusividade, foram convidados alguns homens, amigos da equipe, para verem a peça. No momento em que a fala foi aberta ao público alguns deles - no caso, homossexuais - manifestaram estar emocionados e relataram ter se identificado muito com o que viram. Entretanto, "as mulheres quase não abriram a boca", completa Lepique, com exceção de uma, integrante de movimento cultural feminista negro, que tomou a palavra e criticou o discurso dos homens.

Enquanto em **Homem Não Entra** Campos, munida de sua trajetória e intuição busca escritoras feministas destacadas para desenvolver o texto do espetáculo, no caso de **Mulher A Vida Inteira**, o movimento das fazedoras foi inverso, indo em direção às mulheres comuns. Quando Lepique (2015) afirma que "se descobriram feministas" ao longo do processo de elaboração do espetáculo, pode-se supor que a "descoberta" tenha sido resultado da auto-investigação, assim como do contato com mulheres ativistas em espaços feministas diversos, o que as aproximou dos movimentos e das realidades das mulheres. A conscientização feminista deu-se, portanto, na transmissão direta, como por exemplo através de Amelinha Teles (feminista fundadora da União de Mulheres de São Paulo e Promotoras Legais Populares), que posteriormente escreveu o prefácio do livro sobre a peça.

Sua fala converge com as falas de algumas espectadoras e ajuda a ilustrar a compreensão acerca dos debates feministas na sociedade naquele período.

3.3 ANTES DA ONDA: REVOLVENDO AS ÁGUAS DO FEMINISMO

Para muitas mulheres citadas neste trabalho o feminismo aparece como "descoberta": no relato pessoal de Rose Marie Muraro sobre seu casamento, na narrativa das espectadoras de **Homem Não Entra**, nos entendimentos de Cidinha Campos da primeira versão até a segunda de seu show e agora, mais uma vez, na fala de Lepique sobre o processo de **Mulher A Vida Inteira**; aparecerá, ainda, na fala das espectadoras desta peça. Penso que, talvez, essas redescobertas e redescobertas por mulheres de várias gerações não seriam imagináveis para quem viveu a crista da onda feminista nos anos 1970 e poderia supor que a conscientização adquirida naquele momento, dali para frente apenas avançaria... Independente desta especulação, contudo, o processo histórico nada tem de linear, e a segunda onda feminista no Brasil, que nos anos 1970 cresceu "caminhando e cantando e seguindo a canção", de mãos dadas com a luta contra a ditadura, a partir dos anos 1990 entrou em refluxo. Esse fenômeno tem relação não apenas com o que já abordamos ter sido problematizado por Goldberg (1990) - a brutal repressão da ditadura civil-militar e a ora hesitação, ora oposição da esquerda com a luta -, como também com a emergência de outro fenômeno que deu nova face ao capitalismo, o neoliberalismo.

As cientistas políticas Ilse Gomes e Joana Coutinho (2006) observaram as transformações pelas quais passaram os movimentos sociais brasileiros a partir do neoliberalismo[114]. Se durante os anos 1970 e 1980 tais movimentos utilizaram, principalmente no processo de redemocratização, das ferramentas como greves e passeatas para reivindicar suas bandeiras, muitas vezes com horizonte socialista ou emancipatório, nos anos 1990 o neoliberalismo impôs recuos à organização política destes setores e sua ideologia de "fim da história" entranhou-se em muitos setores sociais; muitos destes movimentos institucionalizaram-se, priorizando parcerias e ações dentro do Estado por meio da construção da "nova democracia" e buscaram distanciamento de ações e ideias mais radicais. Em relação ao movimento feminista, as autoras citam Jules Falquet e seu estudo sobre a institucionalização do

[114] Texto *Estado, movimentos sociais e ONGs na era do neoliberalismo* publicado entre os Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina, por meio do GEPAL, Grupo de Estudos de Política na América Latina, da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

movimento feminista internacional; Falquet sugere que estes movimentos teriam passado pelo que chama de “ONGsation”(GOMES & COUTINHO, 2006).

A eleição de Lula à presidência da República em 2002 combina aspectos deste processo, em que setores progressistas orientaram suas forças para a conquista de espaços de poder no Estado ou assossiados a ele por meio de parcerias.

Saltando já para 2008, ano de estreia de **Mulher A Vida Inteira**, o país vivia uma situação de crescimento econômico comparável ao milagre econômico anterior a 1973. Lula, presidente reeleito, contava com o maior índice de popularidade até então; cenário que foi abalado em setembro do mesmo ano, após a crise da bolsa de Nova Iorque.

Ao mesmo tempo, no início dos anos 2000 houve um processo de conformação e fortalecimento de segmentação de identidades políticas (ADRIÃO, TONELLI e MALUF, 2011). O 10º Encontro Latino-Americano e do Caribe, ocorrido em São Paulo em 2005, concentrou debates paradigmáticos acerca do feminismo da época e refletiu isso. O evento contou com participação de cerca de 700 mulheres, em sua maioria integrantes de ONG’s, algumas poucas pertencentes a órgãos governamentais responsáveis pela elaboração de políticas de gênero e outras poucas, ainda, pertencentes a núcleos de estudos e pesquisas acadêmicas. Adrião, Tonelli e Maluf (2011) relatam que o encontro foi exclusivamente para mulheres declaradas feministas e que as diversas edições reuniram mulheres “dos movimentos lésbico, negro, indígena, de partidos políticos, de gestão pública, de redes feministas nacionais e internacionais, de financiadoras, de núcleos acadêmicos, de movimentos populares e de jovens feministas”.

Segundo as autoras, os debates problematizaram a noção de “mulher" construída historicamente a partir da diferença com o "homem", concepção que (segundo Scott) apoia-se na própria noção que restringe o sujeito “mulher" para compreender-se enquanto cidadã. A noção, ao mesmo tempo, não valoriza as diferenças do "ser mulher”, em favor de um universal que acabou por apagar diferenças que também estabelecem relações de poder entre as próprias mulheres (nos âmbitos étnico-racial, de juventude, de orientação sexual e de classe, por exemplo). O Encontro Latino-Americano e do Caribe, de outro modo, trouxe a noção de pluralidade como central para o discurso feminista e, como relatam as autoras, essa pluralidade foi reivindicada - inclusive com ações de ‘desobediência’ praticadas

ali principalmente pelas jovens. Um dos temas mais polêmicos do debate foi a discussão sobre a legitimidade ou não da participação das mulheres trans, que polarizou principalmente feministas jovens - favoráveis - e setores diversos porém mais tradicionais e antigos do movimento feminista, estes, contrários.

Estes acalorados debates, porém, não tiveram expressão tão forte, neste momento, em forma de mobilizações de rua e de mudanças culturais gerais. Embora houvesse militância de diversos setores do feminismo e de LGBT's havia, ainda, muita resistência entre os movimentos e a política institucional geral em reconhecer a importância, de fato, destas lutas. Além disso, assim como ativistas de outros movimentos sociais, durante os governos de Lula as feministas que tiveram maior destaque possuíam vínculos com espaços institucionais do Estado, acadêmicos e de ONG's. Segundo Oliveira (2007), uma das características do lulismo foi que ao absorver como um simulacro "forças sociais antagônicas ao aparato do Estado", as classes subalternas e os movimentos sociais se viram desmobilizados, de tal forma que "o governo Lula teria esvaziado todo o conteúdo crítico presente na longa 'era da invenção' dos anos 1970-1980" (OLIVEIRA, 2007, s.n.).

E embora a luta feminista não estivesse fervendo nas ruas, conquistas institucionais muito importantes ocorreram, como a criação, em 2003, da Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres, da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (que amplificou vozes de feministas negras) ambas vinculadas à Presidência da República com status de ministério, e a promulgação da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), marco fundamental de combate à violência contra a mulher no Brasil. Assim, em 2008 já constavam tais avanços.

Este clima expressava, então, o início de uma nova onda feminista que iria dar um salto a partir de 2015. Voltando à fase de 2008, é possível perceber no discurso das espectadoras entrevistadas as dinâmicas sobre aquele período:

> Naquela época ainda eu acho que agente estava numa evolução de estar num debate ascendente sobre essa questão feminista, da mulher ganhando mais espaço, se profissionalizando, da mulher participando da vida política, depois a gente teve até a eleição da Dilma, que foi uma coisa muito positiva para nós, mulheres. (...) Para mim, naquele momento foi muito importante esse debate. Não por que eu não fazia, mas por que ele traz elementos para somar no debate sobre a questão de gênero, que dependendo de com quem a gente está debatendo, discutindo, a gente até perde a vontade de

> continuar o diálogo. Mas ele traz elementos para gente conseguir debater mais profundamente essas questões. (SANTOS, 2018, s/n)

Rosana Santos é nascida em 1977, autodeclarada parda, natural de Bauru (interior de São Paulo) e crescida na zona leste da capital do estado. É militante do Movimento dos Sem Terra (MST) desde 2002. Conta que começou sua militância na Pastoral da Juventude da Igreja Católica e que afastou-se após ver como problemáticas a “hierarquia e o machismo” e a ação da renovação carismática. Por mais de ano, fez cursos de teatro, já tendo desejado “ser atriz”. Hoje, vai ao teatro “sempre que pode”. Em 2011, formou-se em Licenciatura em Educação no Campo na área de Linguagens e em 2014 concluiu o mestrado em Teoria Literária, na UnB. Atualmente, trabalha como professora e é moradora da Comuna Irmã Alberta, em Perus, bairro da periferia da zona norte de São Paulo. Conta que no movimento trabalhou com educação de crianças através da arte-educação e que na militância do MST encontrou-se em seu objetivo, como fala, de “transformar o mundo de ajudar o próximo”. Na entrevista concedida para a pesquisa conta que no MST há espaços para a discussão de gênero, tanto mistos quanto exclusivos. Em sua fala acima menciona que uma das importâncias da peça foi abordar mais profundamente tais questões; que apesar de se deparar com dificuldades ou pessoas que lhe trouxeram desânimo em discutir em algum momento, a peça a ajuda a enriquecer sua visão sobre o tema, exercendo papel formativo e, ao mesmo tempo, a fortalecer o sentido coletivo da luta feminista que ela mesma constrói.

O relato de Alessandra Queiroz, outra espectadora de **Mulher A Vida Inteira** que entrevistei também colabora para iluminar aspectos do contexto das relações de gênero e do feminismo no período.

Queiroz nasceu em Arujá, interior de São Paulo em 1980; é branca e oriunda de uma família da classe trabalhadora. É formada técnica administrativa e em contabilidade, área onde trabalhou por muito tempo antes de ingressar profissionalmente no teatro. Conta que desde a infância tinha o desejo de ser atriz, tendo, por muito tempo, “brincado de teatro” fosse na escola ou em cursos amadores. Posteriormente formou-se em curso técnico de teatro e graduou-se em Artes Cênicas; atualmente, trabalha como atriz na Cia Antropofágica (sediada em São Paulo) e

como professora da rede pública estadual, atividades que classificou como “ganha pão e militância”.

O interesse em abordar questões de gênero aparece em diversos momentos de seu trabalho teatral, a começar pela primeira experiência teatral, em que ela e as atrizes suas colegas denunciaram em cena o próprio escritor do texto, que havia cometido ou tentado cometer diversos abusos contra as atrizes. Conta que o diretor que então trabalhava com elas propôs que o texto do referido escritor fosse utilizado de forma a subverter o sentido das cenas, denunciando o que haviam passado:

> Então, a gente começou esse processo em 1998, e a gente vai para o festival [com o espetáculo] em 2001. (...) E era um espetáculo que falava da questão da mulher, escrito por um homem que era um abusador. (...) A gente pegou um texto de uma pessoa muito mau caráter e a gente colocou as nossas impressões ali, digitais corporais, de toda opressão que passou num processo junto a ele. (QUEIROZ, 2018, s.n.).

Aponta que esta ação delas não tinha uma consciência feminista, mas que vinha da necessidade de falaram sobre o que haviam sofrido:

> Era uma época em que a discussão de gênero, pra gente que era da classe trabalhadora, que estava em outro lugar, não era dada. Não tinha essa discussão, não era pauta. Pra gente, a gente estava falando da gente e pronto. (...) e a gente acaba fazendo esse texto como uma afronta a esse cara que veio e achou o quê? Que ele ia passar o rodo?! E sabendo da gravidade do que era que ele estava fazendo. (QUEIROZ, 2018, s.n.).

Conta que saiu deste festival com a certeza de que mergulharia no fazer teatral. Conheceu a Cia Antropofágica pouco tempo depois e que por volta de 2003, em meio a outros processos teatrais com a Cia., se reuniu com outras atrizes do grupo para montar um trabalho sobre mulheres inspirado em Medeia:

> E aí, volto a te dizer, em 2002, 2003, ainda não era uma pauta do dia a dia a questão do feminino, de toda a discussão de gênero, mas isso já estava de alguma forma na gente, por que eu lembro: na época em que a gente (as meninas do grupo) pegou a Clarice, a Frida Kahlo, a Pagu, que sempre foi uma grande referência, né? Quando a Pagu chega nas minhas mãos eu falo: “gente! Como passei a vida sem conehcer essa mulher?” e a gente começou a montar um trabalho pensando na questão dessas vozes femininas na poesia, na literatura... Olha isso! A gente está falando de 2002, 2003! A gente não pensava na questão do quanto elas foram apagadas, nada disso! A gente falou assim: a gente vai pegar mulheres e dar voz para essas mulheres. E depois... isso nunca virou espetáculo, só estudos... Depois disso a gente fez estudos em cima das personagens do Sheakspeare, do Breacht, aí em 2008 a gente pegou todas as possíveis Medeias: a Medeia clássica, a Joana, a Medeia escrita por uma mulher já pensando na questão da psicanálise, e fomos mexendo em tudo isso e foi um processo que foi autópsia total, e era feito só por mulheres da Antropofágica e dirigidas pelo Thiago. Só que em 2008 a coisa já está começando, o discurso já está outro. (QUEIROZ, 2018, s/n).

Completa que neste momento, às voltas de 2008, foram questionadas por formularem um trabalho sobre mulheres que fosse dirigido por um homem, diretor da Cia. Ela problematiza, porém, contando sobre a presença majoritária de mulheres na Cia Antropofágica e a escolha do grupo acerca dos papeis desempenhados por cada um:

> Eu nunca me prontifiquei a ser diretora porque não tenho interesse nenhum nisso. Tem outras pessoas na Antropofágica, que também nunca se prontificaram a isso. Então, se tem essa figura, indiferente se ele é homem ou mulher, a gente desenvolve um trabalho junto. (QUEIROZ, 2018, s/n).

Ela conta que os estudos sobre as Medeias não viraram espetáculo, contudo. Avalia que, na época, estavam mexendo em feridas complexas e que talvez não houvesse a maturidade necessária. De qualquer forma, considera ter sido um momento valioso de formação e investigação acerca das questões de gênero a partir da experiência enquanto mulher que cada uma viveu e suas possíveis manifestações cênicas.

Ao fechar seu relato sobre tais estudos, aponta uma observação interessante considerando o momento e sua compreensão sobre gênero e teatro:

> (...) o que estou tentando construir é que quando eu fui assistir esses espetáculo [**Mulher A Vida Inteira**] estou com essa bagagem, mas não é a mesma que eu estou aqui agora. Como falar de uma coisa, que naquele momento eu tinha essa bagagem que te contei agora, mas imagina! De lá pra cá passou um caminhão! Vários caminhões de mudança, de tudo. (QUEIROZ, 2018, s/n).

O "caminhão de mudanças" que atravessou estes dez anos - de 2008 a 2018 - na vida de Queiroz perpassa, também, as relações de gênero na sociedade brasileira, como foi mencionado na Introdução do presente trabalho.

Fernanda Azevedo, outra espectadora entrevistada sobre **Mulher A Vida Inteira** participa ativamente deste processo. Azevedo é carioca, branca, nascida em 1974, arte educadora e "atriz desde que se entende por gente" (AZEVEDO, 2018, s.n.). Formou-se em Artes Cênicas na Unirio e concluiu o mestrado em Artes pela UNESP, em 2018[115]. Mudou-se para São Paulo em 2006, quando iniciou sua formação política "de esquerda materialista, marxista e feminista" (AZEVEDO, 2018, s.n.), segundo relata:

> Minha formação política começou um pouco mais tarde, essa formação de esquerda, marxista e também feminista começou a partir do momento em que cheguei em São Paulo, até então eu tinha uma visão mais humanista, digamos assim, da situação. E em especial quando comecei a fazer um trabalho junto com a companhia de teatro da qual participo [a Kiwi Companhia de Teatro], o título é Carne: Patriarcado e Capitalismo, então mergulhei mais fundo no estudo do feminismo e do socialismo e da relação entre esses dois sistemas, do patriarcado, que é mais antigo que o capitalismo, mas o quanto o capitalismo se serve do patriarcado. (AZEVEDO, 2018, s.n.)

Aproximando-se do movimento teatral existente na cidade, tornou-se também "militante da cultura" (AZEVEDO, 2018, s.n.), como nos contou. Ela cita a ideia de

---

[115] Azevedo defendeu a dissertação *A Atualidade do teatro documentário: percurso histórico e estudo do trabalho cênico Morro como um país*, em 2018.

Walter Benjamin sobre o “autor como produtor”[116] para defender sua concepção de teatro, em que deve ser feito como “modelo que pode ser copiado e reinventado” e esteja “à serviço da transformação social”, não bastando "ter conteúdo político” (AZEVEDO, 2018, s.n.). Defende ainda que o teatro pode “atiçar a imaginação política” e ajudar a “pensar outra forma de vida que não seja essa barbárie capitalista” (AZEVEDO, 2018, s.n.). É também militante filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), pela tendência Insurgência.

É interessante notar que tanto Lepique quanto Azevedo declaram ter mergulhado no estudo do feminismo a partir da montagem das peças teatrais, processos que começam a ocorrer em 2006, 2007. Azevedo relata que durante o processo de **Mulher A Vida Inteira** aproximaram-se bastante, inclusive através de parcerias na participação em projetos feministas comuns:

> Sou muito próxima, principalmente da Dani Ricieri e da Maysa, a gente se aproximou muito, os nossos coletivos, a Kiwi e as Atuadoras se aproximaram durante o processo delas, a gente foi juntas para o encontro de mulheres das Américas em Los Angeles, e lá a gente conseguiu apresentar os resultados dos trabalhos, de **Mulher A Vida Inteira** e do Carne, então a gente esteve muito juntas. (AZEVEDO, 2018, s.n.)

A montagem Carne estreou em 2007 e tem como foco a denúncia da violência contra as mulheres a partir da relação entre o patriarcado e o capitalismo. O espetáculo logrou destaque na cena teatral e até 2017 foi apresentado mais de 270 vezes. Em 2008 ainda a Cia das Atuadoras e a Kiwi Cia de Teatro produziram, em parceria e com apoio institucional da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres do Governo Federal, o documentário Actions of transfer – O olhar brasileiro, eco da participação que tiveram no Seminário Internacional de Performance e Feminismo Actions of Transfer – Women‘s peformance in the Americas, promovido pela Universidade da Califórnia (UCLA), Estados Unidos, evento citado na fala acima.

Vale retornar à entrevista com Queiroz e destacar o que contou, ainda, sobre alguns possíveis efeitos da peça para ela e as demais atrizes da Antropofágica, que

---

[116] BENJAMIN, Walter. O Autor como produtor: Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, in Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

se motivaram ao ver um trabalho feito apenas por mulheres, espelhando-se na experiência enquanto uma mulher fazedora de teatro. Ela resume: "Ver mulheres atuando, escrevendo, tocando, foi muito ‘uou!’, que bacana! A gente ouve essas piadinhas bizarras ‘ah, quando junta mulher é um inferno...’. Mas que isso, tem coisa mais linda? É um auto-reconhecimento…(QUEIROZ, 2018, s.n.). Embora Queiroz não afirme ter percebido influência direta da peça em seus projetos seguintes, menciona que entre 2010 e 2012 fez parte de um coletivo só de atrizes, chamado “Mulheres”. Segundo ela, foi um processo inconcluso, embora produtivo:

> (…) onde a gente fazia o que estamos fazendo aqui: sentava juntas e conversava sobre um filme, uma peça, uma poesia, sobre a dor ou preocupação que estou sentindo, sobre o que minha mãe, vó ou tia pensavam...”. E a gente tem um texto, mas não virou espetáculo”. Para ela o que havia de melhor não era o texto, mas a pesquisa e o processo (QUEIROZ, 2018, s.n.).

É possível perceber ecos de lutas feministas anteriores nos relatos das três espectadoras, ainda que bem diferentes entre si. Ao participarem da peça em 2008, carregavam em cada bagagem de expectativas compreensões feministas, sobre o feminismo ou sobre a importância da reflexão e denúncia de violências sofridas na experiência de ser mulher. Nos próximos tópicos veremos algumas expressões de como o espetáculo dialogou com estas mulheres.

3.4 O ESPETÁCULO COMO RITUAL DE PASSAGEM

3.4.1 As mulheres que refletiam nas margens do rio

> Nossa personagem Cora[117], cheia de carisma e bom humor, aproxima-se das mulheres que acabaram de chegar ao espaço destinado a mais uma apresentação da peça teatral **Mulher A Vida Inteira** e, delicadamente, pede que uma delas diga uma frase para dar início a uma poesia. A frase ou palavra estimula uma segunda mulher a contribuir. Depois a terceira, a quarta e, assim, nossa poesia coletiva do dia vai tomando corpo. (...) No fim do espetáculo, a

[117] Cora Coralina (1889-1985) foi uma escritora brasileira natural de Goiás. Contista, poetisa e doceira publicou seu primeiro livro aos 76 anos de idade, embora escrevesse desde a adolescência, tendo publicado contos em jornais no início do seculo XX. Em sua obra escreveu sobre o cotidiano da vida em sua cidade. Em 1983 o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal de Goiás (UFG).

> personagem retorna à cena, lê o poema criado coletivamente e comemora: “Esse aqui é o nosso!" (LEPIQUE E RICIERI, 2009, p.10).

O trecho acima é o prólogo da peça, que ocorre enquanto as atrizes cantam músicas e tocam instrumentos. Durante a encenação, no prólogo feito por Jhaíra, a plateia era acomodada em frente ou em torno do cenário, um grande tapete azul-esverdeado. As fotos abaixo, registradas durante o ensaio aberto realizado pelo grupo, oferecem uma ideia de como ocorria:

Figura 26 - Jhaíra em Ensaio Aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Figura 27 - Jhaíra em Ensaio Aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Pode-se perceber que a proposta da atriz é dirigir-se ao público de forma intimista, a cada espectadora por vez, como convidando-a a partilhar suas descobertas do que seria, afinal, ser "**Mulher A Vida Inteira**". Cuidadosamente, ela anota cada resposta; o compilado será lido na íntegra ao final do espetáculo, anunciando a poesia feita pela soma dos versos do público[118].

Ao longo do espetáculo as cenas se sucedem como quadros vivos, por vezes sem texto, intercalando-se com histórias dialogadas, de forma não linear. Como é possível perceber pelas fotografias abaixo, estão misturados recursos épicos, dramáticos e líricos para abordar a questão "o que é ser mulher?":

Figura 28 - Ensaio aberto de Mulher A Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

[118] Todas as poesias foram registradas no livro **Peça para mulheres: histórias e poesias do espetáculo Mulher A Vida Inteira**. A leitura confere dimensão dos sentidos, para cada plateia, do que significaria ser, afinal, "**Mulher A Vida Inteira**". A análise destas poesias oferece um caminho interessante por onde, futuramente, outra pesquisa pode se desdobrar.

Figura 29 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Figure 30 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

Figura 31 - Ensaio Aberto Mulher A Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

Figura 32 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

As quatro atrizes revezam-se em cena, interpretando mais de uma personagem e atuando coralmente, quando não identificadas como esta ou aquela figura. Modulam, portanto, enunciações através de personagens a momentos em que são “elas mesmas”.

Lepique (2015) afirma que as escolhas estéticas da montagem tinham o objetivo de construir um espaço de intimidade, favorecendo relações de identificação entre atrizes, personagens e público. Essa identificação, segundo a atriz, teria um fundo sensível e emocional. Em seus termos:

> A peça tem muito essa coisa de identificação pessoal. Tem cenas de aborto, as mulheres sofrem de verdade. Tinha um tratamento meio naturalista de construção de personagem. A gente acessava as mulheres num lugar emocional. (LEPIQUE, 2015)

Ao final, as mulheres da plateia eram convidadas a debater o que tinham visto em cena, a partir de suas experiências pessoais, num modelo de partilha. Segundo a atriz:

> Virou um espaço de compartilhamento de vida. Era muito intenso. A gente não sabia que ia provocar esse negócio. Esse foi o grande lance de fazer o espetáculo fechado, porque se tivesse homem ali isso jamais aconteceria, né? (LEPIQUE, 2015).

A montagem do cenário e a posição do público em relação às artistas colabora neste sentido. As espectadoras, conforme chegam ao espaço, são convidadas a sentarem-se em cadeiras posicionadas próximas ao tapete azul, que delimitava o lugar do palco-rio, procurando a contrução de uma atmosfera intimista, que também podemos perceber pelo registro abaixo, feito na apresentação realizada na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandes, do MST:

Figura 33 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

Figura 34 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

Nos momentos em que a montagem busca envolver o público com ações de natureza performativa, como a escrita do poema coletivamente, ou o momento do cafezinho ao final, é possível notar aspectos de um teatro ritual. Entendemos esse recurso como a busca de constituição de atos laicos que estabelecem um circuito entre atuadoras e espectadoras, que convocam a integração entre as suas instâncias pela composição de situações teatrais, mas sem priorizar o elemento espetacular, em favor de uma perspectiva que "insiste na eficácia, na participação do público e num Outro presente"(CARLSON, 1995, p. 466).

Assim, emprestarei os conceitos desenvolvidos por Victor Turner em sua antropologia da performance e da experiência[119] e nos estudos do processo ritual em diferentes povos para tratarmos os modos de operação de alguns símbolos mobilizados no espetáculo. Também estes conceitos nos auxiliarão a avaliar quais podem ter sido as relações estabelecidas entre as mulheres presentes em **Mulher A Vida Inteira**, ou seja, de que maneira a peça aproximou-se do que o autor chama de "ritual de passagem", de passagem de um estado social para outro. Para a tarefa colaboram os materiais utilizados relativos à peça (o livro acima citado, a entrevista realizada em 2015 com a atriz Maysa Lepique, o teaser do espetáculo, disponível no youtube e fotografias cedidas por Lepique). Ao mesmo tempo, conceitos da teoria da recepção teatral, somadas a análises sobre concepções de gênero deverão auxiliar na leitura acerca do efeito do espetáculo sobre as espectadoras, representadas pelas mulheres entrevistadas para esta pesquisa.

Turner partiu da análise dos rituais de passagem (principalmente, o ritual Chihamba do povo Ndembu, da Zâmbia), para desenvolver sua teoria do drama social. Para ele, as estruturas sociais (de acordo com o pensamento de Dewey e Dilthey), ou seja, o conjunto de relações sociais empiricamente observáveis (DAWSEY, 2005, p.5), referentes a estados e condições estáveis ou recorrentes culturalmente reconhecidas (TURNER, 1974, p.116) possuem uma série de tensões e conflitos não resolvidos que afloram em determinados momentos, em situações extraordinárias. Em seus termos, são tensões não estruturais. A relação dialética

---

[119] Segundo Dawsey (2006): "(…) os seus desdobramentos mais expressivos, onde se configuram a antropologia da performance e da experiência, aparecem nos anos de 1980, com a publicação de *From Ritual do Theatre: the human seriousness of play* (*Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana da brincadeira*), em 1982, e de dois textos póstumos: *The Anthropology of Performance* (*A Antropologia da Performance*), em 1987, e "Dewey, Dilthey and Drama: an essay in the anthropology of experience" ("Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência"), em 1986." (DAWSEY, 2006, p. 19).

entre estrutura e antiestrutura é contínua e fonte de todas as instituições e problemas culturais (TURNER, 1974, p.5), sendo que nas manifestações anti estruturais, a própria estrutura revela-se com maior intensidade.

Tais manifestações antiestruturais, são o que Turner chamou de liminaridade - situações em que há indivíduos, entidades ou símbolos liminares, em tempos ou espaços liminares - e de *communitas*[120] - relacionamento de máxima integração e sentido de pertencimento à humanidade -, compõe momentos do drama social, em que o conflito pode tanto cindir quanto recompor ou energizar a sociedade. Como afirma Dawsey (2005):

> (...) tempos e espaços liminares podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vem à superfície. (...) De fontes liminares, imagens e criaturas ctônicas irrompem com poderes de cura para revitalizar tecidos sociais (DAWSEY, 2005, p.166).

Nesse sentido, podemos localizar as relações de gênero como parte de um drama social, em que se manifestam as relações de estrutura e antiestrutura, e podem passar pelos submomentos pensados pelo autor: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise 3) ação reparadora e 4) desfecho (quebra ou reagregação).

Em **Mulher A Vida Inteira** a ação inicial da personagem Cora de coordenar a escrita coletiva da poesia convida explicitamente a plateia a performar junto com ela, propondo e estabelecendo uma relação de identidade na ação que é simbólica e ganhará maior profundidade de sentido ao final do espetáculo.

Enquanto a personagem Cora colhe as frases das mulheres e monta o poema coletivo, as atrizes cantam e tocam ‘Baianá’, do grupo Barbatuques, que dá boas vindas às mulheres. Elas entoam: "Boa noite povo que eu cheguei/ Mais outra vez apresentar meu baianá/ Eu vou cantar com muita alegria / Vou apresentar essas baiana da Maria”, anunciando o início da narrativa sobre as mulheres a partir deste recurso épico que versa sobre as entidades espirituais ou encantadas dos baianos,

---

[120] Edith Turner, antropóloga que foi casada com Victor Turner possui estudo aprofundado sobre o conceito de *communitas* e sua relação com o trabalho coletivo. Não foi possível abordá-lo no presente texto, o que deverá ser realizado em trabalho futuro.

oriundos de tradições religiosas-espirituais de matriz africana. Depois de todas escreverem, a música cessa e tem início a Cena 1) "Nascimento":

> Atriz 1 - Esta é a história de uma menina em busca do nome próprio!. (...)
> As atrizes simulam situação de parto(...). Nasce o bebê.
> Atriz 1 - É uma menina!
> Todas cantam e dançam canção de Oxum. A celebração é interrompida quando a Atriz 3 pega uma faixa e, em atitude de censura, cobre o peito da menina que dançava: ela fica enfaixada, estática.
> Atriz 3 (anunciando como destino) – Ei, pequena, gostarás de bonecas. Terás longos cabelos. Esperarás teu homem ligar. Sonharás ser mãe. Tua beleza será teu maior capital (LEPIQUE E RICIERI, 2009, p.93).

A ação da Atriz 3 e a faixa em si propõe-se a simbolizar a normatização e sexualização do corpo da menina. A fala seguinte dita normas estruturais que controlam padrões estéticos, de sexualidade, de comportamentos, valores e desejos do que é ser mulher para as mulheres de As Atuadoras. A cena foi registrada no Ensaio Aberto:

Figura 35 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal Maysa Lepique

Enquanto a personagem da menina é enfaixada, ao fundo percebemos a atriz Jhaíra, que agora toca um instrumento para compor a cena e a personagem/atriz que antes havia participado da celebração do nascimento, carregando seu instrumento agbê, vestindo apenas a saia longa, com os seios à mostra, colocando em contraste a anterior experiência de liberdade na expressão corporal contra a posterior repressão ao corpo.

Na sequência, enquanto Cena 2) "Menina Cabeluda" aborda a constituição de diferenças de gênero na infância, por meio de uma conversa cotidiana, e cheia de dúvidas, entre mãe e filha sobre o que é ser menino ou menina; a Cena 3) "Abuso sexual" mostra uma das faces mais brutais desta distinção, em que a disputa sobre tais sentidos é sufocada pelo ato de violência sexual que um homem (representado apenas por sons de passos) comete contra a garota (a atriz faz gestos ilustrando a situação). O homem é representado de forma invisível, mostrando seu poder não-individualizado, mas estrutural, o que permite que se mantenha secreto e, portanto, impune. Até então, as cenas apresentaram esses elementos estruturais que sustentam as relações culturais de gênero.

Nas cenas seguintes, 4) "Minha pequena Eva" e Cena 5) "Menstruação", que são cenas simultâneas, aparece algo diferente. Mãe e filha estão numa cozinha; a filha, constrangida, ensaia algo a dizer a sua mãe (o acontecimento de sua primeira menstruação), que está ouvindo uma entrevista no Rádio com, ninguém mais, ninguém menos que Eva, A Primordial. Mas esta Eva já rebelou-se e comeu o “fruto proibido”, e agora conta sua experiência e seus motivos, enquanto caçoa da covardia de Adão. Sua ação é simbólica; ela atua como personagem liminar, sendo o fruto um símbolo liminar. A monotonia do “paraíso” foi tensionada pelo desejo de constituir a humanidade, a história, o futuro. A mulher aparece aqui como protagonista do conhecimento, da coragem e da ruptura com as normas divinas (que podem simbolizar, entretanto, as normas sociais), diferentemente das cenas anteriores, o que pode relacionar-se com a caracterização feita por Turner de que em situações liminares emerge o que o autor chama de ‘poder dos fracos’. A entidade Eva faz uma provocação que aparecerá nas cenas seguintes, chamando suas herdeiras a identificarem-se com ela, propondo uma relação de empoderamento coletivo. As duas cenas estão registradas nas fotografias abaixo:

Figura 36 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Figura 37 - Ensaio aberto de Mulher a Vida Inteira



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Na sequência, há cenas que abordam a questão do corpo da mulher, por meio da leitura de um trecho da carta de Anne Frank em que a menina descreve suas descobertas e reflexões em relação à própria vagina; em outra, ainda, os personagens interpretam a situação de uma adolescente de 15 anos que foi presa e estuprada em cela masculina; na seguinte a personagem da apresentadora de rádio, dialogando com a DJ em cena, comenta o caso anterior e defende sua concepção sobre o papel da mulher a partir de uma perspectiva religiosa, argumentando que toda mulher tem o desejo de casar e ser sustentada pelo marido. Na seguinte, ainda, ocorre a cena “Olho Roxo” que apresenta, por meio do diálogo entre as personagens da mãe e da filha a situação de violência sofrida pela filha em seu casamento e as diferenças entre mãe e filha diante da situação, como foi registrado na foto abaixo:

Figura 38 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Figura 39 Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Figura 40 - Mulher a Vida Inteira - Apresentação na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandesdo MST



Fonte: acervo pessoal de Maysa Lepique

Na cena, enquanto a personagem da mãe ouve seu rádio vê sua filha chegar, cabisbaixa, de óculos escuros e carregando uma mala. A mãe retira os óculos e vê o olho da filha machucado. Embora acolha-a, tratando do ferimento cuidadosamente, na sequência, afirma a filha “é assim mesmo”, insistindo para que continue com sua aliança e, portanto, com o casamento. A filha, porém, retira-se da cena e joga longe as alianças. Na cena seguinte, três personagens falam sobre a questão do aborto, sem se relacionarem, expondo seus pontos de vista sobre a questão.

A próxima cena, intitulada Vermelha, aparece como explosão simbólica violenta. Vermelha é sobre uma figura que merece este “apelido”, segundo Lepique, levando a plateia a vibrar. A cena tem início com uma dançarina de flamenco e quando a sua dança acaba, a Mulher 1 e a Mulher 2, como que “encarnam” uma entidade liminar, a Vermelha. Segue alguns trechos da fala da Mulher 1:

> Mulher 1: Bêbado, João? Bêbado de novo, homem? Cadê as crianças? Tão na rua, né? E o dinheiro que eu escondi na cozinha pro remédio da Clarinha? Você encontrou e bebeu, né, homem? João, você não presta pra nada! Mas sabe o que você vai fazer? Você vai ficar com esse pau duro e vai me comer, João. Mas vai me comer com ardência. Porque senão eu te capo, desgraçado! (Falando consigo mesma) (LEPIQUE E RICIERI, 2009, p. 104).

Aqui, termina o pensamento direcionado a João, que pode ser percebido como o marido, e inicia-se uma fala da personagem consigo mesma, expressando seus desejos de mudança:

> Eu queria ser uma personagem de Almodóvar pra usar um vestido estampado, apertado
> Pra usar um cravo vermelho no cabelo
> E um batom vermelho (...)
> Eu queria ser uma dançarina de flamenco e rodar minha saia e fazer um furacão que não deixasse casa sequer em pé.
> Queria ser extraordinária.
> Queria ser a peça mais ordinária de um museu velho e poeirento. Dessas que precisam urgente se quebrar e virar um amontoado de cacos cortantes que em mão velha de colecionador fazem jorrar o sangue e trazem, finalmente, a novidade dolorida da ferida aberta.
> Queria eu mesma ser uma ferida aberta da existência de ser mulher.
> Queria ter a coragem de inundar os ouvidos com meus pedidos de reconhecimento e aceitação.

> Queria não precisar de nada disso e partir.
> Partir para a Espanha e virar uma dançarina sedenta de palco, dessas que não cansam de ensaiar, e ensaiar, ensaiar, pois a única coisa que lhes pertence é seu corpo quente e vermelho, ardente de dança que transforma toda essa angústia em poesia violenta, concreta e redenção!
> Assim, deixaria de ser incolor, deixaria de esperar, deixaria de estar aqui, silenciosa, pedindo "´por favor, olhe aqui que tá indo de um jeito ruim de aguentar, então me pega ou me solta de vez".
> E aí, finalmente, rendida, nuam seca, vazia, eu perceberia que já soltou faz muito tempo.
> Eu é que estou agarrada ao ar.
> A esperar.
> Pra quê? (LEPIQUE E RICIERI, 2009, p. 104).

O trecho menciona uma mulher extraordinária, que remete às figuras do artista espanhol Pedro Almodóvar, comentado como um cineasta que desloca o lugar convencional da mulher, disseminado pelo cinema hollywoodiano. Influenciado pelo melodrama e pela psicanálise freudiana, Almodóvar oferece ao imaginário mulheres que, mesmo na vida cotidiana, aparecem maquiadas e de salto alto, misturando elementos estereotipados da erotização feminina (típicos da indústria cultural) a um comportamento incontrolável e insubmisso. Elas funcionam como alegorias inesperadas, evocando a emancipação da mulher e a expressão mais livre de sua sexualidade, por vezes, de modo agressivo em reposta à intolerância e ao machismo da sociedade. As mulheres relacionam-se entre si, conformando outro modelo de família, em que os homens são figuras repressoras, ausentes, ou sem participação ativa na vida delas. Segundo Canassa (2018):

> O diretor desarticula as categorias de feminino e de masculino destituindo-os de lugar, cabendo as suas narrativas como portadoras de um novo caminho para as diversidades sexuais. Aliado ao "espírito pop" da subversão em conjunto com a Movida os movimentos da contracultura auxiliaram-no numa leitura da cultura e da tradição de seu país reforçando as mutações, que formam um ideário a respeito dos produtos de consumo e as suas características, que aderem aos temas do efêmero, da trivialidade e do cotidiano (CANASSA, 2018, p. 19)

A desarticulação dos comportamentos repressivos expressa pela personagem em **Mulher A Vida Inteira**, que em Almodovar tem tonalidades irônicas, na peça

adquire contornos mais poéticos, entretanto, sem perder a potência transformadora do desejo de ser Outra, com energia para superar suas limitações. Essa reconfiguração da mulher era percebida pelas espectadoras: Lepique (2015) relata que ao final de um dos espetáculos, jovens bradavam “queremos ser Vermelhas!”, empolgadas.

Diferentemente de Eva, Vermelha aparece como entidade liminar passível de existir, mais próxima e humanizada, respondendo simbolicamente, porém, vigorosamente, e até violentamente, tanto às agressões sexuais quanto às normas de repressão do desejo sexual da mulher, citadas em cenas anteriores. Ela apresenta-se diretamente como furacão, extraordinária, quebra do “vaso poeirento” e um “ferida aberta” [das relações estruturais] que promete novidades. Vermelha é a liminaridade que parece resultar em cisão e não em reagregação. O texto exprime a explosão de algo que ficou contido, foi represado e transbordou. Ela fala consigo mesma e conclui por si sobre sua ruptura, anunciando a perda de sentido do estado anterior de espera. Então, o ritual parece oferecer-se, como citou Cavalcanti (2013) referenciada em Durkheim, “como um lugar por excelência de um tipo de experiência na qual o poder transformador e criativo das representações coletivas se realiza na consciência dos sujeitos” (CAVALCANTI, 2013, p.415).

Ao mesmo tempo, as cenas de violência e opressão anteriores, combinadas a esta explosão da Vermelha, parecem ser parte do ritual citado por Turner sobre as entidades liminares. O autor resume:

> É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar uma nova situação de vida (TURNER, 1979, p.118).

A visão da relação entre a ação simbólica e ritual com a consciência dos sujeitos aparece novamente na última cena, "A Mulher que refletia", conforme situa Lepique (2015): “A personagem [Cora] volta no final da peça e passa um café de verdade numa cafeteirinha elétrica. E ela conta a história de mulheres índias, que vão para a margem do rio lavar roupa...” (LEPIQUE, 2015, s.n.). Na fala da personagem Cora:

> (...) Mas tinham uma orientação: nunca, jamais, sob hipótese nenhuma, deviam olhar para o rio. (...) Um dia... Uma delas, jovem ainda, pediu para acompanhar as demais. E foi. Enquanto as outras desamarravam as trouxas, ela correu ao encontro do rio, olhou para ele e REFLETIU. E o que ela viu... Sabia que não adiantaria contar para as outras. Pegou sua bacia e encheu de água. Levou para a aldeia escondida. Uma vez por mês, quando as mulheres sangravam, eram separadas das demais. O pajé dizia que era para se purificarem... Mas ela, se aproveitando disso, sem que a vissem, entrava na oca com a bacia cheia da água que tinha roubado do rio e mostrava para as outras. E elas REFLETIAM. Assim ela fez, até que todas tivesse refletido. Mas elas queriam mais (Cora pega uma das bandejas e mostra para uma delas, que se vê refletida) e em tudo que olhavam, REFLETIAM, em qualquer ocasião, REFLETIAM. Os homens não estavam entendendo nada, e começaram a achar que elas estavam loucas. Uma só, vá. Mas todas? Não tinham como controlar. Sabiamente, elas continuaram lavando a roupa de toda a aldeia, só que, quando chegavam ao rio, REFLETIAM E REFLETIAM!!! As atrizes vão em direção à plateia e sentam-se enquanto Cora lê o poema criado com elas no início do espetáculo (LEPIQUE E RICIERI, 2009, p.110-111).

Segundo Lepique (2015), após o café e a leitura do poema, elas sentavam para conversar “e daí o bicho pegava. Porque elas desandavam a falar, falar: “É isso mesmo... Eu apanho”; “a minha filha apanhou...” . Chamadas à ação simbólica da reflexão (da imagem-pessoa) através do rio, da escrita do poema coletivo, do estar somente entre mulheres, a última cena parece provocar um espaço de *communitas* entre as presentes, em que o vínculo social cotidiano, aparentemente, deixa de existir, oferecendo a este momento uma percepção de homogeneidade e camaradagem ampliada (TURNER, 1979, p.118).

É interessante notar que aqui, diversamente do que parece propor a cena "Vermelha", após o momento de *communitas* ocorre a reagregação, embora em outro lugar. De acordo com Cavalcanti (2013), “Para Turner o processo do ritual, ao tornar manifestos, por meio simbólico, conflitos latentes, parece sempre trabalhar em prol da construção da unidade do grupo” (CAVALCANTI, 2013, p. 422). Cabe refletir, porém, que grupo seria esse que a peça visa e logra conformar.

Mulher A Vida Inteira propõe-se a abordar as fases da vida de uma “Mulher” da infância até a velhice, narrando a relação entre a localização desta mulher na estrutura e na antiestrutura, passando por momentos rituais, de liminaridade e *communitas*. A busca, anunciada no início permanece em aberto: “A história de uma menina em busca de um nome próprio”. O nome parece ser sugerido através da

reflexão no espelho do rio, mas o “sobrenome” salta aos olhos como “Mulher”. O espetáculo propõe-se como ritual de passagem, ou, momento de liminaridade e *communitas* para as mulheres do público, ao mesmo tempo em que trata sobre (e é parte do) o drama social das relações de gênero. Esse efeito retorna às fazedoras, que também são transformadas: como conta Lepique, seu processo de criação e exibição fez parte de um ritual de passagem e transformação das integrantes em mulheres feministas.

3.4.2 Refletir nas margens das margens

Embora Lepique tenha relatado que As Atuadoras não reivindicavam pertencer a nenhuma corrente do feminismo, inclusive por estarem num processo de reconhecimento enquanto feministas, é possível reconhecer características do “feminismo da segunda onda” no centro da imagem deste rio-rito criado por elas, tais como o lema do “o pessoal é político”, a importância dos temas da sexualidade e do corpo e também uma concepção que, por vezes, essencializou a noção de mulher, colando-a com uma expressão de um feminino homogeneizado. Esta última foi uma marca do feminismo de segunda onda criticada por feministas como Scott (1990) e De Laurettis (1987), apontando que colar a noção de “ser mulher” com a de “gênero feminino”, acaba por diluir a importância das diferenças entre mulheres e aprisiona a compreensão do sentido de “feminino”.

Além disso, vale notar que os homens apresentados em cena são todos remetidos à estrutura social, ou seja, suas ações têm sentido nessa dimensão descritiva. Evidentemente, a obra traz a importante escolha da exclusividade para as mulheres, entretanto, ao apresentar o masculino dessa maneira, as artistas não estariam reforçando uma redução a priori das possibilidades internas ao sentido do que é ser homem ou mulher?

É importante notar, contudo, que há em **Mulher A Vida Inteira** reflexos também do feminismo de 3ª onda, já permeado pelo debate da interseccionalidade elaborado pelo feminismo negro. Na peça, além das diferenças raciais entre mulheres que são colocadas no palco através dos corpos das artistas, brancas e negras, há uma cena (cena 12 - Casting) que demarca de maneira explícita a

denúncia do racismo e do machismo vivido por mulheres negras. Na cena uma produtora e a estagiária que a auxilia (mulheres brancas) entrevistam e realizam teste para campanha publicitária com duas personagens (mulheres negras) que concorrem à vaga. A cena toda expressa diversas camadas do racismo e do machismo vivenciado por mulheres negras, desde a objetificação e exotização de seus corpo e sua cultura à prática de inferiorização de suas capacidades e a relação que tais violências tem com a máfia do tráfico de pessoas e da exploração sexual no exterior; denuncia, ainda, o papel que mulheres brancas assumem socialmente ao protagonizar, em muitas situações, violências como as que foram encenadas. Além disso, a cena mostra diferentes posicionamentos das personagens diante do racismo e do machismo sofridos. A cena ecoa a luta do feminismo negro, a exemplo do que foi denunciado por Gonzáles e Nascimento, como foi abordado anteriormente.

Os questionamentos e observações acima emergem, entretanto, provocados por um trabalho que parece ter acontecido como uma experiência única para as mulheres que ali estiveram, aventurando-se e correndo riscos, como descreveu Dawsey (2005) a partir da concepção de Turner. Segundo o antropólogo, apesar do risco de não afetar a todos, situações que provocam ou buscam despertar dor ou prazer, se acontecem vivencialmente, despertam acontecimentos do passado e desenterram também os sentimentos que moveram. O passado liga-se ao presente, reconstruindo sentidos que, por fim, por meio da performance, tem sua “música” expressada. **Mulher A Vida Inteira** parece ter mobilizado símbolos, de forma a impactar e transformar algumas das mulheres presentes, dando sentido mais amplo à experiência teatral e social vivida.

3.4.3 Expectações: do “tem que mostrar pros caras” ao “isso a novela já faz” e “é simples e grande assim, mexer com os padrões do ser *Mulher a Vida Inteira*”

Embora a teoria do drama social de Turner aponte possíveis sentidos para experiências ali vivenciadas, não as explica totalmente. As entrevistas realizadas com as espectadoras de **Mulher A Vida Inteira** trazem um olhar mais amplo sobre significações vivenciadas no espetáculo, ao mesmo tempo que revelam a importância da bagagem de expectativas do público para a realização plena do texto e da cena.

Antes de expor as falas das espectadoras, ainda, vale considerar o perfil da plateia presente, que de um ponto de vista mais geral, era bastante relacionado ao espaço e local das apresentações segundo foi relatado tanto por Lepique quanto pelas espectadoras entrevistadas. A atriz (2015) recordou que nos CEUs, por exemplo, onde o espetáculo ocorria às 15h, estavam presentes no público mulheres trabalhadoras da unidade, como aquelas contratadas para limpeza e serviços gerais, que por vezes levavam seus filhos ao local e, se fossem meninas, eventualmente, também assistiam a peça. Afirma entusiasmada que, nestas ocasiões, muitas mulheres do público eram pessoas que não tinham o hábito de ir ao teatro. Santos, por sua vez, assistiu a peça na Biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandes, em Guararema, e conta que na ocasião participaram as mulheres ali presentes, que eram integrantes do MST, todas pertencentes à “classe trabalhadora”, como mencionou, e de variada faixa etária.

Queiroz foi ao espetáculo duas vezes, ambas no antigo Teatro Fábrica; na primeira, acredita ter sido um ensaio aberto, pois o público era formado em grande parte por atrizes do teatro. Este também foi o relato de Azevedo sobre a plateia no dia em que assistiu; já na segunda vez que Queiroz participou conta que havia mulheres de movimento social, muitas jovens estudantes e de “diferentes cores".

Todas comentaram que as mulheres participaram bastante da roda de conversa que ocorreu no final. Queiroz relata que na segunda vez houve manifestações mais audíveis durante a peça, com comentários do tipo “aconteceu isso com a minha tia”, seguidos por choros e risos. Ela ilustra:

> (…) durante o espetáculo, você via o público emocionado. Ali tinha para tocar em todos os lugares: desde aquela mulher que cresceu achando que o que se passava entre ela e o primo quando era criança era uma brincadeira... Tem gente que não sabe que passou por abuso (QUEIROZ, 2018, s.n.)!

Menciona que em 2008 “as coisas já estavam diferentes”, pois a Lei Maria da Penha havia sido promulgada e o segundo mandado do Presidente Lula estava em curso, ”encaminhando para o primeiro mandato de uma mulher” (QUEIROZ, 2018, s.n.). Mas, pondera que ela mesma, naquele momento, ainda não tinha acesso a

debates feministas mais profundos. Provocada pela peça, relembra sua própria experiência como mulher, na maneira como reagia à sensação de injustiça. Ela diz: “tinha um momento que tinha agressão (…) Eu pensava: ‘tem que mostrar pros caras, a gente é agredida o tempo todo! Você é agredida quando é muito independente, muito retraída, só por que nasceu mulher.”

A Antropofágica estava em cartaz no mesmo espaço e Queiroz comenta que, quando foram convidadas para ver **Mulher A Vida Inteira**, “veio o baque”. Ela narra: “‘mas os meninos não vão? (…) Não, é uma peça só para mulheres (…) Entramos: eu, a Ruth, a Fabi, a Flavia... Vi a peça inteira me perguntando por que homem não podia estar ali.” A atriz, de início, não formula uma resposta ao seu próprio questionamento. Então, complementa:

> Falando agora, lá eu não tinha essa consciência, eu não acredito que a gente vai conseguir uma emancipação sozinha. Não acredito numa sociedade em que uma mulher vai subjugar o homem e isso vai ser super legal. Acredito que é junto que a gente vai construir as coisas (QUEIROZ, 2018, s.n.).

Narrando uma reportagem que viu sobre transexualidade dá a entender que a escolha do espaço exclusivo para mulheres possivelmente deixaria de fora homens trans, o que seria uma perda. Em suas palavras:

> Vi uma reportagem sobre um garoto trans, ele contou que estava numa roda de amigos que começaram a tirar sarro sobre isso. E ele então falou que havia nascido menina, e hoje era menino... Ele perdeu aquelas pessoas... Aliás, eles que perderam ele! Então acredito que quando vamos falar da questão da mulher, a não ser que seja algo que você não quer compartilhar, mais íntimo... Tem coisas íntimas que não saímos falando mesmo (QUEIROZ, 2018, s.n.)...

Respondendo por que ela achava que As Atuadoras optaram fazer a peça só para mulheres, comenta que teve a impressão de que alguém pegou o "livro do feminismo" e, ao folheá-lo pela primeira vez, decidiu segui-lo passo a passo. Ela parodia o processo: “(…) deixa eu ver com cuidado, então só vai adentrar as

mulheres nesse momento, porque a gente ainda não sabe como a própria mulher vai encarar esse trabalho” (QUEIROZ, 2018, s.n.). Atualmente, afirma considerar alguns benefícios do espaço exclusivo para mulheres, lembrando que "talvez esse lance de ser fechado dê a liberdade da pessoa se reconhecer no outro e falar: ‘peraí, tô com um problema, o que está acontecendo na minha vida?’" (QUEIROZ, 2018, s.n.). Ainda assim, mesmo compreendendo questões que motivaram a escolha, afirma não ter interesse em fazer uma peça só para mulheres.

Já Santos e Azevedo afirmaram explicitamente em seus discursos a importância do espaço exclusivo para mulheres. Santos (2018) relata que no MST há espaços como este, além de espaços mistos, de formação de gênero. Para ela, o fato de que “homens não entravam” foi um dos elementos atrativos, mesmo sem saber precisar o motivo de seu interesse. Santos (2018) destaca:

> Acho importante sim, às vezes. Não sei nem explicar o porquê, mas você se sente confortável por estar só entre mulheres. Se tivesse um homem acho que não seria assim. Não por que acho que todos são opressores, mas existe um peso que a presença do homem impõe quando está numa discussão dessa. E a gente precisa ter liberdade para falar o que sofremos quando o corpo da mulher é tratado como mercadoria ou objeto. (...) Por quanto tempo não pudemos expressar nossa opinião? Então tem que ter o momento de falar sem ter esse olhar masculino sobre nós (SANTOS, 2018, s.n.).

A compreensão do homem como parceiro, e não sempre o opressor, não se contrapõe, para ela, à qualidade de um encontro exclusivamente entre mulheres.

Próxima de Lepique e Ricieri, Azevedo (2018) comenta que já trabalharam juntas em diferentes ocasiões. Ela assistiu **Mulher A Vida Inteira** no Teatro Fábrica, com a plateia lotada; ao lado de muitas outras atrizes. Reconhece a proposta de uma peça exclusiva para mulheres como um dos elementos mais importantes do espetáculo. Ciente de que as Atuadoras foram criticadas pela opção, entende que elas “justificavam bem” a decisão, que favoreceu o clima confessional. Azevedo (2018) pontua:

> (…) por que como tinha um clima confessional, com espaço de encontro e conversa no final, de organização de mulheres, era justo que fosse feito só para mulheres. Os rapazes ficavam chateados, inclusive nossos companheiros de teatro, mas era importante que eles entendessem, pois fazer só pra mulheres já era uma provocação (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Das várias cenas, considerou a mais interessante a final, da Cora Coralina, seguida do café comunal:

> (…) a gente [ela e Lepique] até usou isso numa oficina de teatro. Tinha a coisa do café, acho bonito, gosto muito quando você consegue essa integração sem ser forçada. Elas conseguiram, é gostoso tomar um café junto, foram bem sucedidas nisso. E daí as mulheres engrenavam no bate papo (AZEVEDO, 2018, s.n.).

No bate papo recorda que “ouvia histórias, confissões e as mulheres se sentiam muito mais à vontade para fazer isso porque estavam justamente só entre mulheres” (AZEVEDO, 2008, s.n.). Associa a experiência às apresentações do Carne: Patriarcado e Capitalismo em ambientes majoritariamente ou exclusivamente formados só de mulheres, como em presídios femininos e que “de fato, há muita necessidade de falar: “no Carne os meninos [do grupo] até se afastavam, para que a gente pudesse ter esse clima de confiança”. (AZEVEDO, 2008, s.n.). Entende que na montagem das Atuadoras, o teatro estava já programado para gerar tal espaço e foi muito hesitoso nesse sentido.

A cena final também foi eleita por Santos como a mais “importante”, no ato de servir um café e abrir a conversa entre todas sobre a peça assistida. Ela diz:

> São poucos os momentos de estar falando destas questões polêmicas de forma mais aberta, onde não vamos ter certos pudores ou algum tabu envolvido. Onde poderemos falar livremente sobre assédio ou aborto. A gente está sempre com um olhar vigiado quando falamos desses assuntos. Algumas mulheres contaram seus relatos. Foi muito bom, teve muitas falas, demorou bastante. Eu falei também (SANTOS, 2018, s.n.).

Questões sobre o corpo da mulher apareceram em comentários registrados no livro Peça para Mulheres, como um em que uma espectadora (anônima) cita a cena do aborto; ela analisa, a partir da sua ida à peça, que quando a discussão sobre o aborto começou no Brasil as estudantes eram a favor, já as operárias, contra, pois a gravidez era um momento de beleza em suas vidas. Em outro registro, a espectadora afirma que, ao ver as atrizes com os seios à mostra, teve um impulso de ridicularizá-las, mas que se conteve, logo que se lembrou “do vestiário feminino”. A lembrança fez com que ela “abrisse o próprio peito” e então, chorasse.

Santos reflete que a peça a emocionou por tratar de assuntos da vida real das mulheres. Segundo ela:

> Tem cenas que tratam de questão do assédio, e para mim foi assim: a gente vai fazendo uma análise da nossa vida, e vai pensando em todas as vezes que a gente foi assediada, que foi tocada sem querer ser tocada, a gente acaba sendo vítima dessa forma de sexualização da mulher. Eu pensei muito nisso (SANTOS, 2018, s.n.).

Embora não se recorde exatamente do que foi conversado, afirma que os relatos foram sobre situações de “violência contra a mulher”, “machismo” e “assédio”. Uma das citações sobre as falas de espectadoras expostas no livro Peça para Mulheres, é sobre isso e ilustra o que Santos mencionou. Nele, a espectadora anônima afirmou que “homem que bate uma vez, bate sempre. E pede desculpas para poder bater de novo!”, acrescentando que, em um bairro do Recife, quando se percebe que uma mulher está sendo agredida, as pessoas começam a apitar, de forma a constranger o agressor.

Esses momentos mais “fortes" da peça permaneceram em sua lembrança, assim como o congraçamento final, em que o café e as conversas foram partilhados.

Comentando sobre as cenas mais marcantes, Queiroz cita as cenas que mostravam a interação entre as personagens da da mãe e da filha, entendendo como o machismo é transmitido como um valor também através das próprias mulheres. Queiroz (2018) comenta:

> Tem uma cena que são duas mulheres. Mas que a gente sabe que é um processo de machismo feito por mães, quando a filha chega e fala pra mãe que o casamento dela acabou. E a mãe fala: 'não, você vai seguir'. E a filha não ouve o conselho. Depois a filha volta e aí a mesma mãe está destroçada, porque aquele homem que a mãe falou: - 'olha você tem que seguir o exemplo meu e do seu pai', foi embora. E isso, quem embutiu nela foi a mãe da mãe da mãe, lá atrás... Quantas vezes não ouvi da minha mãe, que ouviu da mãe dela? E tem também o envolvimento do cara, por que ele diz: "se você for embora, vai viver como?". Achei a cena fantástica, acho que um homem precisa ver aquilo para se olhar, entender que o mecanismo do mundo que a gente vive faz com que você continue a reprimir uma mulher. E você, como um ser consciente, acha normal? É a normalização da violência (QUEIROZ, 2018, s.n.)?

Interessante Queiroz (208) frisar que, nesse momento, gostaria de que a cena fosse vista também pelos homens, percebendo seu poder de opressão. Explica que estas cenas a emocionaram por terem relação com sua vida pessoal, no aspecto da normalização da violência de gênero entre as mulheres, em suas palavras:

> Não venho só da Antropofágica matriarcal, venho de uma família matriarcal. E não foi por abandono. É uma família de viúvas: minha vó, mãe, tias ficaram viúvas muito cedo. E é "nóis por nóis" desde sempre. E numa sociedade machista ser viúva é estar com o sininho da luz vermelha na porta. E minha mãe sempre foi muito rígida, não tinha diálogo sobre sexualidade, era velado. E tem uma cena que é a da menstruação. Essas cenas me tocaram, porque vem do lugar de onde venho (QUEIROZ, 2018, s.n.). Eu demorei 24 anos para falar para minha mãe que sofri um aborto ao 15 anos. Passaram-se das décadas, e nem falei diretamente coloquei isso num espetáculo, que foi no Opus. E minha mãe assistiu, e dessa vez ela assistiu três vezes. E eu pensei "tem alguma coisa aí, ela não está vindo só para me ver, alguma coisa está mexendo nela". E um dia ela saiu e falou: a gente precisa conversar né? E a gente sentou, como estamos sentadas aqui, e choramos como duas crianças. E pela primeira vez minha mãe foi minha amiga, que eu sempre quis. E isso levou muitos anos.... Então essas cenas, da mãe e da filha... mexeram muito comigo, depois de lembrar essa memória de mais de 10 anos atrás... acho que foi isso. E acho que para mais gente também. (QUEIROZ, 2018, s.n.)

Embora estas cenas tenham chamado a atenção de Queiroz e de Santos, Azevedo, porém, teceu críticas à algumas opções estéticas, de roteiro e texto no

espetáculo, inclusive das cenas dramáticas citadas acima, que comentarei em seguida.

Na entrevista, ao começar seus comentários sobre o espetáculo, de partida a atriz afirmou seu posicionamento no feminismo interseccional e sua oposição à perspectivas que considera recaírem em essencialismos. Falando sobre a peça em geral, afirmou:

> (…) é difícil separar a Fernanda que faz teatro da que discute feminismo, então, vou falar desse lugar. O trabalho tinha uma beleza plástica, o carmim, mas era algo que me incomodava, pois ligava a mulher a determinados clichês do feminino: a questão das saias... Era bonito, mas me parece que coloca a mulher no lugar da mulher-natureza, da terra, essa ideia primitiva do feminino. Isso me incomoda. O básico da Simone de Beauvoir: não se nasce mulher, torna-se (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Para ela as cenas de teor “mais dramático” de **Mulher A Vida Inteira** reproduziriam estratégias de comunicação típicas da indústria cultural, manipulando a dramaticidade ao extremo. Ela compara:

> (…) como a da mãe conversando com a filha, dizendo que apanhou do marido. Acho super importante falar de violência contra a mulher, mas eu jamais colocaria uma mulher de olho roxo. Já tem a novela que faz isso; a Globo fagocitou esse tipo de discurso e faz melhor do que a gente. Ou a cena da menina que foi estuprada por vários homens, era um nível de dramaticidade que não era crível, era exagerado, tentava te trazer para um lugar forçado (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Explica, mais uma vez, sua predileção pelas formas de invenção artística, em suas palavras:

> Esse tipo de cena não vejo muita utilidade, mesmo pensando num público que não tenha muito contato com teatro. Acho que faz parte do nosso trabalho político trabalhar artisticamente com as formas que

> não são dominadas pela indústria cultural. Acho que cabe pensar novas formas para pensar isso (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Na visão da atriz (2018), mereceram destaque outras cenas, como a que mostrou estatísticas sobre a violência contra a mulher, mais uma vez, favorecendo o conhecimento da realidade, conforme comenta:

> Acho isso impactante. Por que a maneiro como a mídia nos coloca as informações, a vida, a própria sobrevivência nos dessensibiliza, nos aliena. O teatro tem isso, quando coloca certos elementos em sequência, pode nos tirar de um lugar de embotamento. Isso me emociona, não separo emoção de pensamento. Acho que tenho uma ideia de emoção que não está muito ligada a ideia de catarse (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Comenta que foi impactante a “cena da dança”, em que a atriz Mônica se enuncia mais epicamente. Ela recorda:

> (…) me lembro da dança que a Mônica fazia, um momento importante, forte, em que ela trazia enquanto mulher negra e indígena. Mas não me lembro muito do texto. (…), mas achei mais interessante quando a atriz conseguia nos apresentar aquela figura mais do que viver aquela figura (AZEVEDO, 2018, s.n.).

A atriz da Kiwi reafirma que se emociona em “estar entre mulheres pensando em possibilidades de mudança, mais do que mostrar uma mulher sofrendo, pois isso é mais [um] sintoma.” (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Azevedo (2018) considerou interessante também a cena sobre a entrevista da personagem Eva na rádio, por gerar diversão e, ao mesmo tempo, espaço de reflexão. Pondera:

> Brecht já dizia que o humor é uma arma quando queremos que o teatro seja uma grande assembleia, ou que as pessoas se perguntem se é normal viver daquele jeito. O humor crítico. Tinha a cena da rádio,

> em que elas contavam a história da Eva. Era um momento em que as mulheres riam (AZEVEDO, 2018, s.n.).

Interessante que esta cena também tenha sido citada por Santos (2018), bem como a reflexão que desenvolveu a partir dela:

> Eu me lembro muito do programa de rádio, falando com a Eva. Acho que a gente reprime tantas coisas, e quando a gente vê essa peça... A arte tem esse poder de tirar aquilo que está guardado dentro da gente e evidenciar (SANTOS, 2018, s.n).

Aponta a importância da peça em oferecer um campo de temas já debatidos por ela, mas permitindo aprofundar elementos a partir da linguagem teatral, “de forma leve”, através da chave ficcional. Em suas palavras:

> Porque a nossa vida é cheia de feridas que a gente não conseguiu cicatrizar e tocar nessas feridas é difícil, mas a linguagem artística toca de uma forma suave, que você consegue pensar e problematizar, desnaturalizar, e daí você vê o quanto a vida é violenta com a gente. Pra gente ver que está numa situação de abuso e violência e nem percebe, por estar tão acostumado (SANTOS, 2018, s.n.).

O teatro, para Santos (2018) permite a “desfamiliarização" das violências naturalizadas contra a mulher. Por fim, comenta sobre como o espetáculo reverberou nela, em resumo:

> Não sei dizer o que mudou em mim, mas sei dizer que me toca, pois a gente percebe que somos parte de algo maior. Eu não precisei contar minha história de vida para ver ali, naquela ficção, partes que poderiam ser tiradas da minha vida, porque é algo que é comum a outras mulheres. Somos uma comunidade, fazemos parte de uma totalidade (SANTOS, 2018, s.n.).

A sensação de pertencimento a uma comunidade permitiu a Santos (2018) encontrar seu caminho de fruição no espetáculo. Sem manifestar críticas à peça, comentou que gostaria que ela continuasse em cartaz para que essa experiência fosse levada a outras mulheres, para “verem e se sentirem melhor, menos sozinhas” (SANTOS, 2018, s.n.).

Comentando sobre os impactos que o espetáculo poderia causar nas espectadoras, Azevedo recordou das conversas que teve com Lepique a partir do alerta da atriz mexicana Violeta Luna, sobre as possíveis consequências que esse tipo de peça poderia despertar em algumas mulheres, o que apontaria a necessidade de associação com mulheres que trabalham em outras áreas, como a jurídica, por exemplo, para que houvesse uma rede de apoio entre mulheres no enfrentamento de situações de violência, por exemplo. Azevedo, considera que, embora a reverberação do espetáculo não tenha estendido seus caminhos neste sentido e que tenha se limitado àquele momento da temporada devido à interrupção dos projetos das Atuadoras, foi um processo potente.

3.5 PANE NO SISTEMA? COMPARANDO EXPECTAÇÕES

Dubatti (apud Muniz e Romagnolli, 2014) defende que é na criação do espaço convival que o teatro se afirma como tal. Sua tríade essencial seria, portanto, acontecimento convival, experiência poética e expectação. Muniz e Romagnolli resumem: Em síntese, o teatro “é a produção e expectação de acontecimentos poiéticos corporais em convívio” (Dubatti, 2007, p. 36) (MUNIZ e ROMAGNOLLI, 2014, p. 252). O convívio, entretanto, é um objeto impermanente, uma vez que não só um espetáculo muda, mas transformam-se também as atrizes em cena e a composição do público. Analisando a fala das espectadoras de **Mulher A Vida Inteira**, é possível perceber que a bagagem particular de cada uma conta muito para sua leitura do espetáculo.

Citando Hans Robert Jauss[121], Simões (1987) afirma que o efeito causado nos espectadores a partir do contato com determinado trabalho artístico pode ser analisado a partir do contraste entre o horizonte de expectativas em que a obra é realizada e o dos/das espectadores/as. Argumenta que é a quebra do horizonte de

[121] Hans Robert Jauss (1921-1997) foi um escritor e crítico literário alemão, um dos nomes mais reconhecidos da estética da recepção.

expectativas, ou seja, quando o trabalho artístico foge ou rompe com expectativas gerais ou propostas já experimentadas, que coloca o espectador em movimento, tirando-o da inércia e desmantelando convicções antigas. Segundo Simões (2015): “uma obra inovadora, mais do que mera diversão, apresenta possibilidade de alteração da ordem estabelecida” (SIMÕES, 2015, p.87).

Nesse sentido, é interessante notar a diferença dos efeitos produzidos em cada uma das entrevistadas. Para Alessandra Queiroz, a surpresa causada pelo veto à entrada dos homens parece ter gerado resistência e desconfiança em participar de um espaço que fere sua concepção de mundo, de acordo com seu argumento “não acho que a gente vai conseguir a emancipação sozinha” (QUEIROZ, 2018, s.n.). Como comenta que naquele momento não possuía formação feminista, é possível que em seu horizonte de expectativas predominasse a visão de um feminismo separatista, expressa na frase sobre o temor de um futuro em que “as mulheres” subjugariam “os homens” (QUEIROZ, 2018, s.n.), pré-concepção que estigmatizou, como foi narrado no capítulo anterior - o feminismo em geral. Para Simões, quando um espectador vai ao teatro, carrega esses aspectos anteriores, que fazem parte de seu patrimônio pessoal. Simões (2015) resume:

> Além das outras obras, aspectos da vida social, em perspectiva pública ou privada - cenas urbanas, fatos históricos, lances surgidos da memória, pulsões, afetos, desejos - surgem contribuindo ou mesmo causando ruídos desagradáveis no encontro com uma nova experiência artística. O patrimônio vivencial e cultural do indivíduo participa da compreensão da obra, colabora para a decifração dos elementos de significação com os quais se depara (SIMÕES, 2015, p.89).

Através do relato de Queiroz (2018) conhecemos seu pertencimento a uma “família de viúvas”, ou seja, a um espaço que se constituiu como “só de mulheres” por força maior; ao relatar esta situação familiar, aponta o peso vivido pelas mulheres da família e as dificuldades que enfrentaram devido a essa exclusão involuntária de um ambiente misto, julgadas por estarem sem a companhia masculina. O veto aos homens de maneira voluntária que ocorre na peça, então, contrapõe-se frontalmente à esse delicado e importante aspecto de sua história de vida. Outro ponto interessante é que para a atriz da Antropofágica as cenas mais marcantes são as que

abordam a relação entre mãe e filha, por dialogar diretamente com “o lugar de onde ela vem” e as que mostram a violência contra a mulher, que ela considerou importantes como meio de reflexão para a desnaturalização da violência (recomendando que seriam educativas para homens também).

Já Fernanda Azevedo considera estas as cenas menos úteis, por caírem na reprodução da forma dramática que a “novela já faz”, numa repetição de padrões e ênfases sentimentais do que chamou de “clichês do feminino”. Cabe destacar que a própria Kiwi Companhia de Teatro recusa a forma dramática em suas peças, trabalhando prioritariamente com o teatro documentário[122]. De fato, alguns “clichês do feminino” parecem ter lugar no espetáculo, conforme ocorre na personagem Vermelha . Entretanto, esta foi construída como símbolo liminar de ruptura das normas de gênero, embora reafirmando outras. Por um lado, a imagem tradicional da mulher, relacionada ao lugar de mãe e esposa submissa ao marido é rompida, para afirmar a individualmente da mulher, focada num propósito de vida independente, associado à imagem da “mulher moderna”. Azevedo se incomoda, no entanto, que a caracterização das figuras ressalta elementos da feminilidade (ou seja, tradicionalmente ligados ao constructo do feminino), tais como o vermelho e as saias.

Entretanto, Rosana Santos e Alessandra Queiroz apontam que a peça teve o efeito de quebra de algumas normas de gênero, por exemplo, na desnaturalização da violência contra a mulher. A quebra experienciada pelas espectadoras deu-se mesmo diante de cenas que não ofereciam essa solução dramaturgicamente, caso em que o patrimônio cultural das espectadoras cooperou na decifração dos elementos e completou seu desenvolvimento.

Ao mesmo tempo, a cena da Eva foi mencionada como marcante por Rosana Santos e Fernanda Azevedo, devido à crítica ao mito fundador e a leitura religiosa que nele apoiada para justificar a submissão da mulher. Azevedo elogia o uso do humor satírico como recurso de derrisão, enquanto Santos menciona “lembrar-se bem” da cena. Analisando as trajetórias das artistas, vemos nas observações certa relação com as escolhas de cada uma: o desencantamento de Santos com a Igreja como forma de transformação social e o a escolha de Azevedo em debater o tema

[122] O tema foi abordado por Fernanda Azevedo em sua dissertação de mestrado, A atualidade do teatro documentário - percurso histórico e estudo do trabalho cênico Morro como um país, defendida na Unesp em 2018.

também em seus trabalhos, discutindo a crítica à religião por um viés materialista, desmistificador das ideologias dominantes.

Outro aspecto importante é em relação ao envolvimento do público na constituição do communitas que o espetáculo propõe: tanto Lepique quanto as três espectadoras entrevistadas mencionam que houve bastante participação no debate, com relatos em tom de depoimento e desabafo sobre situações de agressão vividas, ao ponto de muitas se emocionarem.

Porém, das três entrevistadas, parece que apenas Santos experienciou a situação como um momento de communitas, destacando em sua fala o caráter revelador que a arte pode adquirir ao mostrar “com leveza” situações de abuso ou violência. Ela aponta também que o espaço só entre mulheres sublinha um sentido unitário do "ser mulher", caracterizado pela presença (e contestação) de normas de opressão em relação a ser “esposa”, “bem arrumada”, “mãe”, “protetora” e objeto sexual. Azevedo, por sua vez, mostra não ter embarcado no estado de communitas, em virtude do olhar crítico aos elementos trazidos pela peça que, segundo ela, naturalizam formas de ser mulher, apesar de criticar alguns mecanismos de opressão. Entretanto, embora ela não tenha “embarcado" na proposta de experiência ritual, identifica que ele tenha acontecido para muitas das mulheres que a rodeavam, quando ressalta que “a peça foi muito bem sucedida” na provocação de engajamento e participação do público, o que foi destacado pelas demais também.

Dolan (2012), olhando a produção em teatro a partir da crítica feminista, sugere que a perspectiva das mulheres comece a colaborar para a criação das obras de teatro, inserindo a mulher como “espectadora ideal”, e não mais o homem branco, de orientação heterossexual e de classe média, que costuma reger as montagens teatrais (a partir de um espectador ideal tido como neutro, mas identificado com o sujeito masculino e o poder masculinista). Essa guinada, segundo Dolan, traz para o centro da cena as mulheres e suas questões, o que pode abrir caminho para representações mais complexa de seus universos, fazendo jus às suas múltiplas formas de existir e atuar no mundo.

Mulher A Vida Inteira, ao propor a distinção de gênero, não exclui os homens, mas evidencia o quanto não consideramos a natureza gendrada da recepção e, em consequência, a perspectiva gendrada com que são criadas as obras teatrais. Assim, outras convenções visuais passam a emergir, ao mesmo tempo que outras técnicas discursivas e outros valores sobre os gêneros. É de se supor, portanto, que a

continuidade de processos artísticos dessa natureza deverão trazer para o teatro uma contribuição singular, assim como para as mulheres que estão atuando e aquelas que, na platéia, anseiam por ver suas vidas postas em cena.

Pode-se acrescentar que a estratégia de tornar evidente as formulações de gênero presentes no espetáculo teatral através da constituição de uma espectadora definida pela categoria “mulher” e sua condição (inclusive, considerando o gênero feminino não como uma verdade da biologia, mas um conjunto de experiências, identificações, valorizações compulsórias e escolhas performativas) não se reduz a outras teorias, como as do espectador emancipado, de Ranciére (ou do seu espectador ativo), ou mesmo do espectador companheiro, de Dubatti. O teatro femininista, na sua modalidade exclusiva, assim, poderá ser analisado a partir de como ele se torna importante para suas espectadoras (ESCOSTEGUY, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Citando Desgranges (2003), Favareto (2004) afirma que para que o teatro seja capaz de exercer efeito crítico sobre determinado espaço cultural, deslocando ideias, é necessário reconhecer a inexistência de um espectador neutro. Conhecendo e determinando o público, é possível direcionar a peça teatral para um diálogo culturalmente relevante, que não seja apenas “um portador de mensagens de costumes” (FAVARETO, 2004, p.206).

Nesta pesquisa, tomei como pressuposto o fato de que não existe neutralidade no fenômeno da expectação, que é sempre constituída a partir das identificações e trajetórias do sujeito;no caso desta pesquisa, observei especificamente a demarcação de gênero e pressupus, portanto que toda expectação é gendrada. Nas duas peças teatrais escolhidas para análise, esta determinação do público a partir do recorte de gênero é feita conscientemente. Coube investigar como esta determinação a priori produziu efeitos na experiência teatral das espectadoras e, por outro lado, perceber também nas atrizes como a consciência sobre o gênero das espectadoras influenciou sua criação poética.

4.1 ACERCA DO CONCEITO DE GÊNERO E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O FEMINISMO

Em O Segundo Sexo, Beauvoir argumenta que a mulher ocupa o lugar de “o Outro” em relação ao Homem, que seria “o Absoluto”. Em seus termos: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial” (BEAUVOIR, 1949, p.10). Afirma que o homem seria, então, o referencial de padrão de normalidade; a mulher é seu ‘Outro’ assim como o negro seria o outro do branco, ou o judeu o outro em relação ao não judeu. Esse Outro assume um lugar de negatividade, enquanto a positividade cabe ao que representa o padrão de dominação, disfarçada em normalidade. Beauvoir aponta ainda que as mulheres não vivem apenas entre seus pares, o que poderia conferir uma condição de proteção e de conhecimento de sua identidade (ela compara esse grupo a outros grupos, tais como de setores populações negras ou

judias), mas vivem dispersas entre os homens, isoladas de outras mulheres, com seus maridos ou pais (BEAUVOIR, 1949, p.11).

Embora a colocação soe idealizada, uma vez que a vida em guetos possui complexos e distintos significados e consequências, não podendo ser tomada genericamente apenas a partir de demarcações étnicas e raciais como faz a pensadora, com o exercício de comparação proposto por ela é possível compreender em seu posicionamento uma defesa da sororidade, ou seja, da união entre as mulheres. Cabe mencionar que a defesa de um espaço exclusivo, neste sentido, representa uma reunião inovadora, que rompe com o isolamento individual de cada mulher. Nesta condição, elas podem constituir-se enquanto “nós”, colocando os homens no lugar de os “outros”, como foi apontado no Capítulo 2, quando abordei a caracterização dos grupos de reflexão e consciência.

No entanto, em 1975, a concepção que define “sexo” como categoria biológica e “gênero” como construção social, defendida por grande parte do movimento feminista até então, inclusive as marxistas, recebeu duras críticas por um setor de feministas americanas, entre elas, Gayle Rubin. Por meio do conceito do sistema de sexo/gênero, elaborado pela antropóloga, propôs a origem social do que historicamente foi construído como “feminino” e “masculino” a partir das chamadas diferenças sexuais, sublinhando que estas, por sua vez, também seriam socialmente construídas (RUBIN, 1975). O problema pode, então, ser postulado de outro modo: se existem diferenças reprodutivas entre homens e mulheres, não há porque afirmar que essas diferenças possam justificar uma “verdade da natureza” capaz de sustentar a lógica da desigualdade entre os gêneros.

O conceito de gênero nesta nova interpretação ganhou força com o pensamento da historiadora americana Joan Scott, que enfatizou não haver um “feminino” de forma isolada; pois que ele teria sido construído em relação ao “masculino” e tal relação seria uma das primeiras formas de “dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1989), perpassando todas as faces da realidade social e engendrando inter-relações não apenas a partir da oposição entre “homem” e “mulher”, mas também internas às feminilidades e masculinidades.

Também vai neste sentido a formulação da historiadora italiana Teresa De Lauretis, que critica a concepção de gênero como diferença sexual, argumentando que tal pensamento possui dois limites principais: primeiramente, por ter construído a “Mulher” como sujeito universal, sendo que tal identidade foi explicada ou por uma

essência arquetípica, ou por uma feminilidade discursiva. O postulado tem como consequência a dificuldade de pensar as diferenças entre mulheres (assim como entre homens). Em segundo lugar, do ponto de vista epistemológico, cria-se o que Foucault chama de “prisão domiciliar discursiva” a partir do gênero, subestimando a formação múltipla e complexa dos sujeitos em consideração a outras relações sociais, como raça e classe. A autora irá propor, a partir de Foucault, outra concepção para gênero: primeiramente, a que o gênero é uma representação e que, em segundo lugar, essa representação é a sua construção. Em terceiro lugar, propõe que a construção do gênero efetua-se hoje no mesmo ritmo que no passado, tanto pelos aparelhos ideológicos do estado, quanto pelos críticos (de arte, o meio intelectual, da vanguarda, dos movimentos e até no feminismo) e, por fim, que o gênero se constrói também por meio de sua desconstrução, ou seja, em qualquer discurso que o veja como representação falsa. Ou seja, gênero é não só o que se efetua, mas também o que se reprime, o que permanece como trauma em potencial que pode desestabilizar a representação (LAURETIS, 1987).

A partir dessa concepção, a compreensão sobre as diferenças entre as mulheres e ao conceito de gênero foram ainda mais ressaltadas pelas feministas negras, como Kimberlé Crenshaw. Ela formulou o conceito de interseccionalidade para expressar a ação simultânea de marcadores de diferença de gênero, de raça e de classe (CRENSHAW, 2006). As pensadoras do feminismo negro romperam com a concepção universalizante da dominação de gênero, ao afirmar que a opressão de raça e classe colocou as mulheres negras e pobres em situação de ainda maior opressão. Portanto, as mulheres não poderiam ser compreendidas como um sujeito único universal; bem como as diferenças de raça e classe, somadas às de gênero, resultariam também em demandas e reivindicações políticas diferentes.

De outro ponto de vista, feministas lésbicas também criticaram concepções universalizantes sobre o ser mulher, como Monique Wittig. Em seu pensamento a pensadora estadunidense afirma que os discursos teóricos das ciências sociais disseminam concepções naturalizantes sobre “mulher”, “homem” e “sexo”, derivando tais categorias de um pressuposto heteronormativo que classifica como “pensamento hétero” que então as distinguiria; critica o fato de que consideram tais conceitos aplicáveis “a todas as sociedades, a todas as épocas, a todos os indivíduos” (WITTIG, 1980, p.6); defende que lésbicas e homossexuais não se identifiquem/aprisionem nos

conceitos de “homem” e “mulher” e percebe tal negativa como forma de enfrentamento à hegemonia do pensamento hétero.

A diferenciação entre considerações que admitem gênero como categoria histórica ou empírica dá-se no debate internacional e no nacional. Além de definições teóricas, ou "categorias analíticas”, na dimensão do feminismo socialista, gênero é um fenômeno histórico, de tal forma que a dominação androcêntrica pode ser revertida. É o que concebe Saffiotti (1997):

> Graças a isto, mulheres podem oferecer resistência ao processo de exploração-dominação que sobre elas se abate e milhões delas têm procedido desta forma. Não apenas no que concerne às relações de gênero, mas também atingindo as interétnicas e as de classes, pode-se afirmar que mecanismos de resistência estão sempre presentes, alcançando maior ou menor êxito (SAFIOTTI, 1997, p. 120).

As críticas dos feminismos interseccional, negro, lésbico e socialista são importantes, pois refletem sobre limites do feminismo da chamada ‘segunda onda’, ou pós-1968, que fundamenta boa parte do discurso feminista presente nas duas peças teatrais analisadas. Além de outras variantes, a partir dessa crítica (que nasce no bojo dos próprios movimentos e, portanto, permitem a sua expansão) altera-se a potência da resistência das mulheres contra a violência e opressão, ampliando seu agenciamento, assim como é enriquecida a definição do “sujeito mulher”, ainda que trazendo para dentro do conceito mais contradições.

4.2 O MITO DO “TEATRO BRASILEIRO MATRIARCAL” E UM BREVE DIÁLOGO COM ESTUDOS DA RECEPÇÃO FEMINISTA NOS EUA

A importante presença numérica das mulheres no teatro moderno brasileiro oferece base a um discurso deturpado e propagado no senso comum a respeito da neutralidade e democracia do espaço teatral acerca das relações de gênero. Os estudos sobre o lugar ocupado pelas mulheres no teatro e seus significados têm relatado, no entanto, uma condição de desigualdade entre homens e mulheres em

diversos aspectos. Uma delas foi predominância de homens nos postos da dramaturgia, núcleo de maior prestígio dentro das artes cênicas modernas (ROMANO, 2009).

De acordo com Andrade (2008), tal predominância ocorre já no nascimento do teatro moderno brasileiro, onde as mulheres ocuparam lugar, inicialmente, como atrizes. Suas personagens foram forjadas, majoritariamente, a partir da idealização de homens (dramaturgos e diretores) sobre os papéis das mulheres na sociedade, ligadas a um modelo normatizado, que limitava diferentes formas de ser mulher. Essa condição, a autora atribui a uma cultura de tradição patriarcalista, que não propiciou às mulheres autonomia para formular seu trabalho artístico. Personagens femininas que questionaram a condição social e cultural da mulher ou comportamentos ditos femininos foram elaboradas pelas primeiras (e poucas) dramaturgas mulheres, como Julia Lopes de Almeida e Maria Jacinta, ao mesmo tempo em que dramaturgos elaboraram narrativas que ridicularizavam mulheres que questionavam papeis sociais femininos ou normas de gênero.

De acordo com a autora, há um número razoável de atrizes de destaque na cena ocidental moderna. Aponta que algumas pesquisadoras feministas basearam-se na teoria da criação/recepção para explicar esta presença: “nas artes do espetáculo, com mais evidência no cinema, o homem é o que olha, ao passo que a mulher aparece representada como objeto de fetiche desse olhar” (ANDRADE, 2008, p.18). Cita Laura Mulvey, que em 1975 afirma “que toda a produção mainstream de Hollywood construiu um espectador “masculino” e legitimou seu olhar fetichista sobre as mulheres da tela, levando as espectadoras a também ver os filmes com base em uma posição “masculina”.” (MULVEY apud ANDRADE, 2008, p.19) Mulvey irá argumentar, assim, que as mulheres têm um duplo trabalho de identificação, pois precisam fazê-lo portando o olhar deles. Andrade conclui que “O ato de olhar e ser olhado, assim, adquiria um caráter de gênero, quase sempre despercebido pela plateia também ela composta por mulheres.” (ANDRADE, 2008, p.20).

Andrade (2008) argumenta que o observador (o homem) procura tais personagens femininas como forma de acessar imagens projetadas de si que respondam a carências da subjetividade masculina. Segundo ela:

> Quando as mulheres começaram a se auto representar, percebemos o quanto imagens do feminino divulgadas pela cultura, construídas a partir de oposições binárias, isto é, a partir de contraposições do conceito de masculino, também, por sua vez, cerceador, aprisionaram comportamentos (ANDRADE, 2008, p.20).

É importante destacar que no teatro brasileiro os estudos críticos à constituição de um olhar fetichizado sobre a mulher são raros e que os estudos literários e fílmicos, fora do país e dentro dele, são pioneiros nesta abordagem (MALUF, MELLO e PEDRO, 2005). Romano (2009) cita a possibilidade de trânsito de contexto entre as linguagens artísticas quando analisa a importância do teatro formulado por mulheres e do teatro feminista para que sejam revistos os discursos dominantes de gênero presentes nas artes cênicas, crítica que converge com o questionamento apontado por Mulvey sobre a fetichização dos corpos femininos em cena (ROMANO, 2009, p.98). No caso do teatro feminista, não só a mulher ganha o centro da cena, como também amplia-se a atenção para a usual masculinizarão do olhar e busca-se outros recursos de recepção. Um exemplo constatado nesta pesquisa deste processo de “masculinização" (MALUF, MELLO e PEDRO, 2005) está manifesto na fala de uma pessoa (não identificada) da plateia das Atuadoras, quando menciona que ao ver as mulheres nuas em **Mulher A Vida Inteira**, teve um impulso de rir, ao pensar que estavam ‘pagando peitinho’, ridicularizando-as. A seguir, quando a mesma percebeu-se apenas entre mulheres e lembrou-se de sua própria condição quando num vestiário feminino; seu riso emudeceu e acabou se tornando em choro. Pode-se atribuir esse segundo movimento às conquistas positivas de um teatro exclusivo para mulheres: ainda que num processo sofrido, a espectadora pode tornar-se sujeito de seu próprio discurso, e não apenas objeto do discurso dominante, rompendo com a matriz masculina.

Cabe mencionar que tanto **Homem Não Entra** quanto **Mulher A Vida Inteira** não fogem à naturalização da heteronormatividade. De certa forma, a influência das colocações oriundas do feminismo lésbico e da teoria queer (tanto na teoria acadêmica, quanto nos movimentos das mulheres) ainda não haviam adquirido projeção no Brasil, o que ocorreu apenas após os anos 1990 (NETO, 2007). Assim, não é totalmente estranho que os deslizamentos no conceito “mulher”, assim como a defesa de comportamentos sexuais dissidentes não tivessem adquirido maior visibilidade nas peças em quadro. Seria interessante desenvolver a relação entre

este limite e a constituição do olhar fetichizado sobre a mulher, esforço que, entretanto, não foi possível desenvolver neste trabalho.

Para além da leitura feminista dos espetáculos, a abordagem a partir da Antropologia da Performance e da Teoria do Drama Social de Turner (1979) contribuíram para a análise de falas presentes em ambos os espetáculos a respeito do sentimento de pertencimento e comunalidade que a grande maioria das espectadoras mencionou. Embora não em todas, em muitas percebemos que ressoou a percepção sobre desnaturalizações em relação à normas de gênero que no cotidiano passam despercebidas, apontando o espaço de communitas e os momentos de liminaridade nas peças.

Por sua vez, os estudos sobre recepção teatral mostraram-se reveladores sobre os diferentes efeitos dos espetáculos nas espectadoras. O teatrólogo argentino Jorge Dubatti, crítico e teórico do teatro, afirma que, diferentemente de manifestações culturais como o cinema e a televisão, que também contam com a representação como elemento central, o teatro possui uma singularidade por realizar o encontro espaço-temporal das pessoas (atrizes, atores e público), o qual chama de “resgate do convívio”. Para ele, a expectação é “o campo de constituição do espaço de percepção do espectador”. O teatro seria a “produção e a expectação de acontecimentos poiéticos corporais em convívio” (DUBATTI, 2007, p.252). Nesse processo, a espectadora ou espectador, ao “assistirem” a peça, fazem um movimento incessante de confrontar o que se vê com o as suas próprias experiências. Segundo Simões (2017):

> (...) o espectador durante a cena teatral se vê o tempo todo desafiado, lançado ao encontro de suas crenças e temores, a percorrer a travessia sinuosa proposta pela experiência artística. Encontrar-se com uma obra de arte possibilita encontrar-se com questões fundamentais da própria vida, possibilita ainda encontrar material bruto e rico para construção de outra obra (SIMÕES, 2017, p.365).

Este movimento de encontro com a obra e retorno à própria experiência pode ser percebido em todas as entrevistas realizadas. Encontrar-se com uma obra destinada apenas às mulheres parece, por um lado, reforçar o pensamento a respeito das diferenças entre “ser homem” e “ser mulher”. Pode causar, entretanto, efeito

inverso, como pode-se perceber na análise de **Mulher A Vida Inteira**: se, como no caso de Fernanda Azevedo, não ocorre esse processo de identificação estética com a cena; ou quando, no caso de Alessandra Queiroz, há divergência sobre a primeira regra, que ordena o funcionamento daquele espaço, qual seja, a necessidade do veto aos homens.

Esta frustração do efeito parece ter relação com o que comenta Dolan (1988)[123] a respeito de espetáculos estadunidenses produzidos pelas feministas culturais. Cabe antes, porém, considerar algumas diferenças entre os feminismos estadunidense e brasileiro: enquanto nos anos 1970 o Brasil passava pelo contexto do Golpe civil-militar, abordado no capítulo 1 desta pesquisa, os Estados Unidos viviam o contexto da Guerra Fria e passavam pelos governos (democraticamente eleitos) de Lyndon Jhonson, Richard Nixon e Jimmy Carter. Os movimentos em prol dos direitos civis conseguiram grandes conquistas, após amplas mobilizações de massas nas ruas, como o direito a voto de cerca de 250 mil eleitores afroamericanos em 1964; a retirada das tropas estadunidenses do Vietnã, em 1972; e em 1973, a decisão da Suprema Corte de que o aborto não poderia ser proibido nos primeiros seis meses de gestação. Por fim, conforme já comentado, vale lembrar ainda que o feminismo brasileiro teve influência da militância marxista partidária e do feminismo francês, o que suscitou a construção de políticas e argumentações diferentes das apresentadas por Dolan sobre as estadunidenses.

Ainda assim, a discussão apresentada por Dolan (1988) dá passos adiante para a reflexão sobre a qualificação do público a partir das definições de gênero. Em seu primeiro livro, **The Feminism Spectator As Critic**, ainda sem tradução para o português, Dolan analisa a cada capítulo casos de peças teatrais influenciadas por diferentes vertentes da crítica feminista. Dolan, nesta obra apresentada pela autora como uma leitura introdutória ao feminismo crítico, toma como referência o pós estruturalismo, as teorias da desconstrução e a semiótica. Dolan (1988) firma que:

> (...) influenciada por teorias pós-estruturalistas (Foucault, Althusser), por feministas francesas (Irigaray e Cixous) e pela crítica marxista, a teoria da performance feminista questionou como forma, conteúdo e

[123] teatróloga, professora e pesquisadora do Lewis Center for the Arts, em Princeton. Suas áreas de pesquisa incluem teatro e drama, estudos da performance, estudos feministas e das mulheres, estudos LGBTQs e estudos americanos.

> estruturas refletiam na vida das mulheres politica e ideológicamente" (DOLAN, 1988, p.XIV, Tradução nossa).

Através dela, sabemos que o feminismo passou a analisar criticamente a performance teatral a partir dos anos 1980, questionando as relações de gênero, sexualidade, raça e etnia. Passam a ser problematizadas desde as narrativas teatrais e imagens encenadas ligadas às distinções de gênero, quanto a discriminação contra as mulheres trabalhadoras do teatro e as funções que cumprem na produção teatral. No Capítulo II, Feminismo e cânone, Dolan analisa a recepção da crítica teatral em relação ao drama **Night, Mother**, escrito por Marsha Norman, que contou com a interpretação da atriz Kathy Bates no papel da protagonista[124]. Dolan critica a ação do feminismo liberal nesta produção teatral, por buscar a aceitação da crítica artística majoritariamente formada por homens, o que impôs limites para o aprofundamento de debates importantes levantados pela peça, por exemplo, sobre as circunstâncias que levam a personagem central a cometer o suicídio (DOLAN, 1988, p.20). O espetáculo, dessa maneira, reproduziria um olhar ainda masculino em relação à mulher.

Dolan vai além da crítica à produção em si, para comentar como a mídia influencia a "bagagem de expectativas" do público teatral, afirmando também que, em relação a Norman e a outras dramaturgas e atrizes consideradas pioneiras do teatro sobre mulheres, a mídia difunde suas imagens buscando atrelá-las ao ambiente doméstico e aos afazeres relacionados aos papéis sociais ditos femininos, a exemplo do destaque para o gosto que Norman nutriria pela arte do tricô. (DOLAN, 1988, p.39). Mais uma vez, o efeito desse tipo de "patrulha de gênero" exercido pela grande mídia é a diminuição da potência de seus discursos de contestação. Apesar das diferenças entre os contextos brasileiros e estadunidenses, é interessante notar semelhanças entre o caso de **Night, Mother** e o ocorrido com as escritoras de **Homem Não Entra**: o discurso midiático sobre Norman aproxima-se daquele proferido sobre Muraro e Campos, que buscou ressaltá-las como "feministas femininas".

---

[124] A montagem foi considerada pela Broadway como o primeiro 'cânone teatral feminino'. Cabe lembrar que o teatro da Broadway caracteriza-se como um tipo de produção teatral realizada em espaços teatrais localizados no centro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Este tipo de teatro é marcado por mega-produções, principalmente, em formato de musicais. Com forte apelo mercadológico, é uma das expressões mais importantes da indústria cultura, direcionada a um público massivo.

A autora critica duramente as feministas culturais, que produziram peças exclusivamente voltadas para público de mulheres (DOLAN, 1988, p.20). No capítulo 5, Dolan rejeita algumas modalidades do teatro feminista cultural estadunidense em virtude da ideia que se dissemina nesta tendência de uma estética feminista que espelha a estética masculina dominante. Para ela, seriam nocivas a perspectiva universalizante e a própria concepção de que mulheres formam uma comunalidade simplesmente devido a sua biologia e experiência de vida sob o patriarcado. Essa crítica tem relação com a discordância levantada por feministas negras nos anos 1980, de que mulheres brancas estavam dominando o movimento e ignorando as diferenças entre mulheres, e com o fato de que tal paradigma baseia-se no binarismo de gênero, acabando por justificá-lo.

Em dois espetáculos, Dolan identifica as estratégias constituídas para gerar essa vivência de uma experiência compartilhada, capaz de destacar a sororidade, entre elas, a reafirmação da relação mãe e filha. Aponta que pode haver mulheres na plateia que não se identificam com a estética feminista proposta em cena. Para Dolan, enfim, é como se buscassem uma feminização do cânone realista dominante, apenas incluindo mulheres no público.

Ao formular um teatro experimental de “uma mulher”, mesmo que para unificar estrategicamente a experiência feminina e espelhar o realismo androcêntrico no teatro, segundo Dolan, as ativistas do feminismo cultural acabaram ignorando que a construção das noções de “mulher” e “homem” são economicamente, culturalmente e historicamente constituídas, com efeito, celebrando uma noção de “feminino” que é produzida pelos aparatos da ideologia dominante. Dolan defende, em contraponto, que a análise e práxis materialista pode ir além das representações, sinais, símbolos e mitologias que geram a “Mulher”. Ela afirma que só então pode haver mudança social através do teatro.

Apesar das limitações de algumas obras cênicas feministas, conforme identificado pela autora, é necessário apontar que o espaço exclusivo, no caso das duas peças brasileiras, ofereceu visibilidade a uma discussão proibida em diferentes níveis na nossa sociedade, desenhando um terreno para que mulheres pudessem questionar dimensões importantes da dominação de gênero. Ainda que a escolha de um público formado apenas por mulheres possa ser alvo de críticas, parece ter sido também uma estratégia de defesa eficiente, diante de mecanismos de dominação

utilizados pelos homens. Esses mecanismos parecem ter sido identificados pelas espectadoras, desde um que cala a expressão sobre “coisas íntimas” (e que, quando entre mulheres, torna-se um “ficar mais à vontade”), como mencionam Rosana Santos e Alessandra Queiroz, até outro mecanismo mais explicitamente ameaçador, como o que cita a Sra Sônia Samel, ao lembrar que se os homens pudessem entrar e ouvir o que Cidinha Campos falava, “ela podia ser agredida” (Samel, 2017, s.n.), tamanha a ruptura que a espectadora pôde identificar nas ações da atriz e que reverberaram nela.

A utilização do humor como recurso político-estético, que aparece em ambos espetáculos, é de uma potência contra-hegemônica que retira a mulher do lugar de objeto do humor, sendo alvo das piadas, para torná-la sujeito do riso. O próprio exercício do senso de humor empodera a mulher, uma vez que o riso associa-se à inteligência, qualidade negada às mulheres no discurso masculinista (Walker apud Crescêncio, 2017). O processo de deslocamento das posições de protagonismo e figuração nas representações das piadas, também, impedem a permanência das hierarquias dominantes. Desenha-se, então, uma reciprocidade através da derrisão, de uma maneira que a “vida real” resiste a realizar, mas estabelecido fissuras que anunciam transformações em curso. Por fim, o “rir de si” e o questionamento sobre a natureza do ridículo (isto “é ridículo por quê?”) colaboram no sentido da desnaturalização de concepções e modos de vida inculcados, mas que, sendo parte de práticas culturais, estão sujeitos à transformação material.

Por meio da escuta das falas das espectadoras, pode-se perceber os mecanismos de dominação de gênero que têm continuidade nos próprios palcos. A pesquisa, nesse sentido, demonstra a importância de ouvir o que as espectadoras têm a dizer, afirmando a centralidade dos estudos da recepção também para a compreensão das potencialidades do espaço teatral, no que concerne às formas de luta feminista através do teatro.

Os estudos da recepção entrecruzados aos estudos de gênero mostraram-se valiosos1 para a criação artística como um todo, expressando as intenções, práticas singulares e efeitos comunicacionais do teatro feminista das décadas de 1970-1980, que se projetam para os tempos de hoje. A consideração sobre o lugar de fala e o lugar de escuta, ou seja, o lugar de experiência, inevitavelmente marcado por gênero, raça, classe, idade, dentre outros, precisa ser aprofundada, para a construção de um

projeto artístico que se proponha a romper com construções estruturadas pelos valores dominantes.

4.3 MAS FAZ TANTO TEMPO ASSIM...?

Gagnebin (1994), filósofa e escritora suíça, residente no Brasil desde 1978, ao analisar a teoria da história de Walter Benjamin, afirma que sua crítica atinge as historiografias “burguesa” e “progressista”, por conceberem o processo histórico como linear. Benjamin aponta, assim, como tarefa do historiador materialista, “fundar” outro conceito de tempo, o “tempo de agora”. Nas palavras de Gagnebin (1994): “capaz de identificar no passado os germes de uma outra história capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (GAGNEBIN, 1994, p.8). Destacando a enorme influência da estética de Proust para este pensamento, a autora retoma uma frase do escritor francês: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. (PROUST apud GAGNEBIN, 1994, p.15). Nesse sentido, a aproximação entre ambos dá-se ao identificar a “presença do passado no presente” e o “presente prefigurado no passado”. A tese IV de "Sobre o conceito de História”, expressa este sentido, quando Benjamin (1994) afirma:

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes (BENJAMIN, 1994, p.224).

A presente pesquisa encontrou diversos lampejos que iluminaram a conexão entre tempos distintos que, por fim, se revelaram o tempo do agora. O espelhamento se estabelece quando Cidinha Campos, em 1975, e Maysa Lepique, em 2008, são inquiridas e criticadas sobre montarem um "Clube da Luluzinha” ao organizarem peças só para mulheres; quando “a tristeza da agulha de crochê (DINIZ, 2018)”,

mencionada por Pereira em 1984, volta a aparecer no teatro, em 2008; quando o “marido de merda”, “opressor, sem educação e grosseiro”, que motivou a separação de uma espectadora nos anos 1970, torna a ser acusado pela "plateia"de **Mulher A Vida Inteira**; quando, em 2008, são chamadas de "específicas" as questões de gênero, também relegadas a segundo plano dentro dos movimentos progressistas de 1970. Até mesmo, quando me sinto tocada por essas mulheres e seus teatros, dedicando a elas meu afeto, minhas dúvidas e minhas críticas.

Esse encontro entre presente e passado é a própria luta feminista, não apenas enquanto conceito significante de “movimento social”, mas enquanto uma estratégia de revelação das disputas contínuas de poder, colocadas a partir das relações de gênero. O movimento social feminista de hoje, contudo, impõe algumas de suas "esperanças frustradas" do passado a partir de novos saltos, como o ocorrido em 2015 que, como foi possível perceber, tem raízes longínquas e espraia seus galhos em direções ainda a revelar.

REFERÊNCIAS

ADRIÃO, Karla Gastão TONELLI, Maria Juracy Filgueiras e MALUF, Sônia Weidner. *O movimento feminista brasileiro na virada do século XX:* reflexões sobre sujeitos políticos na interface com as noções de democracia e autonomia. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 19(3): 392, setembro-dezembro/2011, p. 661-681. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n3/02.pdf. Acesso em: 25 Mai. 2018.

ANDRADE, Ana Lucia Vieira de; EDLEWISS, Ana Maria de B. Carvalho (org). A *Mulher no teatro brasileiro do século XX. São Paulo*: Hucitec, 2008.

ANDRADE, Cleide de Freitas. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. In: Revista Educação em Questão, Natal, v. 24, n. 10, p. 254-257, set./dez. 2005. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Cd-rom.

ANDRADE, Joana El-Jaick. *A Social-Democracia e a "Nova Mulher":* o feminismo revolucionário de Alexandra Kollontai. In: Anais do XXIV Simpósio Nacional de História - 2007. ANPUH. São Leopoldo: Oikos, 2007.

BAIANÁ, Barbatuques. Composição: Maria Do Carmo Barbosa Melo, André Hosoi, André Venegas, Bruno Buarque, Dani Zulu, Fernando Barba, Flávia Maia, Giba Alves, João Simão, Lu Horta, Mairah Rocha, Marcelo Pretto, Maurício Maas, Renato Epstein. Letra completa e mais informações disponíveis no link: http://www.accent-presse.com/IMG/pdf/-246.pdf. Acesso em: 25 Mai. 2018.

BARRETO, Gabriela Lopes. *A evolução histórica do Direito das mulheres*. In: Site Jusbrasil, 2016. s.n. Disponível em: https://gabipbarreto.jusbrasil.com.br/artigos/395863079/a-evolucao-historica-do-direito-das-mulheres. Acesso em 07 mai. 2018.

BATALHA, Marisa Helena Martins. *Marcha das vadias*: corpo e identidade: feminismo na contemporaneidade 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Educação, Cuiabá, 2015.

BLAY, Eva Alterman . *Violência contra a mulher e políticas públicas*. In: Estudos Avançados, 17 (49), 2003. p. 87-98. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18398.pdf Acesso em: 29 ago 2018

BRAGA, Ruy. *Movimentos sociais na Era Lula*, in Revista Cult, edição 148, 2010. Disponível em revistacult.uol.com.br/home/2010/07/movimentos-sociais/ Acesso em maio de 2016.

BUCHER-MALUSCKE, Júlia Sursis Nobre Ferro. *Lei, Transgressões, Famílias e Instituições: Elementos para uma Reflexão Sistêmica*. In: Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa, Vol. 23 n. especial, 2007, p. 083-087 Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ptp/v23nspe/15.pdf. Acesso em 07 mai. 2018.
Cadernos Pagu, 2001.
CALDWELL, Kia Lilly. *A institucionalização de estudos sobre a mulher negra*: perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil. In: Revista da Associação Brasileira de

Pesquisadores/as Negros/as (ABPN). 2010. Disponível em: https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2018/11/304-1-567-1-10-20170410.pdf

CAMPOS, Cidinha. Linha do tempo. In: site D*eputada estadual Cidinha Campos, mulher de coragem*. Disponível em: http://Cidinhacampos.com.br/linha-do-tempo/#.W4zYhthKi8U. Acesso em: 29 ago 2018

CANASSA, Rosângela Donizete. *As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero e a reinvenção do melodrama hollywoodiano*. 2018. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018. Disponível em: http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3493. Acesso em: 25 Mai. 2018

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp., 1995

CARVALHO, Rayssa Andrade e ROCHA, Solange Lopes. *Movimento de mulheres negras no Brasil e a luta pela afirmação dos direitos humanos no Brasil*. In: Cadernos Imbondeiro. João Pessoa, v.2, n.1, 2012. p. 1-10. Disponível em: www.periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/download/14252/8826. Acesso em 25 ago 2018.

CAVALCANTI, M. Laura Viveiros de Castro. *Drama Ritual e Performance em Victor Turner*. *S*ociologia&Antropologia. Rio de Janeiro, v.03.06, Novembro, 2013. p-p 411–440.

CISNE, Mirla. *Feminismo e marxismo:* apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. In: Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 132, p. 211-230, maio/ago. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/sssoc/n132/0101-6628-sssoc-132-0211.pdf. Acesso em 07 mai. 2018.

CORRÊA, Mariza. *Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil:* um exemplo pessoal. Cadernos Pagu: pp.13-30. Campinas, 2001.

COSTA, Barbara Regina Lopes. *Bola de Neve Virtual:* o uso das Redes Sociais Virtuais no Processo de Coleta de Dados de uma Pesquisa Científica in Revista Interdisicplinar de Gestão Social. Universidade Federal da Bahia. Salvador, janeiro de 2018.

CRENSHAW, Kimberle W. *A intersecionalidade na discriminação de raça e gênero*. In: *VV.AA.* Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004.

CUNHA, Cecília. *Revista Estudos Feministas* Florianópolis , v. 16, n. 1, p. 271-276, Apr. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000100028&lng=en&nrm=iso>. access on 31 Aug. 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000100028.

DAWSEY, John C. Turner, *Benjamin e Antropologia da Performance:* O lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: Campos, v. 7 (2), Paraná: UFPR, 2006. p. 17-25. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322. Acesso em: 25 Mai. 2018.

DAWSEY, John C. *Victor Turner e a Antropologia da Experiência.* Cadernos de Campo. Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, v.14, n.13, 2015. p-p 163-176

DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), Tendências e Impasses - O Feminismo como Crítica da Cultura, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DESGRANGES, Flávio. *O Desejo dos outros*: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. Revista Moringa. João Pessoa, V. 5 N. 1 jan-jun/2014.

DESGRANGES, Flávio. *Teatralidade tátil*: alterações no ato do espectador. Sala Preta, 8, 11-19. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p11-19

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flavio; SIMÕES, Giuliana (org). *O Ato do espectador:* perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/download/8330/5984/. Acesso em 25 ago 2018.

DOLAN, Jill, *The feminist expectar as critic*. USA: The University of Michigan Press, 2012.

DOMINGUES, Luiz. *Apogeu e Decadência de um Espaço Cultural*. In: Blog do Luiz Domingues, Quarta-feira, 14 de Outubro de 2015. Disponível em: http://luiz-domingues.blogspot.com/2015/10/apogeu-e-decadencia-de-um-espaco.html. Acesso em 07 mai. 2018.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I:* convívio, experiência, subjetividade. Buenos Aires: Atuel, 2007.

ESCOTESGUY, A. C., & Jacks, N. (2005). *Comunicação e Recepção*. São Paulo: Hacker Editores.

ESCOURA, Michele Bueno*. Girando entre* Princesas*:* performances e contornos de gênero em uma etnografia com crianças. 2012. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2012.

FAVARETO, Celso. Resenha de *A Pedagogia do Espectador,* de Flavio Desgranges. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da ECA USP, Revista Sala Preta, v.4, p. 203-207, 2004.

FERNANDES, Marisa. *O movimento das mulheres lésbicas feministas no Brasil*. In: revista Cult, 235ª edição (2018). Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/mulheres-lesbicas-feministas-brasil/#:~:text=O%20movimento%20de%20l%C3%A9sbicas%20feministas,a%20si%20mesmas%20enquanto%20individualidades. Acesso em agosto de 2018

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I:* a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. *Movimentos Feministas*. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Lé; SENOTIER, Danièle (Orgs.). Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FRANCHETO, Bruna, CAVALCANTI, Maria Laura e HEILBORN, Maria Vânia. *Antropologia e Feminismo*. In: Perspectivas Antropológicas da Mulher. Rio de Janeiro: Zahar, vol.1, n.1, 1981.

FREITAS, Ludmila Sá de, *Momentos da década de 1970 na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri :* o caso Vladimir Herzog (1975) (re)significado em *Ponto de partida* (1976). 2007. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2007.Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFU_aabbf635293a563408bdfbaa5d47903b. Acesso em 07 mai. 2018.

FRIEDAN, Betty. *Mística Feminina*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 1971.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo no Brasil Contemporâneo:* o percurso intelectual de um ideário político. Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais (BIB) nº28. Rio de Janeiro, ANPOCS, Vértice, 1989, p.42-70.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. *Corpo, geração e identidade*: a Marcha das Vadias no Brasil. Soc. estado. , Brasília, v. 29, n. 2, p. 433-447, agosto de 2014. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=en&nrm=iso>. acesso em 24 de junho de 2020. https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200007.

GOMES, Ilse; COUTINHO, Joana. *Estado, movimentos sociais e ONGs na era do neoliberalismo*. Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina, por meio do GEPAL, Grupo de Estudos de Política na América Latina, da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

GONZALÉS, Lélia. (1979) *A mulher negra na sociedade brasileira:* uma abordagem político-econômica, in LUZ, M. T. (1982) O Lugar da Mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rioa de Janeiro: Edições Graal, 1982.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANISCH, Carol. *O pessoal é político*. 1969 Tradução livre. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf

JACOMEL, Gabriel Felipe*. Falar de si, falar de nós:* o teatro feminista em tempos de ditadura. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2013.

JACOMEL, Gabriel Felipe. *Falar de si, falar de nós:* performances constituindo feminilidades alternativas nos palcos brasileiros e chilenos durante as ditaduras militares. 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/94738. Acesso em: 30 Ago. 2018.

JACOMEL, Gabriel Felipe. *Leituras do feminismo brasileiro na peça teatral Homem não entra*. In: Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. p. 1-19. Disponível em: https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/pdf/PAINEL%20PDF/Gabriel%20Felipe%20Jacomel.pdf

Lepique, Maysa; Ricieri, Daniele. *Peça para mulheres:* história e poesias do espetáculo teatral mulher a vida inteira. São Paulo: Editora Esfera, 2009.

LETIZIA, Vito. *Contradições que movem a História do Brasil e do Continente Americano* . São Paulo: Alameda, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. São Paulo: Ed.Vozes & Ed. USP, 1976 a.

LIMA, Sandra Lucia Lopes. *Imprensa feminina, revista feminina:* a imprensa feminina no Brasil. In: Projeto História, São Paulo, n.35, p. 221-240, dez. 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2219. Acesso em: 29 ago 2018

LUSTOSA, Ana Jussara. *Violência contra a mulher nos "anos de chumbo"* 1964-1979. In: GROSSI, Patricia Krieger (org.) Violências e gênero: coisas que a gente não gostaria de saber. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 105-116.

MACHADO, Renato Gomes. *Teatro e Ritualização:* Uma questão de evolução para uma Educação Cultural. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa Pró-licenciatura de Teatro da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Licenciado (a) em Teatro Brasília: UNB, 2013.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. *Políticas do olhar: f*eminismo e cinema em Laura Mulvey. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 13, n. 2, p. 343-350, Ago. 2005 . Dispon'vel em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso. Accesso em: 05 set. 2018.

DE MARINIS, Marco. *Nova teatrologia e performance studies*: questões para um diálogo. Trad: Joice Brondaini. In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança, n. 15, p. 95-103, 2011.

MARQUES, Ana Maria; ZATTONI, Andreia Marcia. *Feminismo e Resistência*. In: História Revista - Universidade Federal de Goiás. Goiânia: v.19, n.2, 2014.Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/31223

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEAD, Margaret. *Sexo e Temperamento*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

MEMÓRIAS de Uma Mulher Impossível: Rose Marie Muraro e o Feminismo no Brasil . Direção de Márcia Derraik. Antenna e Itaú Cultural, 2007. 1 DVD (54 min), NTSC, color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PkUyFDOJtec&t=520s

MOLINA, William Fernandes. *Formação de espectadores na escola:* prática ou utopia? Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em pedagogia da Arte. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em. https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71626/000879624.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2018.

MOORE, Henrietta. *Understanding sex and gender.* In. INGOLD, Tim. Companion Encyclopedia of Anthropology. Londres: Routledge, 1997. (Tradução para fins didáticos de Julio Assis Simões “Compreendendo Sexo e Gênero”).

MORAES, Maria Lygia Quartin de. *Marxismo e Feminismo:* afinidades e diferenças. In: *Crítica Marxista*, Campinas, v.11, 2000.

MORAES, Maria Lygia Quartin de. *O feminismo político e a luta contra a ditadura civil-militar*. Disponível em: www.coletiva.org/ site/index.php?option= Acesso em maio de 2016.

MORLEY, Louise. *A micropolítica dos estudos de gênero:* feminismo e mudança organizacional no mundo acadêmico. Revista Emancipação (Universidade Estadual de Ponta Grossa), p.57-73, 2002.

MURARO, Rose Marie. *Memórias de uma mulher impossível*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

NASCIMENTO, Douglas. *Cine Rex & Teatro Zaccaro*. In: Site São Paulo Antiga 14/08/2009. Disponível em: http://www.saopauloantiga.com.br/teatro-zaccaro/ . Acesso em 07 mai. 2018.

NECKEL, Roselane. "*Entra, menino", "Xô, galinha" e "Sim, senhor!"*: entrevista com Heloneida Studart. Rev. Estudos Feministas, Florianópolis , v. 16, n. 1, p. 265-269, Apr. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000100027

&lng=en&nrm=iso>. access on 31 Aug. 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2008000100027. Acesso em: 30 Ago. 2018.

NETO, Oswaldo Alves Lara. *A Teoria Queer e as sexualidades no contexto brasileiro: desafios teóricometodológicos*. In: Anais do 31º Encontro Anual da ANPOCS, de 22 a 26 de outubro de 2007 ST 18 - Estudos de gênero: teoria e pesquisa p. 1-20. Disponível em: https://www.anpocs.com/index.php/papers-31-encontro/st-7/st18-5/2962-oswaldoneto-a-teoria/file. Acesso em: 28 ago. 2018.

NORONHA, Eduardo G. *Ciclo de greves, transição política e estabilização:* Brasil, 1978-2007. In: Lua Nova, São Paulo, 76: 119-168, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ln/n76/n76a05. Acesso em: 29 ago 2018

OLIVEIRA, Francisco de. *Hegemonia às avessas*. Revista Piauí, 4ª edição, janeiro de 2007. Disponível em piaui.folha.uol.com.br/matéria/hegemonia-as-avessas/ Acesso em junho de 2016.

PASINATO, Wânia. *Oito anos de Lei Maria da Penha:* entre avanços, obstáculos e desafios. Rev. Estud. F*em.* [online]. 2015, vol.23, n.2, pp.533-545.

PEDRO, Joana Maria. *Narrativas fundadoras do feminismo*: poderes e conflitos (1970-1978) . In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 26, nº 52, p. 249-272 - 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbh/v26n52/a11v2652.pdf. Acesso em: 30 Ago. 2018.

PESSOA, Desirée Gomes da Veiga. *Olhando no Olho do Espectador:* Uma Reflexão Acerca da Recepção em Artes Cênicas. In: Revista Cena em Movimento, Porto Alegre: UFRGS. o. 3, 2013, p. 1-9. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/download/35744/29185. Acesso em 28 ago. 2018.

PIMENTEL, Glória, PANDJIARJIAN, Valéria e BELLOQUE, Julia. "*Legítima Defesa da Honra" Ilegítima impunidade de assassinos:* Um estudo crítico da legislação e jurisprudência da América Latina. In: Site Compromisso e Atitude - Lei Maria da Penha, 2013. Disponível em: (http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2014/07/GLORIAPIMENTELetal_legitimadefesadahonra2006.pdf) . Acesso em: 29 ago 2018

PINHEIRO, Ana Maria Barbará. *O Feminismo midiático de Rose Marie Muraro*. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress [on line], Florianópolis, 2017. p. 1-10. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1517835155_ARQUIVO_ArtigoFazendoGenero-AnnaMarina.pdf. Acesso em: 30 Ago. 2018.

PINHEIRO, Ana Maria Barbará. *Rose Marie Muraro:* pensamento, subjetividade e ação. In: Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, Julho de 2015. p. 1-11. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427833791_ARQUIVO_Trabalho-ANPUH-2015-Def.pdf. Acesso em: 30 Ago. 2018.

PISCITELLI, Adriana. *Comentário*. Campinas, Cadernos Pagu, n. 21, 2003.

PISCITELLI, Adriana. *Gênero: a história de um conceito*. In: Almeida & Szwako. Diferenças, Igualdade. São Paulo. Berlendis & Vertecchia, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

REIMAO, Sandra. "*Proíbo a publicação e circulação..."* - censura a livros na ditadura militar. In: Estudos avançados, São Paulo , v. 28, n. 80, p. 75-90, Apr. 2014 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100008&lng=en&nrm=iso>. access on 02 Sept. 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008. Acesso em: 30 Ago. 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo de feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood e MUNIZ, Mariana de Lima. *Teatro como acontecimento convival:* uma entrevista com Jorge Dubatti . In: Urdimento, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251. Acesso em 28 ago. 2018.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. *De quem é esse corpo?* A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. Tese de Doutorado em Teoria e História do Teatro. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo/ECA-USP, São Paulo, 2009.

ROSALEN, Eloisa. *Entre práticas e críticas:* Michel Foucault, os feminismos e o sujeito. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 27, n. 1, e56989, 2019.

RUBIN, Gayle. *The traffic in women: notes toward a political economy of sex*. In: REITER, Rayna. Toward an anthropology of women. New York: Monthly Press, 1975.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. In: Cadernos Pagu, v. 16, 2001: p.115-136. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a07.pdf. Acesso em: 28 ago. 2018.

SCHUMAHER, Maria Aparecida (Schuma) e Brazil, Erico Teixeira Vital (orgs.) *Dicionário mulheres do Brasil* - de 1500 até a atualidade. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2000

SANTOS, Thereza. *Mulher Negra - Thereza Santos*. (1985) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WDgGLJ3TPQU&ab_channel=CultneAcervo. Acesso em setembro de 2018.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Porto Alegre, *Educação e Realidade*, n.16 (2), jul./dez., 1990.

SEGATO, Rita Laura. *A natureza do gênero na psicanálise e na antropologia*. In*. Série Antropologia*, 146. Brasília: UNB, 1993.

SILVA, Tauana Olicia Gomes. *Maria do Espirito Santo Tavares dos Santos*: a contribuição de uma mulher negra na construção dos movimentos de mulheres e feministas. Anais da XXVIII - Simpósio Nacional de História, 2015. p. 1-16. ANPUH: Florianópolis. http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434415511_ARQUIVO_MariadoEspiritoSantoTavaresdosSantos-acontribuicaodeumamulhernegranaconstrucaodosmovimentosdemulheresefeministas.pdf. Acesso em: 30 Ago. 2018.

SOIHET, Rachel. *Zombaria como arma antifeminista:* instrumento conservador entre libertários. In: Anais da ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003. p. 1-7. Disponível em: http://encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.566.pdf. Acesso em: 30 Ago. 2018.

STRATHERN, Marilyn. *Necessidades de Pais e Necessidade de Mães*. Revista Estudos Feministas, Vol. 3, n. 2, 1995.

STUDART, Heloneida; CUNHA, Wilson. *A primeira vez... à brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Nosso Tempo, 1979.

STUDART, Heloneida. *Entrevista a Américo Oscar Freire; Marieta de Moraes Ferreira*. 2009. Rio de Janeiro: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC), 2003. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/historal/arq/Entrevista47.pdf. Acesso em: 28 Ago. 2018.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

TIBURI, Márcia. *Feminismo e liberdade*. In: Revista Cult [online], 21 de março de 2015, s.n.. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-e-liberdade/ . Acesso em: 28 ago 2018.

TURNER, Edith. *Communitas:* The Anthropology of Collective Joy. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASTELLA, Alexandre, CREMASCO, Athayde e TROIANO, Catarina. (s.d.). *Comuna Irmã Alberta (MST):* processos de ocupação e territorialidade, S.d., p. 1-8. Disponível em: http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Procesosambientales/Usoderecursos/32.pdf. Acesso em: 25 Mai. 2018.

VEGINI, Deyves Augusto. *A participação do público em programas de televisão*. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Comunicação e Artes (ECA). 2014.

VINCENZO, Elza Cunha. *Um Teatro da Mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WITTIG Monique, *O pensamento hétero:* questões feministas, 7, 1980, pp. 45-54 [Publicado um inglês nos Estados Unidos: “The Straight Mind”, Feminist Issues, 1, 1980.

ZAGER, Haroldo. *Entrevista com Cidinha Campos*.In: UH Revista, Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, sexta-feira, 3 de junho de 1983. p. 1-3. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/386030/per386030_1983_10987.pdf. Acesso em 07 mai. 2018.

ZIRBEL, Ilze. *A caminhada do movimento feminista brasileiro:* das sufragistas ao Ano Internacional da Mulher. Disponível em <http://geocities.yahoo.com.br/izirbel/Movimentomulheres.html>. Acesso em 23 de setembro de 2015.

APÊNDICE

ENTREVISTA Nº 1: ALESSANDRA QUEIROZ

BIANCA
Então para começar eu gostaria que você falasse um pouco sobre você: onde nasceu, qual sua trajetória profissional e a relação com o teatro.

ALESSANDRA
Vixe! Tem caldo aí! Na verdade eu nasci em São Paulo, mas cresci numa cidade que fica há 60 km de São Paulo que é Arujá. Fui gestada em Taboão da Serra, nasci em São Paulo, vivi um tempo em Taboão da Serra depois com uns três, quatro anos, fui para Arujá e lá fiquei, até os 28, 29 anos. Outro dia eu estava lembrando como veio essa coisa do teatro, oprque me perguntaram: “ué, porque Fulano quis ser isso?”, aí eu falei assim: “nossa, nunca me perguntei porque quis ser isso...”. E aí lembrei que quando eu tinha uns 10, 11 anos de idade, me perguntaram o que eu queria ser. Aí eu falei que queria ser atriz. E por quê? A minha babá era a televisão. Eu sou da época onde a televisão era... Se tinham 5 pessoas na família, a televisão era a sexta pessoa. Então, assim: cresci assistindo televisão, de tudo: desde programa infantil a novelas, de época, contemporâneas, e eu via tudo aquilo e era um mundo encantado para mim. E na escola, quando falavam: “teatro”, a primeira coisa que eu falava era: “eu quero, eu quero!” e me envolvia, tal. E não parece, mas sou tímida, mas qunado estou com meus amigos, família, essa timidez vai para o ralo e com o teatro eu também via isso, que ia embora. E aí acabei brincando de teatro durante muito tempo, mas sem nunca ter ido ao teatro. Você está falando com uma espectadora que foi uma espectadora de teatro muito tarde. A primeira peça que fui ver eu tinha 14 anos e era aquelas peças de escola. Fui ao teatro mesmo, de entrar no espaço, na arquitetura teatral, aos 18 anos. Que é quando começo a fazer teatro amador, porque minha mãe me proibia, ela falava assim: isso não é pra gente. Você tem que estudar, trabalhar, e assim: estudar muito, para nao ter que lavar o banheiro de ninguém. Minha mãe é aposentada hoje, na parte de serviços gerais, ou operação de máquina, sempre no chão de fábrica. Então para ela isso era uma coisa: “minhas filhas vão seguir outro caminho. A gente chegou até aqui porque eu segui esse caminho mas

eu não quero". Não desmerecendo o que ela fez. Até por que, em determinado momento da vida ela teve propostas para fazer outra coisa, mas ela falava: "não, deixa, já estou para me aposentar, deixa eu terminar. Para que vou fazer outra coisa se sempre fiz isso". Enfim: construções da vida dela. E aí eu não vou para o teatro para fazer carreira, profissão, eu vou pra hobbie, para brincar, porque sou formada em técnico administrativo, técnico contabilidade, e eu trabalhava na área, comecei muito cedo a trabalhar na área de administração. E isso era o que vinha o ganha pão. E aí era, durante o dia trabalhando no escritório, à noite, ir para o teatro, ou assistir teatro, ou ler um texto, ou fazer teatro... O meu sobrinho, que saiu daqui agora, eu começo a fazer teatro quando ele nasce, né, em 1998, e qunado ele tinha uns 2 ou 3 anos de idade ele lembra de eu levando ele para a escola, segunda de manhã, e eu, passando os textos e cantando as música. E ele canta música, e ele pedia: "nossa tia, você canta a música, eu quero Roda Viva, do Chico Buarque. A gente ia para a escola todo dia e você ia cantando Roda Viva do Chico Buarque". Que era o momento que eu tinha para ensaiar, e ele era meio que o meu público. Bom, e daí eu vou para um Festival em Sorocaba, e daí eu falei: "não. Eu quero fazer teatro". E isso foi em 2001, e aí eu já estava na escola técnica. Porque como eu já tinha feito o técnico em administração e em contabilidade, falei: "vou fazer um técnico em teatro!", e era uma loucura, porque eu morava em Arujá, trabalhava em Itaquá e estudava aqui. Então falo que agora, em 2018, faz 10 anos que moro em São Paulo, mas na verdade, São Paulo já me abrigou há 20 anos. Por que aí, você começa, e por exemplo: "não tenho para onde ir, não dá pra eu voltar para Arujá, senão vou perder o ensaio de manhã", então: "ai, posso dormir na sua casa?" e ia se revezando, dormindo na casa de um, do outro, dormi na casa do Thiago, da Fabiana, da Ruth, da Marta, nessa época já começa a ter a Antropofágica ali. Mas esse festival, antes da Antropofágica... Foi em 2001. E era um espetáculo que falava da questão da mulher, escrito por um homem que era um abusador. Na verdade, ele chama a gente para fazer essa peça, chama o diretor da época, que eu trabalhava, que agente fazia teatro amador, e aí ele vai fazer o teste com as atrizes. E nisso ele tenta algumas situações com algumas meninas, inclusive, uma delas, menor de idade e a gente se reúne e fala: "a gente não quer trabalhar com esse cara". E esse diretor, que era nosso diretor (não o que tinha escrito o texto), ele pergunta: "mas por que não?", e a gente falou: "por isso, por isso, por aquilo...". Ele falou: "Olha, a gente não trabalha com ele então. Só que a gente vai pegar o texto dele sim e a gente vai fazer do nosso

jeito, a gente vai remodelar o texto dele já pensando nisso que aconteceu com vocês". Então, a gente começou esse processo em 1998, e a gente vai pára o festival em 2001. Mas isso foi um dos primeiros textos que trabalhei em teatro. E é interessante... Na verdade estou fazendo essa análise agora...eu não tinha pensado nisso. A gente pegou um texto de uma pessoa muito mau caráter e a gente colocou as nossas impressões ali, digitais corporais, de toda opressão que passou num processo junto a ele. Era um monólogo e a gente transformou ele numa divisão dessa mulher em vários momentos. Era uma mulher que ela comete infanticídeo, ela éra uma garota de programa, tinha todas as camadas ali. Só que aí... Era uma época em que a discussão de gênero, pra gente que era da classe trabalhadora, que estava em outro lugar, não era dada. Não tinha essa discussão, não era pauta. Pra gente, a gente estava falando da gente e pronto. A gente estava falando... A gente ia fazer esse texto, daí acaba acontecendo isso, e a gente acaba fazendo esse texto como uma afronta a esse cara que veio e achou o quê? Que ele ia passar o rodo?! E sabendo da gravidade do que era que ele estava fazendo. Só que essa peça acaba não rolando. E a gente volta nela em 2001, para esse Festival. E nesse Festival eu falo: "quero fazer teatro, é isso que eu quero para minha vida, não sei o que vou fazer, mas eu quero". Tem uma curiosidade: um dos jurados desse festival era o Antônio Araújo, do Vertigem... acho que era ele, o Kio Abreu e a Beth... não lembro o sobrenome... Era uma atriz, professora da USP. E aí o Antônio falava assim: "que horrível, que espetáculo horrível, nem com uma faca no meu pescoço eu montaria uma coisa dessa!!!" (risos). E a gente saiu de lá assim, né... Mas é isso, você leva porrada e fala: "não, agora eu vou fazer teatro, eu vou, é isso que eu quero para mim, vou estudar". Eu lembro que na época falavam de "signos", e a gente se olhava e falava: "do que ele tá falando??"... Tô falando isso porque a gente vem de uma trajetória que assim, a gente não aprende dramaturgia na sala de aula. Imagina, eu que fiz curso técnico a vida inteira, não fiz o normal, eu fui conhecer Clarice Lispector por causa do teatro. Fui conhecer Oswald de Andrade por causa do teatro. O Mário de Andrade não, ele está lá, na lista dos lvros para a universidade e eu tive que passar, mas não tive literatura, só primeiro ano e bem "en passant" sabe, até porque, sabiam que era o pessoal do curso técnico e falavam: "ah, você não precisa disso". E só fazendo uma aspas, nada a ver com seu projeto, mas... A gente vê hoje a Reforma do Ensino Médio e o que é: formar pessoas iguais ao que eu poderia ter me tornado se... Aliás, acho que não, alguma coisa ia me fazer sair... Mas dentro da escola não

tive contato com nada. Então, “signo”, “semiologia”, “semiótica”... O que é isso?? “Palco”, “estrutura”... Para mim era coisa de outro mundo. E você faz teatro na escola não dão nada disso. Bom, eu como professora de teatro na escola, hoje, eu faço questão de falar para os alunos todos os nmes técnicos possíveis. Pelo menos um dia, se for no teatro, não vai passar vergonha... E daí, a gente (eu falo a gente porque eu, a Fabi e a Ruth a gente começou esse processo junto, começou estudando junto... e a Elaine também! Sim, somos as quatro. Quando falo “nós” estou falando disso. Esse Festival de Sorocaba estava eu, a Fabi e a Ruth. E aí acontece que a gente acaba encontrando a Antropofágica, que estava começando, com 8, 9 meses de vida, A gente brinca que a gente falou: “vocês estavam na gestação, estavam grávidos, e a gente chegou e pariu essa merda!!” (risos). E eu olho e penso que a gente era muito moleque, nem de idade, mas era uma molecagem mesmo. Era umas molecas e moleques junto fazendo teatro, mas sabendo o que queria...sabe, era uma molecagem bem consciente. E aí a gente começa a fazer teatro, entra na Antropofágica e lá a gente tem uma coisa que perguntaram: “ah, é um grupo tão feminino, na sua maioria mulheres”. e sempre foi assim, desde lá de trás... Lembro que uma época ficou a mulherada, Thiago, Haroldo e Rafael. E éramos umas oito e eles os três meninos. E há algum tempo, agora, mais recente, perguntaram: “ah, por que vocês não fazem uma peça pensando na questão de gênero, falando do feminino, vocês são o matriarcado de Pyndorama...”, e eu olhei e falei assim: “nossa, mas você não consegue ver isso nos nossos espetáculos? Por que eles existem, eles estão lá. E aí, volto a te dizer, em 2002, 2003, ainda não era uma pauta do dia a dia a questão do feminino, de toda a discussão de gênero, mas isso já estava de alguma forma na gente, por que eu lembro: na época em que a gente (as meninas do grupo) pegou a Clarice, a Frida Kahlo, a Pagu, que sempre foi uma grande referência, né? Quando a Pagu chega nas minhas mãos eu falo: “gente! Como passei a vida sem conehcer essa mulher?” e a gente começou a montar um trabalho pensando na questão dessas vozes femininas na poesia, na literatura... Olha isso! A gente está falando de 2002, 2003! A gente não pensava na questão do quanto elas foram apagadas, nada disso! A gente falou assim: a gente vai pegar mulheres e dar voz para essas mulheres. E depois... isso nunca virou espetáculo, só estudos... Depois disso a gente fez estudos em cima das personagens do Sheakspeare, do Breacht, aí em 2008 a gente pegou todas as possíveis Medeias: a Medeia clássica, a Joana, a Medeia escrita por uma mulher já pensando na questão da psicanálise, e fomos mexendo em

tudo isso e foi um processo que foi autópsia total, e era feito só por mulheres da Antropofágica e dirigidas pelo Thiago. Só que em 2008 a coisa já está começando, o discurso já está outro. E a gente foi muito questionada: “peraí, mas vocês vão ser dirigidas... vão fazer um trabalho de mulheres dirigidas por um homem?”. E aí começa uma questão que a gente leva até hoje: quando a gente começou a Antropofágica a gente sabia que queria a figura de um diretor ou de uma diretora. Eu nunca me prontifiquei a ser diretora porque não tenho interesse nenhum nisso. Tem outras pessoas na Antropofágica que também nunca se prontificaram a isso. Então, se tem essa figura, indiferente se ele é homem ou mulher, a gente desenvolve um trabalho junto. As nossas dicussões... e é muito interessante você falar: “ah, é um espetáuclo só para mulheres e eu não vi”... E ele sabe o que aconteceu porque eu vi, as outras meninas viram e a gente discutiu depois e eles estavam presentes na discussão que a gente fez depois e agora, recentemente a gente falou com a Maysa Lepique e com Fernanda Azevedo, ele estava nessa discussão também, porque a gente voltou a falar sobre essa peça, a gente estava falando sobre a questão da mulher, do corpo da mulher no teatro... Por que assim, o pessoal fala: “nossa, mas você tem uma questão com o corpo, a gente vai nas peças e você sempre está à vontade, não tem questão com a sua nudez”... Eu falo: não! E não foi o teatro que meu deu isso não, foi uma família maluca aonde a gente sempre conviveu um com o outro sem essas amarras! Lógico, tinha todas as amarras que uma família de trabalhadores tem, impregnada de machismo estrutura, tanto no homem qunato na mulher, mas ao mesmo tempo, eu via meu pai nu, minha mãe nu, minha irmã nu... então não tinha essa barreira do corpo, não cresci com isso. Quando chego no teatro, tranquilo. Não acho que meu corpo está sendo, eu como mulher, o meu corpo está sendo abusado, tanto que tem cena que se não concordo, não faço. Uma cena da Trilogia que não faço, e nem é pela questão de estar nu em cena, é uma questão de que é cena polêmica... Mas muito mais política do que do corpo em si. Não queo corpo não seja político... Mas enfim. Chega em 2008 a gente faz as Medeias, tinha a Medeia colonial, Medeia tudo, questão da mulher que já não se habita mais, ela sempre... Sempre o outro habita ela, mas ela não habita nada. Em que a Medeia, na verdade... Quando a gente estuda numa escola de teatro, quando estudei, falam assim: esquece o psicológico porque quando você fala com essa mulher você está falando de um mito, uma deusa. Aí não existe razão, é só emoção. E eu discordo plenamente! Acho um absurdo! Essa mulher poderia ser deusa, o que for, mas ela

tinha um furacão, ela é muito mais uma questão da natureza do que uma questão só de emoção. E isso pra egnte foi muito pesado, a gente fez um ensaio só, não conseguiu outras vezes, porque era muito pesado pra gente. E chegou num momento em que a gente começou a se olhar mesmo, a se questionar, e vira e mexe a gente senta e fala: “precisamos voltar àquele processo”. A gente não tinha maturidade para lidar com o que a gente tinha na mão... Pra pegar o material e fazer o que quer fazer, e falando em teatro, que em 2002 tinha tido a Medeia do Antunes Filho, que praticamente todo mundo já tinha assistido e tinha a imagem da Juliana Gaudino, tinha rolado o da Georgette Fadel, e isso, fora os clássicos, Bibi Ferreira e tudo mais... Acho que me perdi um pouco... Mas o que estou tentando construir é que quando eu fui assistir esses espetáculo... Estou com essa bagagem, mas não é a mesma que eu estou aqui agora. Como falar de uma coisa, que naquele momento eu tinha essa bagagem que te contei agora, mas imagina! De lá pra cá passou um caminhão! Vários caminhões de mudança, de tudo.

Minha trajetória é essa: comecei bricando de fazer teatro e depois decido fazer para valer, mas vou fazer só teatro mesmo a partir de 2009, só que aí vem a questão material... Eu saí da empresa que eu trabalhava há muitos anos, muitos anos, e ele falou: “vai, você sempre quis isso!”, Como se ele pudesse me impedir, né? Mas patrão, você sabe como é, ele acha que é dono da tua vida... (risos). Mas eu falo que ele era meu malvado favorito. Ele falava: “vai, sei que você vai se dar super bem, você acredita, gosta, vai lá, segue”. E daí falei assim: mas relaxa, porque daqui 6 meses estou dentro de uma sala de aula. Eu vou trocar o escritório pela sala de aula, mas vou dar aula de teatro. Eu brincava que entrava no escritório e ficava atuando, porque aquela pessoa que estava ali já não era mais a pessoa que eu era. Mas era uma questão material, e realmente eu ganhava muito bem, tinha toda uma estrutura que até hoje eu não consegui ter. Mas são as escolhas que a gente faz na vida. E realmente: seis meses depois eu estava dentro de uma sala de aula dando aula... E não parei mais. Foi em março de 2009, em setembro já estava dando aula... Em 2013 eu parei de dar aula, mas por uma questão de que pensei: bom, agora se for dar aula vai ser na escola pública. Por uma questão de miiltância, de achar que a gente tem que fortalecer os espaços públicos, entendo, que: “ah, você está trabalhando para esse Estado nojento que mata, etc...”. Mas não: estou dentro dele, carcomendo por dentro dele, e aí vem uma questão muito pesada: falei da reforma do ensino médio, e aí vem a questão da Escola Sem Partido. Hoje, como que você... Os alunos são de

outra geração... Outro dia levei um trecho de um espetáculo de um grupo (não vou citar o nome porque não pedi autorização para ele, mas acho que ele adoraria), e era um trecho de dois homens se beijando, duas mulheres se beijando, mas pensei: “nem vai chegar lá”, porque eu só queria mostrar para eles como se faz teatro para além da arquitetura do teatro clássico. Como se faz teatro na rua, na sala, na cozinhaa, em cima de um prédio... Eu sou essas professoras malucas que fica experimentando com os alunos. E passou a imagem dois dois se beijando, das duas se beijando, e tirei o vídeo. E eles falaram: “não, você vai por o vídeo de novo, a gente quer saber, porque a gente não pode conversar sobre isso? Por que todo mundo foge quando o nono ano, a gente quer falar desse tema?”. Eu falei: depois a gente pode conversar, agora eu gostaria que a gente seguisse a aula. Dói no coração, isso não faz parte de mim, ali também é uma personagem de um lugar que não sei... Tem seis, sete, perguntando. Não sei se os outros 30 estão na mesma vibe, ou se amanhã vai chegar uma mãe e um pai perguntando: “porque você está discutindo isso com meus filhos?”. E onde vai o limite, de como discutir isso? Por que, na verdade, eu nunca ponho o meu ponto de vista, eu coloco: existe isso e existe isso... Agora você tira aí o seu discernimento, o que é certo e o que é errado. Alguns chamam no particular mesmo: “professora, queria conversar tal coisa”, e eu vou com todo cuidando. Aí vem uma Escola Sem Partido... Imagina, ára onde que eu ia, o que ia acontecer comigo. No trabalho cênico que els fizeram depois, isso revereberou neles artisticamente e com relfexão e tudo mais... E depois vem falar que isso não é uma forma da pessoa pensar? Ninguém está falando que você vai chegar e: ah, você tem que ser homem, ficar com homem”, não! Cada um sabe, acredito que as pessoas vão se descobrindo na vida. Eu faço coisas hoje que eu não imaginava quando tinha a idade deles. Enfim... Agora estou na rede pública também e falo: existe o ganha pão e existe a militância. Não gosto daquela fala: “os alunos melhores tem que ir pra escola particular”. Puxa vida, a gente tá aqui fazendo um trabalho para entregar para eles? É isso...enfim...

BIANCA

Sim, obrigada, é super importante entender quem era você quando assistiu, que vocês estavam nesse processo, de pensar teatro e gênero, motivadas pelas questões de gêneros, de encarar o teatro como profissão, e de fazer os estudos de

Medeias, em 2008, certo? Ano que estreou Mulher A Vida Inteira também. E como foi? Como foi que assistiu, quem foi com você, o que você achou?

ALESSANDRA
Aí vem o primeiro lapso de memória. Não sei se vi o ensaio aberto ou a temporada, mas eu sei que vi duas vezes. Lembro que vi duas vezes.

BIANCA
Você lembra em que espaço foi?

ALESSANDRA
Foi no Fábrica, na Consolação. Na verdade a gente fez uma temporada grande, na época pra gente era grande, foi o primeiro teatro que abriu as portas para um grupo que até então não tinha reconhecimento artístico na cidade de São Paulo e a gente foi fazer uma temporada do Náufragos da Rua Constança em 2007 lá no Fábrica. E a gente ficou lá, acabou se envolvendo no espaço, né? Não tem como passar no lugar e não se envolver... A gente já era frequentador e começou a frequentar mais. E, se não me engano, a gente estava fazendo alguma coisa lá, alguma troca com um grupo... preciso pegar minha agenda... Eu tenho sacos de tudo que já assisti na minha vida. E me coloquei como promessa organizar isso, e pensei, nossa, essa conversa com a Bianca talvez seja... por que o ingresso está lá, guardado... Na agenda deve ter também. Não faço o que sempre sonhei em fazer que era, após um espetáculo, sentar e escrever uma bela reflexão. Isso era um exercício que eu fazia com um amigo há 20 anos, a gente saía do espetáculo e fazia isso, quem termina primeiro de escrever sobre a peça. Não sei por ode ele anda, hoje, mas eu não continuei. É um puta exercício voltar anos depois e reler o material. E enfim... Acho que a gente estava fazendo alguma troca com algum grupo e aí vem o baque: "'mas os meninos não vão?'. 'Não, é uma peça só para mulheres'. E aí entramos, tal, eu, a Ruth, a Fabi... Acho que a Elaine não estava na época...Acho que tinha mais gente da Antropofágica, ou era da Oficina na época? Acho que a Dani...a Flávia? Enquanto assistia, eu acho que não falei isso nem para elas, para a Lepique, pra Mônica, que hoje é uma pessoa muito próxima a mim, muito mais do que as outras. Vi a peça inteira me perguntando por que homem não podia estar ali. "

BIANCA
Por quê?

ALESSANDRA
Aí vem a coisa do pensamento hoje e do pensamento lá atrás. Lá atrás eu pensava: “porque eles não pode estar vendo e discutindo isso também?”. E em 2008 as coisas já estavam diferentes, já tinha Maria da Penha e a gente estava encaminhando para o primeiro mandato de uma mulher, estava no segundo mandato do Lula, tudo isso interfere diretamente. Tinha muitas coisas que estavam fervilhando. É louco: a gente fala isso e parece que essas lutas do feminismo nunca existiram, né! Sempre existiram, mas parece que houve um rompimento e a gente voltou agora, pronto. Mas não... Só que é isso, né? Eu que venho da classe trabalhadora, imagina! não tinha essas coisas... Uma vez recebi aquele e-mail que falava assim: maldita foi aquela mulher que queimou o sutiã... etc, etc,

Eu pensava: ‘mas eu queria que um homem estivesse vendo isso’. Falando agora, lá eu não tinha essa consciência, mas eu não acredito que a gente vai conseguir uma emancipação sozinha. Não acredito numa sociedade em que uma mulher vai subjugar o homem e isso vai ser super legal. Acredito que é junto que a gente vai construir as coisas. Vi camaradas que tinham atitudes bizarras e ao ouvir uma conversa entre mulheres olhava e pensava ‘opa, estou fazendo merda!’. E se tivesse sido excluído não teriam chegado a essa reflexão. Ainda mais pensando num teatro, que poderia chegar muito mais do que uma conversa de bar ou em âmbito fechado. Hoje eu consigo verbalizar isso, na época eu ficava pensando: ‘nossa, será que é por que tem nudez?’ Imagina, lembro que recebi por e-mail um texto que falava ‘maldita foi a mulher que queimou um sutiã, que não sei o quê, que quis direitos iguais... Porque agora eu podia estar em casa curtindo família e filhos...Agora tenho que trabalhar, tenho que ser igual ao homem, temos que fazer as mesmas tarefas...Destruindo tudo! E eu lia aquilo e ria, pensando: ‘que mulher idiota, por que ela quer ficar em casa, pra fazer o quê?”.Mas não sabia que aquilo era uma bomba! É uma mulher falando: “filha da puta” você que fez tudo isso porque agora eu queria estar lá “oprimida de boa” e você me fez virar o que eu não queria. E hoje a gente fala: ‘fia, você pode ser o que quiser’. Eu trabalhei com uma menina na escola que me falava: “acho tão bonita essa tua liberdade, isso que você fala da mulher... Mas eu

gosto tanto de ficar em casa com meu filho, eu adoro fazer comida para o meu marido, arrumar a casa... Eu disse: “fia, você já me disse tudo, você adora. Mas você adora, ou te colocaram na cabeça que você tem que adorar?” Ela disse: “Não, eu gosto mesmo!”, Então! É disso que a gente está falando, de ter escolha. Eu não tive filhos, mas sempre falei que se eu tivesse, os cinco primeiros anos da vida da criança eu não ia existir para o mundo, só ia existir para ele. Por que os cinco primeiros anos de uma criança é o momento que, os estudos que falam, onde você prepara para o mundo... No meio desse mundo louco vo pegar uma criança e né... que nem comentei do meu sobrinho... Lá atrás era duro de sair no frio, levando pra escolinha... eu era tia, não era a mãe, porque minha irmã já tinha saíde de casa 4h da manhã para travalhar. Enfim... E aí, dentro de tudo isso eu olhava e falava: “porque que um homem não pode estar aqui?”. Esse pensamento perpassou a peça toda. E não é banalizando o que elas faziam não. Era olhando e falando: “eu queria que um homem ouvisse isso”. E aí, falando agora... lá eu não tinha essa consciência. Hoje, eu talvez nem consiga falar sobre isso, mas eu não acredito que a gente vá conseguir uma emancipação sozinha. Nem sei se é emancipação a palavra, mas não acredito numa sociedade em que a mulher vai subjugar o homem e isso vai ser super legal. Não acredito nisso, acredito que é junto que vamos contruir as coisas. E muitas vezes vi camaradas que tinham uma atitude bizarra, e a partir do momento de ouvir uma conversa entre mulher, fazer assim: pá! “estou fazendo merda”, e talvez, se tivesse excluído e falado: “sai daqui porque agora é só a gente”, ele não teria chegado a essa reflexão. Ainda mais pensando que era um espetáculo de teatro, que poderia chegar muito mais que uma conversa de bar, um uma conversa de âmbito fechado. O teatro chega muito mais do que as nossas... Hoje eu consigo até verbalizar sobre isso, mas na época eu ficava me perguntando: “será que é por que tem nudez? Mas é uma nudez tão...” E tinha um momento que era agressivo, que uma ia lá e tampava a outra... Eu pensava: ‘tem que mostrar pros caras, a gente é agredida o tempo todo! Você é agredida quando é muito independente, muito retraída, só por que nasceu mulher!”

E fiquei pensando na questão, por exemplo: você é uma menina que se descobre menino. Você vai sofrer horrores, porque “onde já se viu”? Aí você é um menino que quer ser uma menina, vai sofrer horrores... Ou seja, no mundo que a gente vive, não importa com o que você nasceu, ser mulher, mesmo se você quer negar de ser

mulher, é um horror! Vi uma reportagem sobre um garoto trans não contou pra ninguém, e contou que um dia ele estava numa roda de amigos que começaram a tirar sarro sobre isso. E ele então falou que havia nascido fulana, e hoje era fulano... Ele perdeu aquelas pessoas... Aliás, eles que perderam, né! Então acredito que quando vamos falar da questão da mulher, a não ser que seja algo que você não quer compartilhar, mais íntimo...

Eu pensava o tempo todo: eu queria que eles estivessem aqui, que eles vissem isso. Eu faria essa peça para homens também. Talvez eu fizesse até separado também. Lembro que depois a gente saiu e a discussão foi: ‘por que não entra homem?’.

BIANCA
Você, a Ruth e a Fabi?

ALESSANDRA:
Sim. Exatamente, eu lembro que uma concordava, mas a gente não lembra quem concordava ou quem discordava. Mas aí tem a importância de você ver um trabalho realizado só por mulheres. Você vê, né, eu falo que tive meu diretor, falo da Juliana Gaudino, hoje diretora, a gente fala do Antunes Filho... Só que aí, a Renata Zanchetta já passava por esse mundo, e bem... Eu assisti muitas peças, acho que me formei como atriz sendo expectadora. E descobrir qual o tipo de teatro que quero fazer... E aí a gente chega num espetáculo que são só mulheres fazendo, ver mulheres atuando, escrevendo, tocando, foi muito ‘uou!’, que bacana, que bacana! E a gente ouve essas piadinhas bizarras ‘ah, quando junta mulher é um inferno...’, que você ouve desde sempre... E tem uma hora que você acredita! Eu lembro que eu falava: odeio trabalhar com mulher”. E porra, que que é isso? Mas tem coisa mais linda? É um autoreconhecimento... A gente se junta e já se olha e vê, fala: ‘ah, você não está bem né?’ (ela faz um gesto de abraçar). Isso é uma coisa que é muito de mulher, de se auto cuidar... Já vi amigos que estavam se segurando, e chega uma mulher e fala: “você não está bem, né?”. E o cara desabar. Mas se fosse um amigo ele ia negar: “não, não, tô bem...”. E aí de quebrar essa barreira. Essa coisa de não ter...

Lembro que tinha uma cena que acho que era a Dani que fazia, tinha um figurino, ela fazia o clítoris... eu me perguntava se era por causa disso...?

BIANCA
Você assistiu com essa pergunta na cabeça...

ALESSANDRA
Sim, por isso que voltei para assistir. Tirar essa imagem de ficar me questionando o porquê, o porquê, o porquê... E hoje eu olho para o trabalho delas e penso: ok, elas não quiseram fazer para homens, é um direito delas, a gente pode fazer para quem quiser, acho que tem uma questão envolvida... Mas eu sinceramente não me interesso em fazer só para mulheres não. E a gente passou por uma experiência de reunir mulheres de alguns coletivos de teatro, e chamou 'Mulheres' onde a gente fazia o que estamos fazendo aqui: sentava juntas e conversava sobre um filme, uma peça, uma poesia, sobre a dor que estou sentindo, a preocupação que tenho, sobre o que minha mãe, vó ou tia pensavam disso... Fomos revirando mulheres, e não só as historiografadas, mas a do nosso cotidiano.

BIANCA
Quando foi esse grupo?

ALESSANDRA
Isso foi em 2010, 2011... Foi até 2012. E nunca virou espetáculo, mas a gente tem um texto, tudo...

BIANCA
E tem alguma relação com Mulher a Vida Inteira, as meninas?

ALESSANDRA
Não, olha que louco. Não tem. Pelo menos a gente nunca conversou sobre isso... Era uma...

BIANCA
Era entre quem, você, Ruth, Fabi?

ALESSANDRA
Era eu, a Ruth, Fabi, Maitê, Andressa, Juliana Liegel, Amanda Freire, a Marta. Depois entrou a Dani, que juntou a dramaturgia, a Rafa, que foi da Brava, ia ser uma das diretoras... Na verdade acho que a pior coisa que a gente fez foi fazer o texto.

BIANCA
A pior, como assim?

ALESSANDRA
No sentido que de pesquisa e descoberta ele estava muito interessante. Quando a gente foi pensar... Pior não, né? Mas quando se transformou em dramaturgia e tomou forma... Por que acredito que aquilo não era para virar teatro, reduziu...

BIANCA
Não deu conta de tudo que vocês...

ALESSANDRA
Não deu! Lógico, era um experimento... A gente chegou a fazer uma leitura, quando a Ruth fez o primeiro encontro “Mulheres do Mundo, uni-vos”, que ela fez lá na casa do teatro documentário em 2016. A gente fez a leitura de alguns trechos... Daí fomos olhar o livro Mulheres do Galeano. A Fernanda Azevedo questionar, a gente falou, é, ele mapeou uma série de mulheres da América Latina da história real, pra gente é muito interessante... foi por meio desse livro que cheguei a mulheres da América Latina, que estavam na luta armada, ou no campo de batalha, de discussão, aí vem a Safioti... Você acha que eu conhecia? Eu faço uma pirâmide de livros... vai caindo eu vou montando... Mexendo no nas coisas do Galeano eu chego na Safioti, e hoje ela está mais próxima de mim do que ele, mas cheguei nela por ele. Aí a palavra não sei se é emancipação... Aí porque falo que é junto: eles vão se modificar, eles tem que se modificar, não se moldar, mas modificar a partir das observações de merda que eles fizeram e da gente apontar mesmo, sabe. Por exemplo, tem uma cena que na verdade uma mulher está fazendo com a outra, que a gente sabe que é um processo de machismo feito por mães e mães e mães. Que é quando a filha chega e fala pra mãe que o casamento acabou. E a mãe fala: ‘não, você vai seguir’. Se não me

engano era a Mônica e a Jaíra. E a filha não ouve o conselho. Depois a filha volta e aí a mesma mãe está destroçada, por que aquele homem, que era o exemplo, que falou pra filha dela: ‘olha você tem que seguir o exemplo meu e do seu pai’, ele foi embora. Né? E isso quem imbutiu nela foi a mãe, da mãe, da mãe, lá atrás... Por que isso, quantas vezes não ouvi da minha mãe, que ouviu da mãe dela, que ouviu da mãe, da mãe, da mãe...? E ao mesmo tempo isso tem um envolvimento do cara, por que ele diz: “se você for embora, se vai viver como? Vai sair do nosso lar e vai viver como?” Nessa hora é nosso. E imagino, digo, se um homem assiste, pode olhar essa cena e pensar: ‘puta que la merda, a gente tá repitindo isso até hoje, o que eu como homem posso fazer para que isso não aconteça mais?’.

BIANCA
Isso o que, exatamente? Não entendi muito bem o que você está criticando na cena...

ALESSANDRA
Não estou criticando na cena, achei a cena fantástica, acho que um homem precisaria ver aquilo.

BIANCA
Entendi. Mas por quê?
ALESSANDRA
Para se olhar, entender que o mecanismo do mundo que a gente vive faz com que você continue a reprimir uma mulher e a mulher continuar ali, por que ela é colocada para a sociedade a permanecer ali. E você como um ser consciente acha normal? Quer continuar isso? É a normalização da violência? É delicado, para uma fala minha ser cooptada e virar outra coisa...

BIANCA
Como assim?

ALESSANDRA
‘ah, você tá querendo defender o cara? Que ele é um coitado?’... Entendeu?

BIANCA

Entendi. Bem, e você falou de três cenas, dessa cena que a mulher é agredida por outra, por que ela é tampada...

ALESSANDRA
Sim, uma tampava os seios da outra... era agressivo...

BIANCA
E tem alguma outra cena que te marcou? Que te emocionou? Algum momento?

ALESSANDRA
Vou voltar na da mãe. Acho que todas as cenas da mãe com a filha mexeram comigo, porque eu não venho só da Antropofágica matriarcal, eu venho de uma família matriarcal. Eu não sei se você prestou atenção, mas não faço referências masculinas na minha vida. (risos) E não foi por abandono, eu venho de uma família de viúvas, minha vó, mãe, tias ficaram viúvas muito cedo. E é nóis por nóis desde sempre. E numa sociedade machista ser viúva é estar com o sininho da luz vermelha na porta. E apesar da gente ter toda liberdade que falei, do corpo, minha mãe sempre foi muito rígida, muito, não tinha diálogo sobre sexualidade, tinha alguma liberdade, mas não tinha diálogo, era velado, sabe. E tem uma cena que é a da menstruação. Essas cenas me tocaram, porque vem do lugar de onde venho, como a relação era dada entre. Eu demorei 24 anos para falar para minha mãe que sofri um aborto ao 15 anos. Passaram-se das décadas, e nem falei diretamente coloquei isso num espetáculo, que foi no Opus. E minha mãe assistiu, e dessa vez ela assistiu três vezes. E eu pensei “tem alguma coisa aí, ela não está vindo só para me ver, alguma coisa está mexendo nela”. E um dia ela saiu e falou: a gente precisa conversar né? E a gente sentou, como estamos sentadas aqui, e choramos como duas crianças. E pela primeira vez minha mãe foi minha amiga, que eu sempre quis. E isso levou muitos anos.... Então essas cenas, da mãe e da filha... mexeram muito comigo, depois de lembrar essa memória de mais de 10 anos atrás... acho que foi isso. E acho que para mais gente também. Por que é muito forte pensar que ali onde a gente habitou durante nove meses e que depois a gente... Eu não sei, acabei não sendo mãe, mas fico pensando que é muito louco esse sentido de ser um só e depois cada um... E aquilo tudo que você planeja para seu filho, e como o pensamento vai mudando... Outro dia conversando com minha mãe ela falou “nossa, é interessante eu aprendo

muito com vocês, não sou a mesma mulher que eu era e acho que não vou ser. E tem coisas que, por mais que eu entenda, eu não compreendo, eu não fui criada para isso". E você questiona, "mas então foi criada para quê?". E enfim, acho que essa cena, a trajetória da mãe da filha, me marca muito.

BIANCA
Ela fazem esse espetáculo com o nascimento, mãe filha, daí tem a cena da Eva, depois a cena de violência, de um estupro...

ALESSANDRA
Eu entendia como se fosse um familiar ali... E muito louco. Depois na Antropofágica, no mesmo ano a gente estava montando o Terror I, 2009, ou Terror II? Que é de 2010, 2011, tem uma cena que relembra...que são várias meninas.

BIANCA
Sim, com as máscaras...

ALESSANDRA
Exatamente. E isso estou falando porque eu fiz cola, deixa eu pegar aqui. Por que para eu lembrar eu tive que pegar o texto, eu lembrei por causa disso aqui (mostra o livro).

BIANCA
Ah sim!

ALESSANDRA
Aí lembrei, eu lembrava, por que uma vez eu estava entrando nessa cena do Terror II e eu vi a Dani no chão com o ursinho, e sabe quando vem uma coisa... "nossa, acho que estamos fazendo essa peça há muito tempo"... Acho que era a Jaíra que fazia... E lembra que falei que a Dani estava assistindo com a gente a cena da Antropofágica, e as cenas da Antropofágica são construídas coletivamente né? Cada um vai propondo e o Thiago vai amarrando tudo. Mas o Thiago não estava nesse espetáculo!

BIANCA
Ah, entendi. As mulheres da Antropofágica colocaram....

ALESSANDRA
Sim, mas também não posso afirmar para você que foi exatamente... Mas também, é uma cena bem...tem até a propaganda denúncia da violência infantil, que é uma criança com um ursinho...

BIANCA
Ah sim, são símbolos utilizados...

ALESSANDRA
Sim, eu lembrando, falei, gente! Que maluco...fiquei pensando... Nossa, mas acho que também, as coisas nos atravessam.

ALESSANDRA
Você conversou com uma mulher que não é atriz? Por que esta mulher (mostra foto no livro) eu acho que é de Perus, acho que sei quem é, só preciso confirmar com a Renata... Acho que é a Rosana, é muito parecida...

BIANCA
Nossa, seria super legal, você tem o contato dela?

ALESSANDRA
Sim, acho que seria super legal. Aqui no livro tem uns relatos né. As meninas falam: “eu queria ser vermelho”, “estou passando por isso, por abuso”, e talvez esse lance de ser fechado dá essa liberdade da pessoa se reconhecer no outro e falar: “peraí, estou com um problema, o que estou passando na minha vida? Estou passando por isso e até então achava isso normal...” Normalização da violência, de novo.

BIANCA
Isso que você está falando aconteceu, você viun com alguém...

ALESSANDRA

Sim... Eu lembro de ver uma plateia com muita gente de teatro, mas também outra que não era do teatro. E o pessoal que não era claro que, no meio deo espetáculo, as pessoas comentam... Claro que a gente comenta, mas comenta baixinho, mas quando é um público normal, o pessoal começa: “isso aí aconteceu com a minha tia”, “isso não sei o que lá”, entendeu? Tenho Essa lembrança, de coisas desse tipo. Durante o espetáculo você via o público emocionado. Então eu vi, ouvi, né, você ri junto... De se ver no outro, ou ver a história de alguém...

BIANCA
E tem a personagem da Cora Coralina, que serve o café e no final tem o bate papo. Você lembra desse bate papo? Se foi... se aconteceu? Se teve gente que falou?

ALESSANDRA
Você sabe que eu detesto teatro interativo, né? (risos) Adoro fazer com os outros, mas quando é comigo... No Oficina eu vou lá pra cima, fico de espectadora mesmo. Mas tinha sim, pelo menos nessas duas lembranças que tenho, tenho certeza que vi duas vezes. Depende de público para público... Tem público que não compra mesmo né... Ainda mais quando tem... alguns vão ficar nessa reflexão... E antropofágica que sou digo que espetáculo para mim sempre tem que ter processo de digestão. Lembro que fui assistir um espetáculo também feito por mulheres, que não vou lembrar o nome, lá no Sesc Paulista, e elas te davam um papel, um lápis, e você tinha que escrever durante o espetáculo. Eu dobrei o papel e levei pra casa. Não dá, para mim não dá. Era mais fácil eu assistir aqui e levar para eles.
BIANCA
No dia que você assistiu você não falou então?

ALESSANDRA
Não...

BIANCA
Mas alguém falou?

ALESSANDRA
Falou, falou. Teve, mas não lembro o conteúdo.

BIANCA
Você lembra de momentos que mais gente se emocionou? As conversas expressaram isso talvez?

ALESSANDRA
Durante o espetáculo, a mulherada emocionada sim. Ali tinha para tocar em todos os lugares: desde aquela mulher que cresceu achando que o que se passava entre ela e o primo quando era criança era uma brincadeira... E ela ohar e falar assim, que não foi uma brincadeira. Parece que é besteira, mas tem gente que fala que não passou por abuso. Tem gente que não sabe que passou por abuso! A pessoa viu como brincadeira, e não é assim...

BIANCA
Se você pudesse resumir, qual o tema do espetáculo?

ALESSANDRA
Você quer que eu fale com a mente de lá (daquela época), ou de cá?

BIANCA
Com as duas!

ALESSANDRA
É... acho que é aquilo, a violência cotidiana da mulher...Tem uma cena que foi indigesta para caramba, fala da indústria cultural, como é violenta contra a mulher, acredito que é isso, as violências em vários setores da vida contra a mulher, mas sem ser uma coisa fatalista, tinha uma coisa: ‘a gente vai mudar isso, estamos mudando’. Era muito legal ver uma produção teatral feita só por mulheres. E acho que na mesma época tinha a Iná, a Georgette Fadel, e a... Elas pegaram Mulher Desiludida, da Simone de Beavoir, pra mim é uma obra maravilhosa, elas fizeram um espetáculo fantástico. O confronto da mulher e da amante, em relação ao mundo, era muito...! Era forte, mas não tanto quanto Mulher a Vida Inteira. Tem um ganho também, que é uma dramaturgia muito simples, eu tava relendo... e ao mesmo tempo tem uma força. Até eu estava numa discussão sobre a Terceira Feira Antropofágica de Opinião...

Puxa, vida, como estamos nos fragilizando, nossos trabahos perdendo uma potência com relação a texto... Está fraco... Mas peraí, ser simples não significa ser fraco. E olha que sou da Antropofágica, a gente não trabalha as coisas de forma simples não! A gente acredita, tem um método... E esse texto, ao mesmo tempo é simples, e tem uma força! Digo assim: posso pegar e levar para minhas alunas do 9º ano e fazer uma bela discussão, diferente se eu levasse Simone de Beauvoir, que teria que ter um preparo. Esse aqui chega, ele chega, é poético, não é rançudo. A gente que estuda questão de gênero a gente pensa: puxa vida, colabora comigo aí... tá difícil....

BIANCA
O espetáculo de transformou de alguma maneira?

ALESSANDRA
Não sei... não sei... Aquilo que falei: poxa vida, a mulherada produzindo juntas! Toca naquilo que é o nosso fazer artístico, e ainda que estavamos passando pelo processo de Medeia...

BIANCA
E esse link reverberou em ações naquele momento ou depois?

ALESSANDRA
Não... Mas aí depois a gente montou o “Mulheres”, né? Fiz parte do Mulheres sem achar, diretamente... Mas aí não sei se alguma de nós pensou nisso... Acho que não, naquela hora a gente estava bastante de saco cheio das nossas produções em grupo e aí fomos montar um outro grupo só de mulheres.

BIANCA
E nasceu com esse propósito de falar com o objetivo de falar das vivências enquanto mulheres?

ALESSANDRA
Isso, exatamente. Mas é diferente de apresentar só para mulher. Tanto que no processo depois, quando chegou na dramaturgia entrou o Thiago, entrou o Fabio... No Medeia era outra coisa... Vira e mexe e a gente... Um dos processos era tentar

mexer nisso... Mas enfim, a gente não vive o tempo lento, né, a gente vive o tempo atropelado, então vai ficar para mais um poquinho para frente. Mas isso está, há pouco tempo perguntaram: vocês não falam de mulher em cena, e eu me pergunto “você não vê? Está lá!”. Quando a gente foi fazer o Opus, no improviso puxei uma cena, outra puxou, e quando a gente viu a gente tinha feito o bloco das mulheres, e quando teve a tragédia da Marielle, isso acabou entrando, e foi todo final de semana... E isso foi dar uma resposta, né? E bem, é o que a gente sabe fazer. A gente não vai fazer uma cena, como elas construíram, mais de diálogo... A gente não trabalha muito com diálogo, né, a estrutura delas tinha o dramático... E ao mesmo tempo não dramático, a opção de elas todas em cena, uma DJ em cena, quebra o dramático.

BIANCA
E você lembra do público, se era diversificado, quem eram essas mulheres?

ALESSANDRA
O primeiro tinha muita gente de teatro, e o outro não. Acho que era algum movimento que estava... elas fizeram... Mas misto, não só o movimento. Mas olha só, a memória... Por que o Carne foi lá também, né, e às vezes da um nó na memória... Foi la no Fábrica... Será que estou confundindo...Será que tem um bololô...
Mas também a questão da mulher negra, que estava ali muito forte no público... Mas no texto...

BIANCA
Não aparece muito...

ALESSANDRA
Mas tinha ali a Mônica, a Jhaíra, a DJ (não lembro o nome da DJ). Mas lembro isso... o primeiro público de teatro, o segundo público mais jovem, estudante.

BIANCA
E que tinha bastante mulheres negras

ALESSANDRA
Era desse movimento, mais jovens. No Fábrica também.

BIANCA
E em relação a importância da peça... e tem uma pergunta que eu sempre faço, que é sobre ser só para mulheres apenas...

ALESSANDRA
É, não acho. Entendo perfeitamente, sei que tinha discordância entre elas, mas para mim, ninguém ou todos, sozinho ninguém pode se salvar. O bom e velho combatente Bertold Breacht... Não dá, acredito que... Bem, é louco, e ao mesmo tempo eu passei sobre um processo que eram só mulheres falando de mulheres e sobre o mundo e tudo, das várias camadas que estamos inseridas, mas não consigo ver, eu não faria só para mulheres. Se eu estivesse nesse processo eu ia brigar, ia falar uma mediação, vai pensando em conciliar: então vamos fazer o seguinte, uma só para homens e uma só para mulheres. Duas apresentações por dia. Depois vamos juntar e conversar os dois juntos. Então a gente tem que arrumar alguma coisa pra mulherada fazer enquanto estamos apresentando para os meninos, e alguma coisa para a homarada fazer enquanto estamos apresentando para as meninas. E depois ia juntar. Esse caminho é junto, conversar com todo mundo. Eu acho que eles deveriam ver. E nunca perguntei se alguma vez elas fizeram para homens também, ou só para homens... É uma boa pergunta... E até para ver, quem é o carinha que iria olhar e debochar: “ai, mas vocês se preocupam com isso”, e a gente dar uma chapuletada. Mas isso eu pensando hoje... “Ah, então você acha isso menor? Então precisa realmente ver mais peças, estar mais envolvido na causa por que você está perdido no mundão”. Mas eu entendo a proposta delas. E num momento que não é o que a gente está agora. Por mais que eu já questionasse...

BIANCA
Por que você acha que elas resolveram fechar, naquele momento?

ALESSANDRA
Tive a impressão de que alguém pegou o ‘livro do feminismo’, leu lá, há 100 anos atrás, 70 anos atrás, fechou o livro e a gente está abrindo agora de novo. Mas é contínuo, esse ivro nunca esteve fechado, a gente está escrevendo nele todos os dias. Só que nesse momento era como se algumas pessoas estivessem pela

primeira vez estava folheando esse livro, ‘deixa eu ver com cuidado, então só vai adentrar as mulheres nesse momento, porque a gente ainda não sabe como a própria mulher vai encarar esse trabalho’.

BIANCA
Tá certo, acho que é isso, obrigada Alê.

ENTREVISTA Nº2 - CIDINHA CAMPOS, LUIZA FONSECA E SILVIA PEREIRA

CIDINHA

Só pra te situar: o sucesso se deveu um pouco ao espanto, porque nunca ninguém tinha feito um espetáculo só para mulheres. Inclusive o espetáculo era para se chamar “Só para mulheres”, mas eu quis um nome mais forte, então: “Homem não Entra”, que é mais agressivo, chama mais atenção. Foi o primeiro no Brasil, e não sei de nenhum outro lugar no mundo que na época tivesse tido isso. E depois isso acabou gerando uma coisa que foi até lucrativa, porque eu não precisava alugar teatro à noite, eu fazia às cinco horas da tarde, fazia isso dizendo assim: a hora que os maridos estão trabalhando, vem aqui conversar comigo. Era uma época que nem tantas mulheres trabalhavam. Então foi uma coisa muito boa, eu viajei o Brasil inteiro. Mas pergunta o que você tiver que perguntar.

BIANCA

Pra começar é ótimo. Mas eu queria saber, antes de mais nada, como foi sua trajetória artística?

CIDINHA

Ih! Isso é muito comprido, eu já estou com 75, e trabalho desde os 7 anos de idade. Eu comecei cantando no Clube Papai Noel, que você não deve saber o que é: um programa infantil que tinha na TV Tupi quando foi praticamente inaugurada. Então eu cantava fado, porque eu tinha chegado de Portugal com a minha mãe, com sotaque “ora, pois, pois”, e cantava. Depois fiquei na Tupi, fiz novela, novelinha, fiz o Olindo Topa Tudo, com Walter Stuart, que também é outra pessoa que você não conhece, ele já morreu faz tempo, era um comediante maravilhoso. Depois fiz comercial na televisão... Enquanto isso eu estudava, estudei música, eu sou concertista. Fui trabalhando, comecei na TV Record como garota propaganda, que é uma coisa que não existe mais, e depois fiz a primeira novela do horário das 18h em são paulo, chamava-se Lili. Era três vezes por semana só, e eu era a Lili. Depois fiz várias coisas. Na Rocord eu conheci o Manoel Carlos, que foi meu marido e eu fazia “Sábado 11 horas”, que era ao vivo, era um espetáculo de teatro ao vivo, com três atos, você tendo que trocar roupa, era uma coisa de maluco. Depois fui ser reporter na Record ainda, fiz “Dia D”, que era um programa jornalítico que fez muito sucesso,

eu viajava pelo mundo inteiro. Depois me cansei de viajar, porque eu estava com uma filha pequena. Fui fazer Cidinha 70, que era também um programa jornalístico, mas no estúdio. Saí de lá e fui pro Rio, na TV Tupi, e lá fiz “Cidinha Livre”. Depois fui pra Record e fiz o Fantástico, fui a primeira repórter internacional do Fantástico. Fiquei um ano só, porque briguei. Fui muito destemperada com o diretor de jornalismo, queria matar ele, uma pessoa boníssima, mas eu fiquei louca com ele e queria matar ele. Daí voltei pra Tupi e fui trabalhar com o Flávio Cavalcante, que tinha o programa dele de auditório, eu fazia reportagem externa. Ele estava numa crise econômica do programa e pediu pra abaixar meu salário pela metade e eu fui embora, mas fiquei desempregada. E não tinha o que fazer, eu tinha saído da Globo, não me queriam lá, saí da Tupi... Ia pra onde? Daí conversando com Juca Chavez e Iara, meus amigos, mais que isso, eu sou madrinha do casamento deles e eles são padrinhos do meu casamento... E eu falando bobagem do relacionamento homem-mulher, porque nós, eu no segundo casamento e o Juca com a Iara, nos casamos em épocas parecidas. Então ele tava com medo de casar, porque ele era muito machão, e comecei a falar bobagem sobre o relacionamento homem-mulher. Ele falou: “você é boba, você está desempregada, porque você não faz um show só para mulheres e fala essas coisas que você está falando pra mim que você vai ganhar dinheiro”. Eu fiquei com aquilo na cabeça, de manhã já tinha o título: “Homem Não Entra”, convidei Heloneida Studart... - Ah! Não botei o Rádio, fiz Rádio pra cacete, depois eu boto aí - bem, convidei Heloneida e Rose Marie Muraro, duas escritoras maravilhosas e feministas, pra escrever comigo. Elas deram a estrutura séria do show, os temas e eu botei a safadeza, a brincadeira. Porque eu não tinha estrutura pra fazer espetáculo feminista sério sobre mulheres. Era a época da Betty Friedan: queimar sutiã na praça, essas coisas... Nunca foi minha praia. Então eu botava brincadeira, mas também tinha um componente sério, de falar a verdade. Mas principalmente de brincar com as mulheres. A plateia falava. Bom, primeiro, era uma algazarra. Porque: homem não podia entrar; elas faziam filas de virar o quarteirão... Aqui, num teatro em Madureira, elas ia na porta do teatro e levavam cadeira de praia pra ficar na fila, porque eu fazia sessão corrida, 4 ou 5 por dia, um teatro enorme de 500 e 600 lugares. Por exemplo, no Paraná tem aquele teatro maravilhoso... - Claúdia, vê pra mim qual é aquele teatro maior do Paraná - uma noite de inverno, de congelar as pessoas, eu fiz três apresentações seguidas no teatro, 1500 lugares. Três sessões, as mulheres esperando de uma para outra, na fila. Era uma loucura,

algazarra, brincadeira. Eu provocava. E tinha homem que se travestia de mulher pra entrar. A gente expulsava, dava flagrante, eu parava o show, fazia escândalo.

BIANCA
Mas era homem ou era travesti?

CIDINHA
Não, não, era homem. Teve um travesti, que confessou, abaixo de tortura, que era travesti. Mas tinha homem disfarçado. Mas era divertido, tudo isso era uma grande brincadeira. Não tinha essa coisa rigorsa do politcamente correto, que é uma chatice hoje. Não tinha essa coisa de hoje... Quando pegacam um homem, as mulheres começavam a gritar “Viado, viado!”, mandava pra fora. Hoje isso seria uma coisa horrorosa, mas na época não era, era tudo mais light. No Paraná foi o teatro Guaíra. Aqui no Rio fiz em vários. Esse fui Madureira. Eu ia pro subúrbio também. Os teatros de subúrbio eu ia todos. Fiquei uma temporada muito grande no teatro Vannucci. Estreei no teatro da Lagoa, que não existe mais, que era do ricardo Amaral, agora demoliram. Daí ele tinha prometido o teatro não sei pra quem, e eu comecei a viajar pelos municípios aqui do Rio, subúrbio: Madureira, naõ sei onde... Eu fazia assim mesmo o espetáculo, era só eu! Tinha projeção de slide, o aparelho de projetar slide, imagina como é antigo. Quem me emprestou foi o Chico Anísio, porque eu estava tão dura, fiquei tanto tempo desempregada, que não dava pra comprar um projetor de slide. A Luiza Fonseca, que veio aqui agora, trabalhava comigo lá. Ela assistiu várias vezes, ela fazia a iluminação, toda equipe técnica era feminina. Então as mulheres brincavam muito. Depois, o retorno disso... Eu quando faço campanha na rua hoje, ouço: “eu vi você no teatro, que maravilha!”. Era uma coisa tão simples, mas acho que tão verdadeira. E que elas nunca tinha ouvido! Elas sentiam, mas não ouviam, não tinha com quem falar aquilo. Eu perguntava pra elas: “quem já corneou o marido aí?”. Elas se sentiam à vontade para levantar a mão. Encontrei uma, uma vez, que me disse que separou do marido por causa do meu show. Porque ela descobriu que o marido dela era uma merda, ela achava que todos eram como o dela: opressores, sem educação, grosseiros. Aí ela viu que tinha outro tipo de homem. E que ela era muito bonita e jovem pra estar enfrentando essa mala desse marido. Ela disse: “fiquei muito feliz, agradeço a você essa felicidade!”. Na época a resposta era muito maior. Hoje, não me lembro de todos os exemplos... Mas muita gente. Teve criança que

nasceu na fila do teatro, isso no Rio Grande do Sul. As mulheres tinham medo de perder o lugar na fila, não tinha essa coisa de internet, elas ficavam na porta. E daí a moça deu a luz! Eu fui pra Salvador, no teatro Castro Alves. E eu tinha que falar com a polícia, pra mandar policiamento pra porta. Cheguei pro cara: “olha, melhor você mudar o trânsito da praça, porque vai haver um congestionamento”. Ele olhou pra mim como se eu fosse uma louca. Daí deu uma encrenca, elas quebraram a porta do teatro inteirinha. E também no teatro... Não sei se era teatro ou cinema, em Rio Claro, inteiror de São Paulo: quebrou o equipamento da gente, não funcionava, e eu não podia abrir a porta. Sei lá se era o som... E atrasou meia hora, e elas começaram a empurrar a porta, uma loucura! No Piauí, as mulheres eram tão reprimidas, que eu falei: “Meu deus, que fracasso que vai ser aqui, o que aconteceu?” Faltava 10 minutos pra começar o espetáculo e não tinha ninguém! Ninguém tinha comprado ingresso. Eu fiquei me perguntando, será que foi a divulgação, pois era sucesso no Brasil inteiro! Quando faltava 5 minutos, elas estavam todas na praça sentadas esperando abrir o teatro, elas não queriam ser vistas na fila. Porque os homens iam marcá-las. Foi uma confusão, elas iam entrando, não queriam nem troco. Em Teresina. O espetáculo foi matéria, de quase uma página, no Washington Post, no New York Times, no Japão, na China, na Venezuela, em todo lugar!

BIANCA
E como foi o entrosamento seu com a Rose Muraro e Heloneida?

CIDINHA
A Heloneida já trabalhava comigo, no rádio, ela era redatora do meu programa. Eu tinha lido todos os livros dela. E a Rose Marie eu tinha lido os livros e gostava dela como escritora, o posicionamento, embora eu não concordasse com muitas coisas, porque eu não era feminista. Não do jeito que ela era. E convidei as duas, elas me escreveram textos e eu botei em ordem aquilo, fiz uma rota pra gente seguir, para que o espetáculo não ficasse tão professoral. Porque era muito ó: “você não pode fazer isso, mulher não pode aquiolo”. Eu aprendi com o filósofo Moliere que é rindo que se corrige os costumes. Eu achava que pra gente mudar os costumes a gente tinha que mudar as mulheres sem ser chata. Foi muito bom! Depois o espetáculo foi proibido. Eu tava um ano. A polícia federal ainda era ditadura, regime duro, eu estava em Brasília, o Teatro Nacional lotado. Daí, uma das meninas que trabalhava comigo:

“tem um policial, ele chegou aqui e disse que vai entrar. Comprou o ingresso, mostrou o revólver e disse que vai entrar porque todos são iguais perante a lei”. Eu falei: “deixa ele entrar”. Ele entrou, eu subi no palco e disse: olha eu quero me desculpar com vocês mas nao vai dar pra fazer o espetaculo de hoje, porque nós temos aqui um policial federal que comprou o ingresso, mostrou a arma. Arrogante, autoritário, está impedindo que eu faça o espetáculo, porque é só para mulheres. Eu não quero falar pro senhor, eu quero falar para mulheres. Sinto muito, passem na biblheteria e peguem seu dinheiro. Ele tomou uma vaia! Muitas mulheres me seguiram até a delegacia, porque ele me levou. Elas iam atrás do carro da polícia acendendo e apagando a luz do carro. Era uma época ainda que a gente acreditava que tinha tortura, eu não sabia o que ia acontecer comigo na delegacia. Mas eles só proibiram o espetáculo. Eu não podia fazer mais. Acho que foi em 1976, não lembro.

Daí eu escrevi com o Arnoud Rodrigues, que eu precisava ganhar dinheiro, “Agora traga o seu homem”, que podia entrar homem. Era outro texto, daí podia entrar homem, outro contexto. Mas eu não gostava de fazer. Aliás o nome, ele botou esse, mas o que eu queria, pra afrontar a polícia, era “Agora entra tudo”, mas a censura proibiu. A censura me marcava. Depois, a Justiça, nem sei se foi a prórpia polícia, que reconheceu que aquilo era uma babaquice. Quem foi meu advogado em Homem Não Entra, não lembro? Ildério Martins? Daí liberaram. Voltei com o mesmo espetáculo. E com a proibição, saiu em todos os jornais, Jornal Nacional. O Jornal Nacional não era como hoje, que dá 20, 28. Dava 80, 90% de audiência. O Fantástico, de onde eu tinha saído, dava 80. Bastou dar uma nota no JN “Foi presa a Cidinha”, saiu aquilo tudo. Quando foi liberada, ah, daí que eu ganhei dinheiro.
Ildério, esse homem foi um guerreiro pra me defender.

BIANCA
Você tem esse texto?

CIDINHA
Devo ter, mas não sei onde está, faz 40 anos... Eu tinha um show gravado em fita... É ele mesmo, esse homem me ajudou muito [Ildério]. Era gravado em fita e embolora, quando fui me dar conta estava estragado. Eu devo ter uma foto ou outra, não sou

muito chegada a foto. Tenho no teatro Guaíra, que você vê as mulheres em pé sentadas no corredor, 1200 lugares.

BIANCA
Ah, eu queria esse material!

CIDINHA
Ah, mas não chama de material, é uma coisa ou outra que guardei! Você me dá uma semaninha pra eu ter um sábado pra fuçar minhas coisas.

BIANCA
E o texto não teria mesmo?

CIDINHA
Não sou de guardar as coisas! Não tenho mesmo!

BIANCA
Mas você lembra o roteiro, como você organizava o que falava?

CIDINHA
Depois teve o Homem não entra II. Eu achei que o primeiro estava superado, daí fiz uma coisa mais produzida, porque eu tinha mais dinheiro.

BIANCA
Quanto era o ingresso?

CIDINHA
Se bem me lembro era 30 reais. Mas lotava todo dia, dia com 4 ou 5 sessões. E eu tinha um patrocíneo na primeira da Helena Rubinstein. Pagava nossas passagens e hospedagens, eu não gastava. No segundo já era mais produzido. No segundo era só eu também, tinha um guarda-roupa, eu dançava, soltava a franga mesmo. Tinha uma coisa engrraçada: aí eu tava mais enturmada com o feminismo. Eu botava no teto uma coisa que ninguém via, tinha um lençol era tudo cor de rosa. Dentro tinha bolas, só que no formato de pênis. Quando acabava o espetáculo, eu falava: “Agora

vai pra casa! Vai ver aquela merda que está lá mesmo: bermuda, barriga caída em cima!" Aí descrevia o marido que elas iam encontrar mesmo! Em Niterói teve uma mulher que me encontrou depois e falou: "Cidinha, o meu marido chegou como você descrevia: bermuda, gordo com a barriga..." Eu falei: "sai já daqui, não quero que nenhuma dessas mulheres me vejam com você"!. Daí caía o pênis. Era cor de rosa, de bexiga, bem feito, só fazia pra mim o homem. Daí elas saíam com aquele pênis na mão, pegavam o ônibus com aquilo, era o maior sarro, aquela mulherada, 500 mulheres saindo do teatro com pênis na mão. Era muito divertido, muito bom! O segundo achei melhor que o primeiro.

BIANCA
Você tem registro do segundo?

CIDINHA
Não tenho...

BIANCA
É de 1986?

CIDINHA
Não lembro... Luiza, que ano foi Homem Não Entra? Estreia da peça no teatro Vannucci, Mudureira, BH, Petrópolis, Niterói... 1984. Eu tenho aqui nessa caixa o artigo do Washington Post.

BIANCA
Quando fui pesquisar tinha tão pouco registro...

CIDINHA
Bom, primeiro que não tinha internet, é a minha geração que assistiu que lembra, isso vai se diluindo com o tempo. No jornal saiu muito no mundo inteiro. Mas não sei se o jornalismo é tão masculinizado, machista, que eles não podiam admitir que uma pessoa vinda da televisão e do rádio pudesse conseguir um sucesso tão grande no teatro falando mal dos homens. Eu era um pouco, sempre fui, colocada de escanteio.

[Chega a caixa com quadros de registro do Homem Não Entra]

BIANCA
Você apresentou em algum país fora?

CIDINHA
Não, eu não falo inglês... E aquilo era uma coisa muito brasileira, do homem brasileiro. Mais do que pra mulher, era um retrato do homem brasileiro naquele mundo. No resto do mundo os homens já eram diferentes. Não sei se na Venezuela, mas na Inglaterra, nos EUA, já eram mais aberto. Aqui era um machismo insuportável.

BIANCA
E como as mulheres recebiam, reagiam ao longo da peça?

CIDINHA
Elas eram ótimas... Elas sentiam que tinham aprendido alguma coisa sem ter sido importa como educação. Aprendiam uma crítica que era feita ao comportamento delas e dos maridos. Teve uma vez, no RS, que uma freira foi assistir. Sabe aquela noviça rebelde? Com chapelão, branco? Eu falei: “porra esse mulher aqui na frente...”. No primeiro palavrão que eu falei ela foi embora... Tadinha. Eu esperei ela sair e disse: “Vai com Deus”. Tadinha, errou de porta. Mas era muito gostoso, as mulheres vibravam!

BIANCA
E você falava do que? Relacionamento...?

CIDINHA
Eu falava dos vários tipos de marido, teve uma vez que uma mulher na hora falou: “o meu é tudo isso que você falou”. E só o lado negativo deles. O machão, o bêbado, o agressivo, o vagabundo...

BIANCA
E você lembra dos temas que a Rose e Heloneida colocaram?

CIDINHA

Teve um que era o aborto. Falava do aborto. Era muito forte. Daí as mulheres choravam quando eu falava disso. Eu falava: “Mas como? Tem gente que acha que a gente faz aborto porque quer. Tem várias razões que leva...” Eu falava mesmo. E sempre tinha alguém que se enquadrava naquilo. Ah! Teve uma que falou que eu salvei o filho dela, porque ela ia fazer um aborto. Ela viu eu falando do que era o aborto e ela viu que estava sendo induzida, que não era uma vontade dela, pelo marido, sogra, quem quer que seja. Mas ela queria ter. Mas eu não falei pessoalmente com ela. Depois de muitos anos, me lembro, eu tava no shopping, ela me agarrou e falou: “olha, você evitou a morte desse menino. Eu fui assistir seu show e estava grávida. Eu ia fazer um aborto, mas não fiz.”. Era uma coisa muito forte, embora você brincadeira, batia nelas como uma verdade. Tá bom pra você? Você quer fotografar?

BIANCA

Eu queria entrevistar mulheres que assistiram. A Luiza?

CIDINHA

Silvia, você assistiu? Você conhece mais alguma mala que tenha assistido?

Silvia

Dona Mimita?

BIANCA

A Berta Loran viu?

CIDINHA

A Berta não sei se viu não... A Dercy Gonçalves viu, ela era mais aberta. Ela foi ver, estava fazendo sucesso e eu tinha sido amiga dela eventualmente nuns encontros promovidos pela mulher do Chacrinha, que era muito minha amiga, fazia chá de mulheres... Depois tive que me afastar... A Dercy ficou encantada, ela disse: “você é muito boa, vai ser minha sucessora!”. Foi uma coisa muito bonita, mas não dei continuidade.

BIANCA
Você falou da repercussão nos jornais, e no teatro, o pessoal não se animou a fazer alguma coisa com colegas...

CIDINHA
Não... Ah, no segundo, que eu tinha mais dinheiro, eu fazia uma creche no hall, pra aquelas que tinham filhos deixar. Tinha babás e deixavam a criança. Mas só fiz isso em alguns lugares... Luiza, no teatro que você começou comigo, tinha creche?

LUIZA
Não, eu comecei no Vannucci.

CIDINHA
Mas tinha creche. Ah, não, no Vannucci não, tinha no teatro da Lagoa, aquele tinha. Lembra de alguma coisa engraçada Luiza Fonseca?

LUIZA
Na minha época teve aquela vez que o cenário desabou. Foi em Três Rios. O cenário caiu, a gente tava montando ainda... E em Madureira, que aquelas as mulheres invadiram o teatro, você saiu pela janelinha dos fundos. Em Madureita, se não ficasse um homem segurando o portão, elas invadiam.

CIDINHA
Era uma coisa de maluco! “Só tem lugar em pé!”, “Não tem problema, eu entro!”.

LUIZA
Em Madureira tinha vez que tinha 3 espetáculos num dia só.

BIANCA
Por que vocês acham que tinha essa vontade tão grande delas?

CIDINHA

Primeiro por que foi um escândalo, fazer espetáculo onde homem não entrasse. Eles entravam em todo lugar, as mulheres que não podiam. Então você faz uma coisa dessa, “não vendo ingresso pro senhor”... O JN, aliás, quem dirigia o JN era o Armando Nogueira, com quem eu tinha brigado um ano atrás, eu quase matei ele, por causa de uma matéria que editaram mal, e ele me elogiou. Eu falei: “Que merda é essa, eu falei um erro de concordância num lugar que era o fim do mundo”, e eles botaram que estava errado. Eu briguei muito com eles, porque sou exigente. Ele ficou de mal, fui mandada embora, mas quando estreei a peça ele foi de uma grandeza enorme. Ele deu dentro do JN, mostrou o que as mulheres falavam, a fila... No dia seguinte aquilo tava lotado. Foi o primeiro, a novidade.

BIANCA
Hoje o teatro não tem essas filas...

CIDINHA
Belém do Pará: fez tanto sucesso que voltei com uma mala de mão cheia de dinheiro, como se fosse os doleiros. Eu tinha perdido tudo, vendi apartamento, fiquei desempregada, na miséria, fui vender remédio na rua, eu e meu marido vendemos gerovital. Daí fui pro Pará, e tinha que ficar mais tempo, porque tinha um vôo por dia só, e ia parando. Quando chegou.... Ah, não, foi em Manaus, lá tem a Alfândega. Me pararam. Os homens putos da vida comigo pelo sucesso que eu tinha feito. Eles perguntavam pra elas: “o que que você viu lá”, e elas: “eu não posso contar”. Entendeu? Eles me odiavam, os homens. Fui passar aquela bolsa, e eles viram e chamaram todo mundo, a polícia, porque eu tava fugindo com dinheiro. E aquele dinheiro de ingresso de nota pequena, deu uma mala de dinheiro. Eu falei: “você não viu Homem Não Entra, o sucesso que fez? É do teatro, do final de semana!”. Era muito gratificante fazer. E quando o teatro Francisco Nunes pegou fogo... Eu tava fazendo a peça, e sentindo cheiro de queimado. Mas as mulheres, nada. Mas eu tenho faro, de repente olho, tava saindo fumaça em baixo de mim. Daí eu falei assim: “olha, se vocês quiserem encontrar o homem perfeito, pode sair que ele está lá na porta. Pode sair, saiam, devagar, mas saiam”. Elas acharam que era parte do espetáculo e foram. É que a mulher que trabalhava lá deixou a água no fogo, pegou fogo na cortina, a salinha dela era embaixo do palco. Daí apagou aquilo... Não foi grave mas foi assustador.

LUIZA
E quando você tomou um choque...

CIDINHA
Tomei! Tinha um fio... E uma vez teve um rato no palco, imagina mulher com rato... Mas era muito divertido. Só que vou ter que descer agora, você não se importa?

BIANCA
Imagina, muito obrigada.

ENTREVISTA Nº3 - FERNANDA AZEVEDO

FERNANDA
Começo pela minha trajetória, né?

BIANCA
Sim! Sobre você...

FERNANDA
Eu sou atriz desde que me entendo por gente, comecei muito cedo, me formei na Unirio, sou carioca e estou em São Paulo há 12, 13 anos, desde o início de 2006. Minha formação política começou um pouco mais tarde, essa formação de esquerda, marxista e também feminista começou a partir do momento em que cheguei em São Paulo, até então eu tinha uma visão mais humanista, digamos assim, da situação. E em especial quando comecei a fazer um trabalho junto com a companhia de teatro da qual participo, o título é Carne: Patriarcado e Capitalismo, então mergulhei mais fundo no estudo do feminismo e do socialismo e da relação entre esses dois sistemas: do patriarcado, que é mais antigo que o capitalismo, mas o quanto o capitalismo se serve do patriarcado, em especial o capitalismo contemporâneo, moderno, que a gente tem sentido na pele. Então eu entrei para o movimento feminista e outras organizações. Eu sou filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), pela tendência Insurgência, onde temos muita preocupação com as questões das mulheres, as questões feministas e com o feminismo interseccional, então a gente discute classe, raça e gênero. Acho que é um bom resumo.

BIANCA
E sua relação com o teatro?

FERNANDA
Me formei na Unirio e sempre fiz teatro, toda minha formação profissional é em torno do teatro, acabei o mestrado agora na mesma área na UNESP. Uma pessoa que não desiste, faz questão de errar várias vezes! (risos) Tô brincando, é uma profissão maravilhosa, só tem um problema, que ela não vale nada em nosso país. Mas muita coisa não vale nada, então... É mais um espaço de luta. Desde que comecei a fazer

teatro eu tinha a princípio a sensação de que ele deveria servir, de alguma forma, a um processo de transformação, inicialmente eu não sabia muito bem como, eu não tinha as ferramentas necessárias quando eu estava no Rio, não me aproximei das pessoas que me dariam mais suporte para pensar politicamente a relação entre teatro e sociedade, mas fui fazer isso em São Paulo, porque tinha um movimento grande, especialmente voltado para as políticas públicas de teatro, era bastanet politizado, e e também me politizei nesse campo. Desde então também sou militante da cultura aqui, acho que discutir as questões ligadas à arte e à cultura é discutir uma visão crítica de mundo. Justamente por ser tão importante, abrir portas e possibilidades de transformação social é que ela é relegada ao último plano, ou usada como arma de dominação. Acredito que há um campo que não foi explorado nem pela esquerda com relação à importância, não só das questões simbólicas mas sobre o quanto o pensamento através da arte pode ajudar a atiçar a imaginação política e pensar a possibilidade outra forma de vida que não seja essa barbárie capitalista. Então tem um espaço importante na luta da esquerda e que tem pouca visibilidade dentro ad esquerda. Então uma militância minha é essa: dentro das organizações de esquerda, dentro do partido em especial, fazer com que a gente tenha uma visão revolucionária sobre o que signfica arte e cultura no país. É nesse lugar que estou agora. E tem uma coisa importante: o teatro dá pra gente a construção do trabalho coletivo, o que percebo também nos meus estudos sobre o movimento feminista e em especial sobre teatro feminista, é que tem um foco muito grande na coletividade. Tem uma forma de organização, que não acho estar ligado à natureza feminina, por que não tem essa história de natureza, como materialista histórica acredito que as coisas estão ligadas à formação social, uma série de elemtnos que dizem respeito ao lugar onde a gente nasce, o que veio antes da gente, o lugar onde a gente está, então é menos do que natureza feminina, mas uma condição que se criou ao longo do tempo, vejo presente no trabalho das mulheres uma importância ao trabalho coletivo muito grande. Então o fato de eu estar num coletivo de teatro, quer dizer, não sou uma atriz que é chamada para fazer parte de determinados elencos, etc, não tenho uma carreira individual, isso eu já pensava desde o Rio, fazer uma carreira coletiva, um trabalho coletivo, só aqui em São Paulo que consegui focar nisso, mergulhar que não me vejo trabalhando sem ser coletivamente, apesar de fazer algumas coisas separadas do grupo, tal, ser convidada para uma coisa ou outra, mas minha energia está no trabalho coletivo nas

pesquisa que fiz sobre teatro feminista, essa é a ideia também. Gosto da ideia do autor como produtor, do Walter Benjamin, esse texto acho muito importante da gente ler porque não basta ter um trabalho com conteúdo político, mas você tem que ter um trabalho que consiga se colocar como um modelo, não como algo a ser seguido, mas como um modelo que pode ser copiado e reiventado: o autor como produtor é aquele camarada, ou aquela camarada que consegue se inserir na luta de classes de forma orgânica, não sou uma artista que está fora da sociedade e que vou mostrar algo para as pessoas, mas estou inserida no debate e na luta de classes e meu trabalho tem que ter esse potencial transformador de, a própria maneira como a gente monta nosso trabalho, produz, isso tudo tem que estar à serviço de uma transformção social, do lado certo da história.

BIANCA
E agora vamos falar um pouco sobre a peça: você assistiu Mulher A Vida Inteira, que estrou em 2008, das Atuadoras. Você assistiu em São Paulo, né? Você lembra em qual teatro?

FERNANDA
Na época, não me lembro se era chamado Teatro coletivo, mas era tipo o Teatro Fábrica, que depois virou Teatro Coletivo, na sala de cima.

BIANCA
Você lembra se foi na estreia?

FERNANDA
Não foi na estreia não, foi numa sessão um pouco mais para frente, talvez até na semana de estreia, mas não na estreia. Tinha muita gente, muitas mulheres... Sei que teve uma sessão que elas abrirão para os homens, uma única! E que elas eram muito provocadas em relação a isso, o fato de ser só para mulheres. E acho que justificaram muito bem, porque como tinha um clima confessional, fazia parte do trabalho esse espaço de encontro para conversa, de organização de mulheres era bastante justo que fosse feito só para mulheres. Tinha participação direta do público em algumas cenas. Os rapazes ficavam às vezes chateados, inclusive nossos companheiros de teatro, gente muito bacana, mas era importante que eles

entendessem, isso também era uma provocação do trabalho, era interessante pois um trabalho cênico não termina em si mesmo, tem uma série de características que fazem com ele seja o que é, e uma das características era fazer só pra mulheres e já era uma provocação. Eu achava bastante interessante e tinha muito a ver com a natureza do trabalho, do roteiro e da maneira como elas montaram. Tinha esse clima confessional, as pessoas se emocionavam e no final tinha esse espaço de conversa, então tinha os momentos de participação dentro do trabalho. Lembro que também tinha um momento em que as mulheres montavam juntas uma espécie de poesia, que era instigada pela personagem da Cora Coralina, feita pela Jhaíra, e depois o debate com o público, elas sempre faziam, onde você ouvia histórias, confissões e as mulheres se sentiam muito mais à vontade para fazer isso porque estavam justamente só entre mulheres. Um detalhe: no Carne a gente também faz debates depois da apresentação e mesmo tendo a presença de homens, dependendo do espaço onde a gente está, por que a gente já apresentou em lugares como as casas que acolhem mulheres que sofrem violência, ou outros espaços basicamente só com mulheres, e de fato, há uma necessidade muito grande do público de falar. E no nosso caso do Carne, as experiências foram com um público... não de teatro, no caso dessa apresentação que eu fui de Mulher A Vida Inteira eu lembro que tinham muitas atrizes na plateia. E eu sei que elas fizeram em vários lugares, inclusive em presídios femininos, então não era um público tanto de artistas. Mas, no Carne a gente tinha... as mulheres tinham muita necessidade de falar, muita. Entao em alguns momentos, no nosso caso, os homens da equipe ficavam quietos, se afastavam para que a gente pudesse ter esse clima de confiança. E no caso delas já havia, já tinha isso informado, então era mais fácil e dava resultado, as mulheres tinham vontade de falar, o teatro servia como um disparador. Então nesse sentido foi muito bem sucedido. Pelo menos essa apresentação que eu vi e também os relatos das pessoas... Sou muito próxima, principalmente da Dani Ricieri e da Maysa, a gente se aproximou muito, os nossos coletivos, a Kiwi e as Atuadoras se aproximaram durante o processo delas, a gente foi juntas para o encontro de mulheres das Américas em Los Angeles, e lá a gente conseguiu apresentar os resultados dos trabalhos, de Mulher A Vida Inteira e do Carne, então a gente esteve muito juntas. Então, embora eu não tenha assistido outras vezes o trabalho, até por que depois elas começaram a viajar a gente montou uma parceria grande e conversava muito sobre esse resultados das apresentações. E nos presídios, a Maysa talvez tenha te dito, que a peça instigava as mulheres a se

revoltarem e elas sentiam que tinham uma responsabilidade ali que depois elas não dessem conta, porque você está dentro de um presídio, mas depois você sai do presídio e deixa aquelas mulheres ali, elas tem um momento de uma pequena revolta, ou falam contra os carcereiros e depois o grupo de teatro sai e elas ficam ali, e elas podem sobre sofrer violência. Achei essa uma reflexão importante porque a gente tem que saber como artistas, feministas e politizadas exatamente o que a gente está fazendo em cada momento e em que espaço. Então foi bacana pois elas fizeram essa reflexão sobre que tipo de sentimentos e de reação elas poderiam provocar em quais espaços e o que eram capazes de dar conta. No Carne, quando fazíamos na Fundação Casa, na verdade só com as mulheres, levávamos também uma oficina de teatro, e acho que elas faziam isso também, se não me engano. E a aproximação com várias mulheres, tanto as privadas de liberdade, quanto na periferia de São Paulo e outras cidade, começava com esse trabalho da oficina, e daí quando vinha o trabalho cênico elas já estavam, de certa forma, mais próxima da gente. E nunca a gente entrava num espaço sem fazer contato com o movimento social daquele lugar, porque a gente sabia que tinha mulheres que já estavam fazendo trabalho naquele local e poderiam continuar a conversa com as mulheres. Me parece que as Atuadoras, principalmente a Maysa e a Dani também que elas tinham essa preocupação também. Em Los Angeles tivemos uma conversa com uma grande artista, performer, feminista, a Ressuça Rodrigues, uma atriz mexicana que tem uma parceria com a companheira dela, a Liviana Felipe, que é argentina, elas tem uma dupla, foram animadoras do Cabaré Político na Cidade do México, foram ameaçadas de morte até, por conta do conteúdo do trabalho delas, e uma das coisas que ela falou pra gente foi que se queríamos mesmo falar sobre isso, “vocês querem de verdade fazer um trabalho contudente e consistente politicamente então comecem a se juntar com outros setores sociais: tenham por perto advogadas, pessoas que possam dar conta se houver alguma encrenca, ou que possam ajudar mulheres em risco. Então você vê que ultrapassa o trabalho estético. Temos que saber até onde estamos preparadas para ir, até onde temos que delegar para outras pessoas a continuação dessa provocação, o quanto é irresponsável fazer a provocação em certos lugares e o quanto é necessário fazer em outros. Eu acho que elas tinham essa preocupação em Mulher A Vida Inteira, elas me relataram isso.

BIANCA

Eu queria perguntar, você acha que, falando dessa responsabilidade e como a peça reverbera, ela precisa de continuidade em outras esferas... A peça teve?

FERNANDA

Até certo ponto. Porque o coletivo das Atuadoras, esse coletivo, era frágil, pois elas montaram o coletivo porque ganharam... Não sei, pode ser que eu esteja errada em algum ponto aí, estou falando do que me lembro das conversas... Mas elas montaram o coletivo, não sei se um pouco antes... Mas a coisa estava centrada numa ideia, num desejo da Maysa e da Dani, se encontravam e ganharam o edital Miriam Muniz. E isso fez com que, normal, quando você consegue dar materialidade ao trabalho a coisa acontece com mais precisão e potência. E conseguiram se juntar para montar esse trabalho, Mulher A Vida Inteira. Mas As Atuadoras não continuaram depois. Ela seguiram um tempo, conseguiram publicar esse livro, que é maravilhoso, uma super potência, uma forma de ir além do trabalho cênico e da apresentação, mas não continuaram depois, não formaram exatamente um grupo. Mas elas não existem hoje, não estão se encontrando. Isso faz com que o trabalho tenha ficado em uma determinada época. Mas nesta época me parece que o trabalho foi potente, mas não sei o quanto isso fez com que elas conseguiram fazer um trabalho de formação, por exemplo, que é central, nos grupos a gente tem. Nos grupos de pesquisa e que tem trabalho continuado em São Paulo, o que a gente tem é isso, um trabalho constante de formação que se dá não só para um determinado trabalho cênico, mas para a construção da companhia. Isso faz com que a gente coniga ir além, debater algumas questões de forma mais aprofundada, do que acho que elas teriam conseguido... Então acho que teve um efeito no momento, depois conseguiram fazer o livro e ir além do trabalho cênico, maravilhoso, algumas delas tinham bastante consciência do que estavam fazendo enquanto feministas e pessoas ligadas a uma visão de esquerda, pois é isso, não eram mulheres que estavam ali defendendo o feminismo liberal, tinha uma visão de esquerda também. Então teve um alcance, mas que foi limitado por conta da configuração do próprio coletivo.

BIANCA

Então vamos conversar sobre como foi para você o espetáculo. O que te marcou mais no espetáculo?

FERNANDA

Olha, é difícil separar a Fernanda que é só espectadora, público, da que faz teatro e que discute femininismo, então vou falar desse lugar. O trabalho em si, esteticamente, tinha uma beleza plástica, as cores, o carmim era interessante, mas vou começar por aí, pelo figurino, porque é o primeiro impacto que você tem com o trabalho. Ele tinha algo que me incomodava um pouco pois trazia para um lugar de ligar a mulher a determinados elementos, lugares que me parecem o clichês do feminino: a questão das saias - a roupa era bonita mesmo, mas me parece que coloca a mulher no lugar da mulher-natureza, a coisa da terra, o tom da roupa, apesar de ser bonito, tinha uma estética que ligava a uma ideia primitiva do feminino. Isso me incomoda como feminista, até porque, o básico da Simone de Beavoir: não se nasce mulher, torna-se. E isso se estende também também na construção das cenas: acho super importante falar de violência contra a mulher, mas eu jamais colocaria uma mulher de olho roxo para falar sobre isso, acho que já tem a novela que faz isso. Acho que cabe ao teatro, que está discutindo forma e conteúdo, pensar em novas formas para pensar isso, menos óbvias. Acho que o trabalho tinha uma certa obviedade nas cenas, no roteiro, na interpretação: dramática, na construção das personagens. Ao mesmo tempo havia coisas interessantes. Breach já dizia que o humor é uma arma importante quando queremos que o teatro seja uma grande assembleia, ou seja, que as pessoas estejam pensando juntas sobre determinadas questões, ou que estejam se perguntando se é normal viver daquele jeito. Mas o humor crítico, que sacaneia, mas que nunca faz piada com o oprimido, que te ajuda a pensar. Então a cena que achei interessante da rádio, acho que era a Maysa que fazia, elas contavam a história da Eva. Era um momento em que as mulheres riam, assunto importante e interessante, de pensar como a religião coloca a ideia do que é ser mulher. E elas conseguiam lidar com muito humor. Acho que mesmo uma mulher que tivesse ali convicções religiosas cristãs, ela conseguia rir da própria situação da ideia da Eva construída da costela do Adão e esse riso fazia com que as pessoas pensasem sobre a questão da mulher, o quanto a Igreja nos enquadra, nos coloca num espaço de submissão. Essa cena foi importante, a gente fez uma cena da Bíblia no Carne, eu me lembro que estávamos construindo o Carne na mesma época e eu fiquei com essa ideia de usar o humor, sem ser agressiva com as mulheres que tem as convicções religiosas, mas que ajudasse elas a sair de um lugar castrador e pudessem rir de si mesmas, de nossas crenças, e entender de forma mais crítica. Essa cena tinha uma coisa

interessante. Outra cena que tinha algo interessante como construção, e que a gente usou em oficinas, a gente deu oficina juntas, eu e Maysa, a gente chamou de Mulheres no silêncio da sua História, que é o título de um livro da Michelle Perrot, historiadora da História das Mulheres, eu me lembro que falei para a Maysa: vamos usar esse princípio da cena de história coletiva, e a gente usava o princípio da cena da Cora Coralina, trazer em palavras que tivesse a ver com a história das mulheres e a partir daí a gente usar uma montagem de colcha de retalhos que desse num poema, num texto, ou ideia de texto, e essa cena era interessante, tanto que a gente usou isso numa oficina, usamos como modelo, essa ideia do modelo do Benjamin, nessa oficina que a gente dava juntas. E tinha a coisa do café, acho bonito, é bacana, gosto muito quando você consegue essa integração sem ser forçada. Eu acho legal, e elas conseguiram fazer, até porque tinha um ambiente bastante favorável. E tem uns clichês pós modernos que são um pouco irritantes, são clichês e clichê não serve para nada, porque clichê é forma vazia, que é, os atores fingem que não estão atuando, que aquilo não é teatro, que todo mundo está ali à vontade... e é muito ruim quando você percebe que isso não é de verdade. Acho que tem que existir uma sinceridade entre quem está fazendo e quem está ali assitindo que é: “olha, estamos aqui fazendo uma proposta, foi construída, foi ensaiada, mas existe um espaço de integração, vocês topam? Existe um espaço para você recusar também. Acho que elas faziam isso com doçura e sensibilidade, e a coisa do café trazia a gente para perto, é gostoso tomar um café junto. Tanto que aí as mulheres entravam, engrenava no bate papo e elas começavam a falar sobre as experiências delas. Era agradável, não era uma “forçassão” de barra. O que é diferente, para mim, das cenas mais dramáticas, como a da mãe conversando com a filha, dizendo que apanhou do marido. Para mim a rede Globo já faz isso, fagocitou esse tipo de discurso e faz melhor do que a gente. Esse tipo de cena... não vejo muita utilidade para a gente hoje no teatro, nem para lidar com esse tema, mesmo pensando num público que talvez não tenha muito contato com teatro. Acho que faz parte do nosso trabalho político também trabalhar artisticamente com as formas que não são dominadas pela indústria cultural. A comunicação é importantíssima, mas a gente tem que tomar cuidado para não cair no óbvio. Mesmo a cena da menina que foi estuprada por vários homens, caía num drama, uma dramaticidade que era pouco útil, era cafona, era um nível que não era crível, era exagerado, tentava te trazer para um lugar forçado...

BIANCA
E teve algum momento que te emocionou?

FERNANDA
Me emociona o fato de estar entre mulheres, me emociona estar ali com elas, pensando junto em possibilidade de mudança, mais do que me fazer chorar porque uma mulher apanhou... Isso é mais sintoma, é mostrar o sintoma. Me emociona mais a proposta, a ideia delas do que propriamente uma cena que tenta se pautar pela emoção. Me emocionou mais ver as mulheres tomando café juntas e conversando, mais do que uma cena que me mostre uma mulher sofrendo. Acho que isso a gente já vê todo dia. O impacto se dá em outros veículos. Por exemplo: quando a gente estava ensaiando para o Carne eu lembro que eu praticamente não conseguia, o primeiro contato com o material, a gente lida com documentos, lidamos com teatro documentário também, e era muito difícil ler as notícias de jornal sobre mulheres assassinadas. A descrição fria, na linguagem jornalística. Era muito impactante. Sem precisar fazer nada, colocar nada em cima do que já é, aquilo já era um impacto gigante. Às vezes ler uma notícia, sem necessariamente interpretar uma notícia, ela é de um impacto mais forte do que interpretar, fazer uma cena sobre isso. Tinha uma coisa bacana, por exemplo, que eu gostava, que era o momento em que elas falavam sobre o número da violência, acho isso impactante, emocionante. Porque a vida, a maneira como a mídia hegemônica nos coloca as informações, como somos massacrados pela indústria cultural, a própria vivência no capitalismo, nos dessensibiliza, nos aliena muito. E o teatro tem esse poder: durante uma hora, uma hora e meia, trazer uma quantidade de elementos colocados em sequência capazes de nos tirar desse lugar de embotamento. Então quando elas falavam dos números de violência... Eles jogados no jornal, ou numa ou outra reportagem é uma coisa, a gente já não ouve, a gente pode ligar o jornal televisovo enquanto você está jantando e eles falam as maiores atrocidades e você está ali, jantando. Mas o teatro não. Você reúne esses números e coloca numa determinada sequência numa cena, num determinado local, em que as pessoas estão concentradas, isso causa um impacto muito grande, me emociona. Não separo emoção do pensamento. Nesse sentido acho mais útil como mecanismo... Por que eu sei que elas queria discutir essas questões para propor uma mudança, um pensamento político, e quiçá uma espécie

de organização de possível transformação. Claro: é bonito, é poético, acho que a poesia faz parte do teatro, da arte, não podemos abrir mão da beleza, e era bonito a construção do poema pelas mulheres, mas mais do que o poema em si era bonita aconstrução do poema. Então talvez eu tenha uma ideia de emoção que não esteja muito ligada à ideia de catarse.

BIANCA
E tem uma cena que é um pouco a catarse: a cena da Vermelha, que tem a dança...

FERNANDA
Ah, sim! A dança acho bonito!

BIANCA
Sim, e o texto que ela fala é o texto em que ela está brigando com o marido, onde está o dinheiro da criança, e depois ela fala que não iria mais aceitar, que queria ser a mulher dos filmes do Almodóver...

FERNANDA
É... Engraçado, não me lembro muito do texto, mas me lembro que era um momento importante, era a Mônica que fazia. Ela falava de uma mulher brasileira, negra-indígena, essa mistura, e ela faz uma dança espanhola. Era muito bonito, e importante esse espaço sobre a mulher negra e indíegna na peça, mas não me lembro do texto... Lembro de uma cena da Maysa cortando cebola. Em que ela também falava da violência, usava o facão, uma coisa que podia beirar a violência. Achei interessante também a coisa da faca... É, talvez eu tenha ficado menos impactada com o texto, mas mais impactada com a figura daquela mulher negra-indígena, na dança. Não que não possa ter cenas, não sou contra ser representado um personagem, mas acho mais interessante quando a atriz conseguia nos apresentar aquela figura mais do que viver aquela figura. Mas é isso que te disse: não tenho muito como separar minha visão de um determinado tipo de teatro que eu inclusive defendo como pesquisadora, agora, não só como atriz, tenho pensado sobre isso. Me lembro que saí da peça com uma sensação de que era importante aquilo tudo, mas que havia faltado uma compreensão maior sobre algumas resoluções estéticas de roteiro que pudesse ser mais avançadas, para que a

discussão sobre feminismo e libertação das mulheres pudesse ser mais útil. Mas aí não sei... Isso também não tira o impacto com outro público que não tenha sido importante no momento. A gente como artista engajado poltiicamente tem que se perguntar o tempo todo qual momento estamos vivendo, com qual público queremos falar... Sei que tinha uma insatisfação, pelo menos, do que conversei com Maysa e com a Dani, do rumo que tinha tomado. Elas queriam que tivesse entrado muito mais questões estatísticas, e que isso tivesse entrado em cena do que a construção de ceninhas e personagens. Elas acharam mais útil, mas aí tinha a discussão coletiva e com a direção do trabalho. Então que elas, depois de feito, elas se questionavam sobre o resultado.

BIANCA
Você achou então que a peça teve contradições, a partir de sua visão como feminista...

FERNANDA
Acho. A primeira coisa é essas imagens do clichê do feminino, do cenário. E em segundo lugar as cenas, que eram mais... Que aproximavam o público a partir de uma construção que abria espaço para o pensamento e outras que não, que tinha esse lugar de admirar algo e fazer a catarse, que naõ acho que seja o mais interessante pra gente: “Ah, que merda, as mulheres sofrem, que bosta, realmente é muito ruim, elas apanham...” Assim... O desejo delas não era esse, mas o resultado, por causa da construção do roteiro e da cena, acabou sendo esse. Acho que elas escapam disso em alguns momentos. Mas o que falei no início: tem uma proposta que não é menos importante que é o fato inicial de ser um trabalho voltado só para mulheres. Acho que isso tem uma força, é uma força grande do trabalho, como ideia.

BIANCA
Eu ia perguntar, se essa peça te transformou de alguma maneira, seu modo de pensar e de agir...

FERNANDA
Eu acho que uma peça de teatro não tem essa capacidade assim de transformação. Ela pode ser um elemento dentre tantos outros, que abre novas perspectivas. Por

isso que eu falei: dependendo de onde você for tem que ter uma outra forma de aproximação, você tem que ter um contato orgânico com os movimentos de mulheres, tem que ter uma preocupação das artistas coma reverberação desse trabalho... O teatro consegue abrir, a arte em geral, abrir algumas possibildaides, que o discurso só não consegue. Tem um valor grande aí. Mas ele isolado, não. Agora, assistindo a peça, me fez pensar. Pensei o o quanto era importante, na hora que fosse falar, da gente trazewr isso pelo humor, coisas que foram importante para eu pensar o Carne... Esee contato direto com o publico de uma maneira delicada. Tem alguns elemntos que me fizeram pensar no meu trabalho, a própria ideia de pensar num trabalho só com mulheres. Achava muito importante o que elas estavam fazendo, essa temática. Tanto que teve um boom de mulheres, de grupos de mulheres, já tinha, já tinha algo aocntecendo, mas teve um boom depois disso. Eu acho que sim. Não é nenhuma novidade: as mulheres nos anos 1970 já estão se juntando para fazer coisas... fora do país, no mundo da arte, do teatro... No teatro nem tanto no Brasil, acho... Mas teve todo um movimento na Europa, depois do Maio de 68, com as francesas... Estados Unidos, coletivos de mulheres, não é novidade falar sobre esse tema. Mas no teatro paulistano, para sermos mais modestas... Bem já tinham grupos, na verdade, no Brasil: As loucas da Pedra Lilás, umas meninas em BH, uma galera que já estava trabalhando, ou em grupo só de mulheres, ou trazendo a temática feminista para seus trabalhos. Mas sinto que na época que a gente fez o Carne e elas fizeram esse trabalho ainda não tinha tanta gente assim, que estava encenando esse tema. A gente não inventou nada, mas acho que a gente estava numa onda que estava começando. Tanto é que você tem agora vários coletivos de mulheres, mulheres negras, que vão discutir o feminismo negro, a questão da mulher negra, outros grupos só de mulheres, e aí na música tem vocês, com as Sambadas, as meninas da Vulva da Vovó, que também tem um trabalho importantíssimo sobre as Mães de Maio, então acho que tinha algo no ar naquele momento e que legal que aumentou né, hoje a gente tem mais grupos e coletivos se interessando sobre isso. Inclusive até virou moda! O que, por um lado, tem seus perigos. Agora, o que tenho percebido, é que acho que tem pouca gente... Por isso falo da importância da cena da dança, de colocar uma mulher negra-indígena, de fazer a discussão de classe, gênero e raça. Nem todos os trabalhos tem essa preocupação. E acho que a gente não pode abrir mão de discutir como o capitalismo entra nessa história de forma muito perversa, tem a ver com uma visão que tenho de que não podemos desconectar isso das outras

pautas. É uma pauta que precisa de autonomia, porque não acho que o socialismo, ou mesmo o comunismo vai resolver a questão das mulheres, já vimos isso em outros momentos históricos... Então essa história de que “ah, vamos primeiro na luta de classes, depois a gente pensa no feminismo” acho isso balela! É paralelo. Mas não acho que tem como as mulheres se desconectarem de uma visão socialista. Porque a maneira como o mundo está configurado, a menira como o sistema capitalista se apossa das nossas subjetividades, dos nossos corpos, a maneira como as igrejas em geral, quando se trata de questões avançadas sobre as mulheres, o lugar das mulheres no mundo, a questão da legalização do aborto, como ela se ermana com os grandes poderosos... acho que isso tem que estar na pauta feminista também. O feminismo, economia, política geral... é importante ocupar os espaços políticos. Nem todas as peças conseguem fazer essa conexão. Agora tem se discutido a questão trans: é a mesma coisa: a pessoa trans é a pessoa que vai levar essa pauta, com toda a força que uma pessoa trans tem para fazer isso, mas é importante que ela não fique enquadrada só nessa pauta. Sei que tem a Ave Terrena, dramaturga, que está montando esse trabalho: As três Uiaras e que é muito interessante porque elas tentam, dentro do trabalho discutir a relação com o feminismo e a relação com a ditadura, a relação com o próprio capitalismo, o quanto as mulheres trans são colocadas num lugar social que tem a ver com a questão de classe, onde não conseguem espaço no mundo do trabalho. E acho isso importante porque as pessoas trans fazem parte da sociedade, vão discutir a especificidade, mas também a questão de classe. As mulheres também tem que fazer isso.

BIANCA
Sobre isso, no Mulher a Vida Inteira você citou que teve esse momento em que você viu representatividade na cena da Mônica...

FERNANDA
Sim, mas acho que pelo fato de ela falar sobre herança negra-indígena mais do que o texto que ela estava falando... Ela fala também sobre isso, não? Ou eu que imaginei esse texto, ou ela faou comigo... Não sei... Mas também o fato de ter a Jhaíra, uma mulher negra, a presença dela já traz a questão... A coisa da Cora Coralina, uma mulher popular, que traz uma coisa da poesia da dona de casa... alguns elementos que talvez não fossem tão explícitos, mas que traziam essa memória. Também é

uma forma! A arte tem essa possibilidade, de falar dos assuntos por um caminho enviesado e ser super forte. Ela não precisa dizer “Eu, mulher negra!”, mas ela está ali, ela é uma mulher negra, e isso está ali e ficou para mim. Mas eu não sinto que tinha uma preocupação mais explícita de discutir as conexões com o mundo capitalista no trabalho. Talvez um pocuo nas estatísticas, mas não me lembro exatamente.

Acho que é isso.

ENTREVISTA Nº4 - MARA DA SILVA BOSCO[125]

BIANCA
Boa tarde, Mara, você poderia se apresentar, contar um pouco como foi que você chegou à peça, onde assistiu?

MARA
Olha eu assisti em vários teatros, começando pelo final. Sou nascida e criada no RJ, em São Gonçalo, sou funcionária pública estadual há 26 anos, em exercício de cargo em comissão. Os últimos anos tem sido trabalhando com a Cidinha Campos. A peça se deu quando as mulheres da minha geração estavam tolhidas, existia uma repressão muito grande às mulheres. Aquela chamada **Homem Não Entra** despertou nas mulheres da miha greação interesse em ir até para se divertir passear e aprender alguma coisa, ter alguma coragem a mais para lidar com a vida. Eu estava numa fase que eu era casada, tinha dois filhos, estava me separando. Com aquela peça, por ter iso 11 vezes, porque eu estava sozinha, querendo um refúgio, então as amigas chamavam para ir. Uma dessas amigas, o marido tinha uma kombi, e eles faziam uma excursão, iam 11 pessoas. Então a gente ia para Santa Cruz, Niterói, Copacabana, onde tivesse a peça, se fosse no estado do RJ a gente se organizava a semana inteira e ia. O marido dela levava e ficava do lado de fora, a gente ia, depois saía, fazia lanche, ria um bocado e ia embora. Sempre a mesma turma. Tinha uma amiga que que morava com duas irmãs e a mãe, elas eram loucas pela Cidinha. Porque a Cidinha tinha programa no rádio, e ela enfrentava as pessoas, aqueles casos polêmicos, ela falava, encorajava a mulher. Ela estava muito à frente das mulheres daquela época. Ela hoje está com seus setenta e poucos anos, mas ela está à frente do tempo dela há muito tempo. Essa peça veio para movimentar as mulheres daquela época.

BIANCA
Foi um 1975 ou 1984?

---

[125] Mara da Silva Bosco é um nome fantasia utilizado na dissertação com finalidade de manter o anonimato da entrevistada, já que não foi possível obter declaração com autorização para publicação do nome original da espectadora.

MARA
1984, porque eu já tinha os dois filhos...

BIANCA
Quando vocês iam o teatro era lotado, como era?

MARA
Sim, muito cheio, muito, muita mulher. Ela fazia uma peça descolada, tirava a roupa, me lembro até hoje do maiô azul, todo mundo gritando, muito descontraído. Para aquele tempo envolvia as mulheres no sentido de “eu posso”. Esse empoderamento que hoje está sendo tão falado, essa peça era como se desse o empoderamento para essas mulheres. A gente ficava na fila, era disputadíssimo, revezávamos lugar na fila. Quando a gente chegava já tinha uma fila quilométrica. Em nenhuma vez das 11 vezes que fui que não tenha sido récorde de público.

BIANCA
E isso era ssim em outras peças ou só na dela?

MARA
Olha, a dela era demais. Não sei se era pontual, por ela não ser só atriz, ser da televisão...

CLARICE
Eu acho que foi o texto mesmo. Era uma mulher numa época reprimida, falando coisas que só saíam da boca de homem.

BIANCA
O quê?

MARA
Ela contava casos que aconteciam na rotina de uma casa, como se a mulher pudesse brigar, contestar aquela ocorrência. Não lembro do texto, mas era isso, uma mulher que bate o pé “não vou fazer”.

CLARICE
Ela também tirava sarro do machismo dos homens!

BIANCA
Eu li uma notícia que intitulava as cenas: “receita para um novo homem”, “o homem atual está acabando”, “brigue pelo seu homem, não com ele”. Vocês lembram de alguma cena?

CLARICE
Eu não. Eu fui em 1975, no I. Mas a minha fui por motivo de um trabalho que fui fazer, sobre a mulher na comunicação. Por isso que eu fui, pra ver o que levava ela a ir para a comunicação, falar e ser tão... Por que ela era uma atriz de humor, trabalhava com a Renata Frozen, o nome do programa, escolinha do Golias? Na peça ela representava... É o stand up de hoje, ela foi a precursora! Não lembro de ter outra pessoa fazendo teatro dominando a plateia, apenas contando casos.

BIANCA
E tinha os slides?

MARA
Tinha, mas não lembro....

BIANCA
Vocês lembram o que sentiram vendo a peça?

MARA
Ah, eu senti uma sensação de liberdade, uma emoção muito forte, especialmente quando eu via ela arrancar à roupa e ficar de maiô, num momento em que quase ninguém ia à praia de maiô. De maiô mesmo né? As mulheres usavam biquini, mas era uma coisa meio devagar, não é como é hoje, que tem topless, etc. Achei um momento de libertação da mulher quando ela tira a roupa, fica de maiô, no contexto da peça. Foi desapartador, aquilo me libertou também, eu senti: “eu sou, que quero, eu vou ser!”.

BIANCA
Você lembra como era essa cena?

MARA
Só lembro do maiô azul claro. Por sinal ela tinha um corpão. Ela ficou com vergonha, acho, na época, de tirar a roupa. Ela era cheinha, não era Gisele Beuchen, mas pra a aidade dela tinha um corpo bonito.

BIANCA
E o que você achou de ela fazer a peça só para mulheres?

MARA
Fantástico, muito legal, uma grande sacada, muito importante.

CLARICE
Naquela época a mulher era muito reprimida. A mulher era dona de casa, para lavar, passar e cuidar dos filhos. Talvez hoje não fosse assim...

MARA
Ela era uma mulher que trabalhava, que se aborrecia, que discutia as questões, entrava dentro daquela vida, família e falava de igual para igual. Nesse período os homens falavam e as mulheres não contestavam, era uma coisa meio assim. Nao tinha lei Maria da Penha, as mulheres eram agredidas e ficavam quietas.
Para a mulher, e foram milhares de mulheres, foi muito importante. Talvez se fosse agora seria mais uma peça.
E os homens iam e ficavam do lado de fora.

BIANCA
E você estava se separando...

MARA
Sim, mas as minhas amigas que tinham marido eles ficavam em casa aguardando, assistindo seu futebol, lidavam bem. Esse um que levava a gente esperava. Depois a

gente ia lanchar e eles acabavam sabendo o que acontecia, do assunto da peça... Era muito gostoso, era um recreio, de desintoxicar a mente, era muito legal.

BIANCA
A depois da peça tinha um bate papo com a plateia

MARA
É, tinha uma brincadeira, um bate bola, ela falava, a gente comentava. Eu sou boca aberta, falava muito, mas não lembro...

BIANCA
E eu queria o texto, mas a Cidinha não tem... Eu queria entender se a peça era mais improvisada, se mudava de uma apresentação para outra...

MARA
Não, não mudava. Era uma coisa ou outra mudava, mas o contexto era o mesmo.

BIANCA
Então, e ela não tem o texto. Então estou tentando pescar como era, começo meio e fim da peça... Por exemplo, ela conta que tinha uma pergunta “quem trai o marido”

MARA
Sim!

BIANCA
... E uma cena sobre o aborto...

MARA
Aborto? Eu não me lembro...

BIANCA
E tinha uma cena com um boneco, imitando um homem?

MARA

Não me lembro, sinceramente.

BIANCA
E tinha essas cenas, de como era a mulher no relacionamento

MARA
Ah sim! A peça era basicamente isso, dizendo que a mulher era submissa, aguentava tudo, chatice, aquela implicancia do marido. Ela dizia que deveria ser feito o contrário.

BIANCA
Você comentou que essa cena do maiô foi uma liberdade... A peça te transformou?

MARA
Sim! Me ajudou. Eu sempre fui uma mulher independente, também além do meu tempo. Mas eu indo a essa peça tantas vezes, vendo esses assuntos, e eu vivendo esse desconforto da separação, essa peça me jogou para frente. De alguma maneira me ajudou a me libertar, a andar, a fazer o que eu queria. Me marcou muito nesse momento.

BIANCA
E as suas colegas?

MARA
Também! Elas contavam que estavam conseguindo dialogar mais com o marido... Mas no meu caso era diferente, porque eu estava me separando, Elas achavam que para mim foi bom, porque eu tive essa coragem. Eu estava muito sozinha, me separando com dois filhos. Eu tinha minha mãe, mas é uma mulher do interior, que nunca trabalhou fora, então ela queria me ajudar, mas não saberia como fazer, porque naquele tempo a mulher ficava com o marido direto. Os casamentos não acabavam. Então a peça foi a minha companheira. Foram dez finais de semana! Eu tirei proveitos para minha vida. Não é que minha vida tenha sido uma comédia, mas busquei em falas, gestos, liberdade. Que a mulher poderia ficar como aquele personagem se apresentando.

BIANCA
E para você, Clarice?

CLARICE
Não... Porque eu fui como estudante, né? Fui fazer uma matéria, meu contexto era outro.

BIANCA
Mas era interessante

CLARICE
Eu entrevistei a Cidinha... Era um trabalho que o professor passou, nível de segundo grau. Era para falar sobre a mulher na comunicação. Daí fui entrevistar a Cidinha, achei que batia na época, da mulher falando para outras mulheres. Daí esperei a peça acabar para entrevistá-la.

BIANCA
Mas para você a peça não foi tão marcante?

CLARICE
Não... Foi cômica. Mas eu estava ali para entrevistá-la, né? Mas faz tempo né.

BIANCA
Mas pra você foi importante, Mara?

MARA
Sim, cumpriu um papel como boas peças, bons segmentos de imprensa, tem um papel importante na vida das pessoas. Nessa época que não tinha nem metade da liberdade que tinha, foi importante. E isso que falei para você hoje, eu nunca falei isso para a Cidinha. Ela não sabe dessa importância toda que ela teve na minha vida, que eu estava nessa situação. Como eu, ela tem um filho da idade do meu mais novo, e ela passou muito mal quando o filho nasceu, e eu também quando o meu nasceu. Eu acompanhava ela no rádio, que rezava pra não sei quem, que fazia não sei o que, e eu me espelhava naquilo para sobreviver, para aguentar. Como os fãs fazem agora,

né? A Lady Gaga vem, o pessoal desmaia, chora. É do ser humano. Só que usei para um benefício próprio. Naquela época não tinha psicólogo, hoje qualquer coisa você faz análise, mas na época você não tinha grana pra nada. Aquilo foi uma psicologia, uma estratégia.

BIANCA
E você pode me indicar alguém que ia com você na kombi?

MARA
Não... Não tenho contato... Esse grupo de mulheres eram mulheres que levavam o filho na escola. A gente se via todo dia, uma ajudava a outra, na porta da escola. Mas o nome delas não lembro... Isso tem tempo.

BIANCA
E como era o perfil do público?

MARA
Bem diversificado, senhorinhas, jovens como você... De classe social diferente, era bem diversificado.

BIANCA
O ingresso era caro?

MARA
Não, popular. Vamos dizer, seria hoje talves 15 reais, 20? No máximo 30 reais. Fava para a classe média e dava... Por exemplo, em Niterói, o teatro da UP, em Icaraí, quando vai virar na praia, tinha ônibus, carro de todos os lugares, vinha muita gente.

CLARICE
Será que nos teatros não tem uma memória da peça? No teatro Mesbla... Ver se o teatro ficou com acervo?

BIANCA
Sim, vou procurar por lá! Tá certo, muito obrigada!

ENTREVISTA Nº5 - MAYSA LEPIQUE

MAYSA

(...) Renata Zanetha, que é diretora da peça. Ela é atriz do Folias D'Arte, primeira geração do Arte contra a Barbárie, uma atriz bem importante do teatro de grupo em São Paulo. Trabalhou com Reinaldo Maia, Moreira, Marcão. São os caras que iniciaram o Arte Contra a Barbárie. E daí ela veio com essa provocação: o que é ser mulher? Responderam com depoimentos pessoais das atrizes e de mulheres anônimas. Pesquisaram também mulheres ícones: a Jhaíra pesquisou a Cora Coralina, eu pesquisei a Frida Khalo, a Mônica, a Billi Holiday, da Dani fez a Clarice Lispector e também a Eva, da Biblia. Ela inventou um depoimento da Eva, que ficou tão bom que entrou na peça: puta merda essa história de maçã, vamos por na peça. Aí eu também trouxe uma mulher bem simples que eu trouxe de Barcelos, que ela apresentava um programa de rádio da igreja. Ela apresentava um programa que falava sobre a família, super reaça. Daí a gente fez uma cena em que essa mulher entrevista a Eva. Foi super divertido! Daí a gente começou a juntar esses depoimentos e também dados estatísticos, notícias do jornal, e quando a gente viu, sem querer a gente tinha uma peça que falava sobre violência contra a mulher.

"tudo o que a gente trouxe tinha um dado de violência contra a mulher de diversos tipos. Todas as entrevistas, todas as mulheres, de um jeito ou de outro, tinha a questão da violência presente nas suas vidas." Fizemos então a história de uma mulher, do nascimento à velhice, através de cenas picadas. A dramaturgia não é um texto fechado, são cenas que as atrizes se revezam para dar conta. O formato é explícito. É um tapete enorme e as mulheres sentam em volta do tapete. E a gente dialoga com as mulheres ao longo da peça. Não precisa ter luz, não precisa ter nada. A gente fazia apresentações itinerantes. Estreamos no Teatro fábrica, depois fomos rodar com a peça. E a gente foi na União de Mulheres de São Paulo, fomos lá nas Promotoras Legais Populares, na Penitenciária de Santana... Nos CEUS, a gente apresentava às três da tarde, quem assistia a peça eram as faxineiras e as mães dos alunos e alunas, às vezes com a filha, às vezes só a mãe. Era muito legal, porque é um público que normalmente não frequenta teatro. Era tipo 15h da tarde. Fomos no Cenpec, em vários locais levando a peça. Era tranquilo de carregar, eu enfiava o cenário no carro e a Dani carregava as atrizes... E a gente fazia a peça, termina com a Cora Coralina. Começa com ela. As mulheres vão entrando, a Jhaíra recebe e

acomoda as mulheres. Depois, ela com seu caderninho vai passando de mulher em mulher pedindo uma frase: “vamos fazer uma poesia aqui”. Ela ia anotando. Terminava, arrancava a folha do caderno e guardava no bolso do casaco. Começava a peça, com o nascimento de uma menina. Quando chega a última cena:

Essa personagem [Cora Coralina] volta no final da peça e passa um café para as amigas. Passa o café de verdade numa cafeteirinha elétrica. E ela conta a história de mulheres índias, que vão para a margem do rio lavar roupa e refletem. O pajé ficava puto, porque elas não podiam refletir. O tapete parece um rio mesmo. No final, parece que toda a mulherada que está em volta do tapete está ali, refletindo com a gente. A gente servia o café para as mulheres e começava a conversar. E daí o bicho pegava. Porque elas desandavam a falar, falar: “é isso mesmo... Eu apanho”; “a minha filha”; “a minha vizinha”; “eu não sabia que eu era vítima de violência, não sabia, não falava, eu tinha vergonha. Eu li na revista que tinha violência psicológica, nunca tinha ouvido falar nisso, quando cheguei em casa, me separei.

Virou um espaço de compartilhamento de vida. Era muito intenso. A gente não sabia que ia provocar esse negócio. Esse foi o grande lance de fazer o espetáculo fechado, porque se tivesse homem ali isso jamais aconteceria, né? A última apresentação que a gente fez a gente convidou amigos pra verem a peça. E foi muito louco: um deles emocionado, chorando no final, os gays que estavam na plateia falaram: “eu me identifico muito com isso”, falaram super... Engraçado, que as mulheres quase não abriram a boca. Quem foi falar foi a Betty Belli do Ilu, que falou um monte, super brava... E a gente achou uó, foi a pior apresentação, porque o legal era fazer com o público restrito porque tinha esse compartilhamento intenso.

BIANCA

Nesse dia então não teve esse compartilhamento?

MAYSA

Não... Na hora que você está ali só entre mulheres, é uma coisa de grupo social. A peça tem muito essa coisa de identificação pessoal. Não é uma peça como da Kiwi, que é bem didática, que explica situações. Tem personagem, tem cenas de aborto, as mulheres sofrem de verdade. Tinha um tratamento meio naturalista de construção de personagem. A gente acessava as mulheres num lugar emocional. A Amelinha Teles, que faz o trabalho das PLP’s. Ela tem uma fala, que sou super orgulhosa: o

que vocês conseguem com uma apresentação da peça, eu demoro meses para conseguir. Porque o teatro acessa em outro lugar. Então isso é muito legal, é importante estudar, saber o que está fazendo. Por exemplo, a gente foi para Los Angeles, num seminário interamericano, e apresentamos o trabalho lá. Lá tinha um casal de mulheres mexicanas que faziam um espetáculo Cabaré, bem político. Elas falaram pra gente: “mas e aí, vocês faziam a peça e depois faziam o quê? Por que vocês deviam dar conta disso”. E a gente se olhou e nossa, a gente não tinha condição. Por que lá no Cabaré que elas faziam elas provocavam coisas desse tipo. Não era segmentado o público, era aberto, mas a mulherada ficava enlouquecida também e elas tinham uma equipe multidisicplinar de atendimento: médico, adovgado, assistente social. Por que caso a mulherada chegasse e falasse: “eu apanho do meu marido, quero me separara”, tinha um advogado à disposição dela. Para um suporte individual das demandas daquela mulher. E a gente não conseguia, a gente não sabia que a gente ia acessar esse lugar. De fato foi inconsequente. A gente avalia que deu super certo, porque de fato aquele compartilhamento de histórias era muito rico, mas talvez ela tenha razão de dizer: “olha, tem que tomar cuidado com essas coisas, porque se você está mexendo nessa ferida, depois você não tem como cuidar, nem faz”. Mas, acho que assim: é teatro, não é projeto social. Ao mesmo tempo ela estava falando de um lugar que trata de mulheres de comunidade, que precisam de fato de um trabalho de assistência. A gente está lidando com um público que não necessariamente é comunidade específica, estamos recebendo uma plateia para um teatro. Mas tinha, por exemplo, numa cooperativa agrícola e o padre não deixou as mulheres irem. Porque era uma peça que só mulher podia entrar, homem não. Teve poucas mulheres que foram e falaram: “realmente o padre estava certo, se a mulherada viesse aqui o negócio ia ficar feio”. Por que a gente faz a cena da igreja e tem uma tiração de sarro com o padre, com a instituição. Tinha a cena do aborto, o que a gente falava é que tinha que legalizar. Mas é uma cena aberta em que a gente apresenta vários pontos de vista. Então teve uma apresentação que no final uma velhinha falou: “eu concordo com vocês, eu também sou contra o aborto”. Mas a gente falou: “mas a gente não é contra o aborto”. Mas ela não queria nem ouvir, ficou falando que era contra, era contra.

E o que a gente estava falando era que por um motivo ou outro o aborto era uma realidade na vida da mulher e que se isso não for legalizado alguém vai se fuder, e é a mulher. Mas o que é válido, Bianca, é radizalir no assunto, porque ao longo do

processo é inevitável ir fazendo concessão. Se a gente parte de um lugar que não é bem posicionado é muito fácil se perder. Que foi o que aconteceu com a Ana, a dramaturga. É legal riscar o chão em algumas coisas. A gente não sabia que era feminista quando começou o trabalho. A gente foi descobrindo isso ao longo do processo. Porque quanto mais você estuda, mais...

BIANCA
Começou por uma questão mais pessoal, você e Dani...

MAYSA
Pois é. Quando me vi mãe, com uma vontade gigante de trabalhar e não conseguir, e de cuidar do bebê o melhor possível e não conseguindo. A frustração de ficar dentro de casa era terrível. E vendo o pai com a carreira de vento em popa, um filme atrás do outro... Foi na época que me dei conta que tinha uma coisa errada. E que não era do nosso casamento, a ele e a mim. E é muito forte, é muito arraigado. Hoje tem namorado que pergunta se acho que é machista, mas o mundo é, a pessoa pode ser ou não, mas é difícil mexer em algumas coisas tão cristalizadas. Outro dia eu estava com um grupo de mulheres e comentei, eram mães da escola da Helena que vieram aqui tomar cerveja uma noite, e espontaneamente elas estavam lá questionando as diferenças entre homem e mulher, e elas falando como os meninos eram bagunceiros, os meninos etc... E falei: isso não é natural do homem, é cultural, eles aprendem assim. E rolou um estranhamento... É como meu namorado, que vai chegar aí com os dois filhos, meninos. Ele perdeu a esposa ha pouco tempo. A mulher dele era bem minha amiga, era uma mulher muito forte. Os dois trabalhavam em casa e ela organizava tudo: a vida do filho, a casa e trabalhava. E aí ela ficou doente muito tempo, cancer, e quando ela faleceu, por um lado foi um alivio porque ela estava sofrendo muito. Por outro, esse cara foi descobrindo como lidava com as coisas da casa. E ele fala: ou eu trabalho, ou cuido do meu filho, ou vou botar o lixo, trocar o gás... E falei: “não, não é assim! Você tem que trabalhar, tem que cuidar do filho, e a casa, você põe seu filho para ajudar. Vocês dois vão aprender a cuidar da casa juntos, não tem que ter uma mulher pra fazer isso.”. “Não, mas as mulheres são programadas pra fazer mil coisas ao mesmo tempo”. “Não, não são! Vocês fazem metade, a gente faz a outra, e ficamos mais tranquilos!” Não precisa ser um tranquilão e uma lóqui. Mas é muito arraigado.

BIANCA
Teve mulheres trans que assistiram?

MAYSA
Quando essa questão aparecia a gente ficava meio sem saber o que responder. A gente pensava que se a pessoa se identifica como mulher ela participava. Mas assim, não valia um homem gay, afinal não é mulher. Mas teve uma situação em Jandira, de um cara que era super gay, shortinho, blusinha, e ele entrou escondido, fingindo que era mulher. E a gente viu, achou graça dele ficar escondido, e não ligamos, tudo bem, quer ficar, fica. Ele ficou no meio da plateia, com as amigas.

BIANCA
Ele falou no final?

MAYSA
Sim, e a gente falou: bem vindo, bem vinda, como queira. Mas não teve trans.
A gente fez a peça numa casa de proteção a mulheres sob custódia do... Sabe a Cia Estável? Eles ocupam um lugar que é um abrigo para pessoa que não tem casa, para homens. Chama arsenal da esperança, é bancado por uma ong italiana. É na Mooca, um espaço legal, biblioteca, arborizado, e tem essa tenda, lona de circo, que a estável trabalha lá dentro. Dentro desse lugar tinha um predio onde tinha mulheres ameaçadas de morte pelos seus companheiros. Então elas ficavam literalmente presas ali, porque se saíssem poderiam dar de cara com o agressor, que poderia estar ali, de repente. Elas são da região e eles também. E durante o processo de criação a gente foi fazer uma pesquisa naquele lugar. E lá as crianças super participaram, os filhos. As mulheres ficaram com pé atrás, mau humor, ao mesmo tempo elas vivem um puta abandono, elas tem relação super tensa entre elas, uma sala de TV com sofás estragados, TV zuada. E na sala da diretora uma coisa super moderna. A gente fez umas cenas e tentou conversar com elas, para ver como ajudava. A intenção era voltar, mas elas saíram de lá, na verdade, e não sabemos onde estão, porque estão sob proteção do estado. Onde a gente fez que foi muito louco foi na penitencária feminina de Santana. Foi uma população que a gente não tinha ideia do tanto que essas mulheres são ferradas. Um homem preso é super

amparado pelas mulheres, pela mãe, esposa. A mulher pé super abandonada. A grande maioria é presa porque é traficante junto com o campanheira, a maioria pro tráfico, sempre tem um cara no meio da história, e o cara é o primeiro a abandona. O mais angustiante é que elas não sabem o paradeiro dos filhos. Desde esse dia que percebi comecei a morrer de medo de polícia, não posso ser presa. As mulheres perdem tudo, todos os direitos, a voz. Naõ sabem se o filho está com a mãe, tia, na rua... E daí a gente fez um processo assim lá: a gente fez um trabalho de conversa antes de levar a peça, depois voltamos para conversar, ver como foi. E quando voltamos, foi louco: a gente entrou lá pela Pastoral Carcerária. Acho que foi a Amelinha Teles que fez a ponte até a Raidi, que trabalha na pastoral carcerária. E essa mulher super militante organizava vosotas de um juiz para conversar com as mulheres ver como estava a situação dos filhos. E a própria administração penitenciária sabotava esses encontros. Elas não sabiam que o juiz estava lá, quando ele ia. Eles levavam o juiz numa sala que as mulheres nao tinham acesso. Então quando marcava elas iam para o salão e ficava esperando e o cara não aparecia. E na semana seguinte, quando a mulher da pastoral voltava elas estavam putas: “você disse que o juiz vinha, e não veio”. E ela respondia que “sim, ele veio, vocês que não foram na sala”. A administração fazia esse absurdo. Fui lá um dia para conevrsar com um diretor para pedir uma carta. Por que a gente inscreveu nosso projeto da Lei de Fomento para fazer oficinas com as mulheres encarceradas dentro da cadeia, levantar os temas que era importantes para elas para trabalhar cin elas, e a gente ia fazer intervenção de rua com elas, para dar visibilidade. A ideia era ter uma equipe interdisicplinar, era um projeto que tinha um caminho completo: fazer um trabalho interno com elas, discutir com a sociedade e voltar para elas. Daí fui la pedir para o diretor e o cara entregou, e tomei um chá de cadeira dele. Nisso tive que ouvir a rotina de trabalho dele, ele falando com os funcionários, até a hora que ele resolvesse me atender. Até que chega um agente falando: “a mulherada está reclamando que está com rato na comida”. E ele olha pra mim e fala: “tá vendo? Eu não compro saco de rato, compro saco de arroz.” Eu não podia xingá-lo, pois precisava de um favor dele... Pois é, uma tristeza. Lembrei de um amigo meu que reclamou que a mulher dele quis separar, que ela humilhava...: “Às vezes passo na frente da penitenciária e vejo uma fila gigante cheia de mulher indo visitar seu marido, seu filho, um bandido, até eles tem amor da mulher, e eu não.”. E eu falei: e quando na penitenciária feminina não tem ninguém, ninguém mesmo? São as mulheres que

cuidam, por isso não conseguem separar, denunciar. A Lei Maria da Penha é uma puta conquista, mas no fundo a mulherada não quer prender o agresso, ela quer que ele pare de bater. Prender só não resolve o problema dela. Agora, tem muito isso de ser a cuidadora, de assumir esse papel, e “a culpa é minha”, de vergonha ,de se sentir culpada... Isso é legal da peça, porque tinha cena de uma criança sendo abusada sexualmente... E começava com um nascimento de uma menina, uma coisa mística, nanaíra assim, e aí uma mulher opressora cobrindo o peito da menina com uma faixa bem apertada e começa a merda daí! E tem isso das duas meninas brincando com um coisinho de menina, até que uma delas é violentada. Depois tem uma cena que é uma que se repete 3 vezes, dupla mãe e filha. A primeira é a menina contando que menstruou pela primeira vez. Daí a mãe fala: ah é, menstruou? Então vai lá pegar o cesto de roupa que vou te ensinar passar roupa. Virou mulher vai aprender a trabalhar. Depois é essa mulher, adulta, que volta pra casa com um olho roxo, de mala e aliança. Daí a mãe recebe, acolhe a menina. A mulher joga a aliança no chão, a mãe vai lá, recolhe e bota no dedo dela novamente, e põe ela pra fora. E a última cena é a mãe super sofrendo porque o marido a abandonou, depois de anos, e a filha vai lá pra consolar a mãe. E nesta cena tinha muita mulher que chorava, muita mulher, muita. E foi emocionante, tinha na plateia uma mãe e uma filha abraçadas chorando muito. Por que imagina o quanto isso não é cotidiano? Super comum né? E para as atrizes era bem forte essa cena. E essa era a coisa legal da peça: tinha cenas tão cotidianas, da vida do dia a dia, e o fato de as mulheres estarem só entre mulheres e poderem falar depois. Aquela era a hora de politizar. De alguma forma a gente estava rompendo com as paredes privadas ali, falando: se isso acontece na peça, na vizinha, na outra, o problema não é teu, é da sociedade, e precisamos mexer. Senão não tem fim. O legal da restrição de público era isso. E daí paramos nesse momento, cada uma foi para seu canto. Eu e a Dani escrevemos o projeto da penitenciária, chamava “Das grades para as ruas”, mas não rolou. Daí foos convidadas por essa advogada para ir para Salvador, num contato com a secretaria de justiça da bahia a gente foi convidada para fazer uma oficina numa penitenciária da Bahia, e lá fomos nós. Foi muito legal. Lá era uma realidade diferente. Salvador é rota de tráfico internacional. Lá era mulheres de todo canto do mundo, das mais diferentes histórias. Tinha uma menina novinha, estava grávida. Ela trabalhava com tráfico internacional e falava: conheci uma quantidade de países que eu jamais conheceria se eu tivesse um trabalho honesto. Daí também tinha uma dupla, mãe e

filha, argentinas, porque a filha ficou desempregada, era professora, tentou se prostituir e não conseguiu, tinha nojo dos caras. E uma amiga falou: olha, uma viagem você ganha cinco mil dólares. E a mãe e filha falaram: beleza, vamos tentar. E foram pegas na primeira as duas. Bom, a gente não sabe o que é verdade ou não. Mas tinha uma história muito boa: ela era uma assassina de aluguel. Era uma figura, uma unha de cada cor. Lá na penitenciária uma coisa incrível era que a diretora do presídio era uma pedagoga, loirona, gostosona, peitão, ela andava com um carcereiro enorme, fortão, a gente falava que era amante. E quando uma mulher era presa, em vez de dar o uniforme ela dava o tecido, aquele brim amarelo, e tinha uma oficina de costura. Elas podiam costurar o modelo que quisessem. E ela dava maquiagem e perfume de Natal. Então elas eram super produzidas! Com um modelo de um ombro só, lantejoulas, bordados, crochê... Cabelo, esmalte, maquiagem super. E a gente chegava com aquelas caras acabadas e elas super maquiadas. E essa daí era matadora de aluguel, cobrava 10 mil, só matava marido, basicamente eram as esposas mandando matar o marido. E ela foi presa porque matou um policial, e pegaram. Um terror. Mas não tinha um pingo de arrependimento. A outra, essa mulher dava medo, ela tinha traços de expressão muito fortes, ela matou o marido à facada no açougue do pai. Parece que é mentira. Cada história. Ela falava: nunca apanhei do meu pai, e chega o cara no açougue que a gente trabalhava, do meu pai, e vem me dar empurrão? Ela diz que catou aquelas facas de açougue e enfiou no cara até matar. E falou: “homem não rela a mão em mim”.

BIANCA
E vocês fizeram oficina lá?

MAYSA
Sim, que foi 4 dias, depois a gente apresentou a peça e uma cena do resultado da oficina. Que era linda, a oficina era falada em inglês, francês, espanhol e português. A sorte é que a gente levou uma atriz que sibstituiu a Jaíra e ela estudou na Itália e falava francês, a gente no espoanhol mais ou menos... Porque tinha mulher de tudo quanto é lugar. As estrangeiras era tráfico de drogas. Romenas, espanhola, argentinas, da Africa do sul. E a gente construiu uma coisa no final: cada uma falava sobre o mundo na sua própria língua, foi uito emocionante, a diretora do presídio chorava de emoção. A gente fazia um exercício muito legal, colocava papeis no chão

e elas tinham que falar palavras que representassem o que é ser mulher. Depois, a gente motava frases a partir das palavras, sobre o que estávamos conversando. Era sobre o significado de ser mulher. Uma escrevia: “amor”, “paciência”, “fé”, “trabalho”. Na hora de formar frases saíam coisas muito bonitas. Umas mais chavões, num lugar conformado, outras provocadoras, positivas. Na maior parte tem uma coisa otimista e positiva. As mulheres encarceiradas falam sobre liberdade, afirmando serem livres. Aqui em São Paulo foi muito mais tenso... A gente saiu de Salvador doente, ficamos 4 dias dentro da prisão de cedinho até o fim do dia. A gente saía de lá ia beber, voltava cedo... Voltamos podres! Aqui foi pior porque é um lugar pequeno, 270 mulheres. Aqui eram 2700 mulheres, numa prisão que tinha sido desativada por falta de condições para os homens e reabriu para as mulheres três meses depois sem reforma. Uma loucura, não tinha insfraestrutura. E tinha essa coisa que em cada cela tem um chuveiro, e como era para homem, os murinhos que cobrem o banheiro em cada cela eram até a cintura. E elas faziam uns esquemas de pendurar panos para quando fosse tomar banho não ficassem com os peitos à mostra para quem passa no corredor, e são os carcereiros, tem agente homem, um monte. Eas ficavam super expostas. Era bem pior aqui em São Paulo. Aí você vê a organização de quem tem uma que manda mais, que é líder e tem suas mulheres. Uma delas até falou: “porque vocês não vem mais vezes e tal”, e respondemo que precisávamos de grana. Ela: “Grana? Vou dar o telefone de um amigo meu para vocês”. Ai que medo, que medo, que medo! “Liga para ele fala que você é minha amiga”. E elas perguntaram se a gente tinha ficado com medo de lá. E de fato, tinha duas atrizes que tinham muito medo de lá, isso foi muito louco. Eu e a Jaíra não estávamos com o menor medo, né; uma delas que já tinha sido fichada, negra, estava com medo, pela própria experiência. E a outra: “e se tiver uma rebelião?”. E a gente conversando com elas, elas lá não tem espelho e elas queriam que a gente dissesse o que a gente estava vendo. Muito punk. E quando a atriz falou que tinha medo de rebelião, elas deram risada: “vocês acham que a gente manda aqui? Quem manda é o PCC, e se eles mandarem e vocês estiverem aqui vocês dançam mesmo”. Mas a gente não decide, é institucionalizada a coisa. Muito louco. E eu fiz uma merda, você cai numa esparrela... Tinham uns carcereiros que queria ver a peça. E lá a gente montou o cenário e ficamos esperando eles levarem as mulheres até lá. E um pouco antes de começar dois caras ficaram olhando. Eu fui lá e falei que não podia, eles saíram fora, putos. E durante a peça se eu via eles espionando, eu improvisava com a

personagem da rádio, que não tem texto mesmo, é no improviso, e falava: “olha ali, eles estão espionando...”. Elas achavam o máximo, riam... E no final elas queria ajudar a carregar o tapete, que era bem pesado, enorme, as caixas de som... E eu falei bem alto pra eles: “agora vocês não querem ajudar né, só queria espionar”, na frente delas, e era humilhante para eles. Só que eu mesma pego minha bolsa e vou embora, e elas ficam lá, vão ficar com orgulho ferido... E só saquei isso na hora que a gente saiu, porque dá vontade de mandar os cara à merda, eles tratam elas muito mal, então dá vontade. Mas esse cara fica lá sabe lá fazendo o quê... É muito tenso.

BIANCA
Eu queria ouvir meio livre mesmo uma primeira conversa, sobre de onde veio a peça, que impactos ela teve, onde voces chegaram com ela... A conversa vai me ajudar nesse sentido. Essa coisa de ser um espaço que foi revelador para elas...
Bom, um caminho que vou pegar acho que é de ver qual relação que o grupo tinha com o movimento feminista... As noções do que é ser mulher, do que é o feminino, do que é o feminismo... Relações com outros movimentos, como receberam...

MAYSA
Tem uma coisa interessante de contar que é a reação dos nossos amigos do teatro, que foi muito ruim. Eles ficaram indignados, não conseguiam entender. E rolava uma tiração de sarro. Eles enchiam o saco. É o lugar do incompreensível. Eles achavam ruim a coisa de segregar, que era uma maneira de não transformar, de colocar o homem como algoz de uma situação. Mas a gente não tava fazendo isso, que a “culpa é dos homens”. Eles falavam: “vocês acham que somos inimigos, aqui é clube da luluzinha... Eu também sou feminista, adoro as mulheres”. Eles falavam isso e a gente, por mais que tentasse explicar que não era contra os homens. A gente quer é juntar as mulheres, não é contra os homens. Queremos ver o que rola... E de fato no começo era quase intuitivo, não era uma coisa muito... A gente achava que tinha que discutir com as mulheres um problema que era das mulheres. Outro dia um vizinho perguntou: “tudo bem, o que você faz?”, eu falei: “sou atriz, tenho um grupo de teatro de mulheres feministas”. O cara caiu na gargalhada, Bianca: “Pra quê? Pra quê? Eu também vou fundar uma ONG do homem branco da classe média”. Nossa, eu gritava na rua: “Faça mesmo, porque a hora que a favela invadir a cidade vocês vão ser os primeiros a morrerem!”. A outra vizinha veio pedir calma, depois a mulher dele veio

me pedir desculpa. Pois é, porque uma coisa é ser atriz e ator. Quando eu estava no Bartolomeu e a gente viajava, fazia Sesi, Sesc, quando terminava a gente ouvia muito isso. Um amigo ator outro dia colocou no facebook, algo sobre quando perguntam: ah, legal, você é ator, mas trabalha com o quê? A gente ouvia: ah, legal, a peça é boa, mas vocês fazem o quê? Como ganham dinheiro? Com teatro não, né? Causava um incômodo geral...

BIANCA
Mas mesmo nos grupos de teatro mais politizados tinha essa rejeição?

MAYSA
Mesmo. Bom, a Antropofágica tem a contar sobre isso. As meninas lá chamaram a Fernanda, da Kiwi, que é bem próxima deles, e a Fer me chamou junto com ela para conversarmos sobre gênero e feminismo no teatro. A gente foi, fez uma boa conversa, demorada.

[interrupção da gravação]

ENTREVISTA Nº 6 - ROSANA SANTOS[126]

ROSANA

Bom, para iniciar, meu nome completo é Rosana Santos. Eu nasci na cidade de Bauro, interior do estado de São Pauo. Vim para São Paulo com mais ou menos dois anos, quase três. E morava na zona leste de São Paulo, primeiro na parada XV, depois na Vila Progresso. Morei lá até os 24 anos. Minha escolaridade: fiz o ensino fundamental, depois ingressei no ensino médio, no técnico, fiz magistério mas não consegui completar. E parei de estudar no terceiro ano do colégio. Como eu fazia magistério isso não concluía porque era quatro anos. Eu participava como militante da igreja católica na Pastoral da Juventude e até um determinado momento da vida. E até um determinado momento da vida eu pensei em ser freira e seguir uma vocação por me identificar com os empobrecidos. Eu acreditava muito em dedicar minha vida ao próximo, eu acreditava que dessa forma eu estaria ajudando a construir o reino de Deus e a revolução, né, onde todos tivessesm direitos iguais, onde existisse justiça. Mas desisiti dessa ideia porque vi que dentro da própria igreja vi que tinham muitos obstáculos, tinha essa questão da hierarquia e do machismo muito presente, forte... E com a chegada da Renovação Carismática, destruindo toda e qualquer tentativa de uma questão social dentro da igreja, eu me afastei. Aos 16 anos fiz curso de teatro em Arthur Alvim, a partir(?) do Roland Bergman, e depois, aos 20 anos, eu fiz mais um ano de teatro com um professor chamado Ingrid (?). E gosto muito de teatro, pensava muito, quando eu fazia teatro, que era isso que eu queria fazer na minha vida. Mas eu não tive apoio na minha família porque... sou da periferia, minha família acreditava que a gente precisava de “um trabalho de verdade”, e o teatro não era. Aos 25 anos eu entrei para o MST na Grande São Paulo, em 2002, eu nasci dia 31 de julho de 1977. Então hoje estou completando 41 anos. E quando entrei no MST tinha toda uma perspectiva de continuar a estudar eu fui atrás de continuar, fiz, numa escola de eliminação de matéria, estudei para terminar o ensino médio, esperei ter a oportunidade de fazer uma graduação, esperei o momento oportuno. E com 27 anos entrei num curso chamado Licenciatura em Educação no Campo na área de linguagens, trabalhava essa questão das artes e da língua

[126] A entrevista foi realizada através da ferramenta do whats app. As respostas foram enviadas em áudio, por isso estão transcritas sem as perguntas da entrevistadora.

portuguesa, para ser professora de artes e de língua portuguesa. E isso veio muito ao enocntro porque dentro da escola, como professora, posso trabalhar essa linguagem. Tanto que trabalho, e atualmente sou professora, fiz essa graduação, terminei em 2011 e depois disso fiz o mestrado em teoria literária, na Universidade de Brasília, que é também onde fiz minha graduação. Só que a graduação fiz pelo MST e era por alternância: então passei um período dentro da escola do MST, chamada ITERRA, no Rio Grande do Sul, na cidade de Veranópolis, então ia e ficava dois meses, depois voltava e ficava três meses na comunidade, fazendo os trabalho, e depois voltava para a universidade. De 2007 a 2011. Em 2012 entrei no mestrado, terminei em 2014, retornei para São paulo. Em 2015 comecei a lecionar, primeiro no município de Santava de Cajamar, depois Santana de Parnaíba e agora estou em Cajamar, cmo contrato, não sou efetiva ainda. Então, assim, dentro do MST eu moro agora na Comuna da Irmã Alberta. Meu primeiro trabalho foi de educação com as crianças, fiz vários trabalhos com elas, fiz um curso pelo movimento para ser coordenadora de educação infantil, e esse curso era mais voltado para a questão da arte-educação, foi muito interessante, trabalhava com todas as linguagens, trabalhava com as várias linguagens artísticas para se trabalhar com a juventude para ter uma relação melhor com a sociedade. Dentro do movimento me encontrei muito dentro do meu objetivo de transformar o mundo de ajudar o próximo, porque eu pude atuar de uma forma mais efetiva, talvez não na transformação da sociedade como um todo, em sua totalidade, mas consegui trabalhar com as pessoas no dia a dia e através das relações ir criando uma nova perspectiva mais humana, de sociedade, de vida. Muitas pessoas completamente desumanizadas que a gente vai conhecendo e vai aprendendo a lidar com cada ser humano para se reconstruir como ser humano. O ser humano é uma construção social, né, não está dado que você nasceu e você é um ser humano. Isso a gente vê muito no movimento, o quanto as pessoas estão desumanizadas. Acho que sobre a minha apresentação é mais ou menos isso. Nome: Rosana Santos; Idade: 41 anos; Gênero: feminino; eu me considero, eu falo que sou parda. Porque a cor da nossa pele não é só o que a gente chama, no Brasil. Tenho todas as cores dentro de mim. Não vou me definir como branco, pois parece que tem essa coisa de querer uma raiz europeia, e eu sou brasileira. Tenho ensino superior completo, sou mestre em Teoria Literária, e como disse, sou de Bauru.

No período que eu assisti a peça Mulher A Vida Inteira eu estava na cidade de Guararema, na Escola Nacional Florestan Fernandes. E o coletivo dessa peça estava na escola para apresentar para as mulheres do MST. Eu estava numa tarefa que era de ser educadora da ciranda infantil, fui ficar um mês para dar suporte para a ciranda, que é o espaço no nós temos para as nossas crianças poderem ficar enquanto as mães, principalmente as mulheres, né? Que estão estudando, estão em reunião, para que haja de fato a participação paritária das mulheres dentro das atividades, tendo em vista que na nossa sociedade a tarefa de cuidado com as crianças e filhosfica para a mulher. Daí o MST criou esse espaço, chamado Ciranda Infantil, para que as crianças possam, não apenas ser cuidadas, mas possam trabalhar a identidade do movimento, trabalhar a questão lúdica, trabalhar essa questão do curidar do nosso futuro. Eu estava nessa tarefa, e como sou uma mulher militante do MST fui convidada a assistir. E eu conhecia várias mulheres que estavam lá assistindo também, porque eram mulheres do movimento. Assim, eu vou, sempre que posso, ao teatro. Mas lá não era um espaço de teatro, foi apresentado em cima da Biblioteca, que chama... Não sei o nome da Biblioteca, era para ser “Antônio Cândido”, mas eles não tinham aceitado, então não sei que nome ficou. O ambiente ficou lotado, existia desde adolescentes até mulheres mais velhas, talvez não idosas, mas existia uma variedade bem grande de idades e de etnias. Agora, socioeconômico, acho que estávamos dentro de um padrão, não sei dizer, tem mulheres que são assentadas do MST, mas tem mulheres que são acampadas. Mas a questão socioeconômica não é uma questão posta. Talvez, quando a gente fala... talvez umas estão com a situação econômica mais resolvida, e outras, resolvendo... Mas rico, assim, vamos dizer, a classe social: éramos todas da classe trabalhadora, e também de vários lugares do Brasil. Tinha um Encontro, então tinham várias dirigentes do movimento, outras, militantes, talvez não na direção, mas todas eram militantes do MST, que estavam vendo a peça.

O que eu senti sobre a peça... Já num primeiro momento, já essa questão de que homens não entravam. E eles tinham muita curiosidade de estar entrando, e tal, mas estavam respeitando que era um momento só das mulheres. Foram convidadas todas as mulheres que estavam. A Escola Nacional Florestam Fernandes tem as pessoas que vão para estudar, tem as pessoas que vão para a reunião da direção, e tem as pessoas que estão trabalhando, como eu, eu estava trabahando naquele

momento. E todas as mulheres da escola foram convidadas a estarem nessa atividade. Isso já foi um primeiro impacto de que tinha aí algo diferente.

A peça em si me tocou bastante porque ela trata de assuntos que só nós mesmas, mulheres, vivemos... Não sei se só nós, mulheres, mas que a gente sabe o que é viver. E tem cenas em que trata de questão de assédio e para mim... Assim, a gente vai fazendo uma análise da nossa vida, ao momento em que a gente está ali assistindo a peça e de todas as vezes que a gente, infelizmente, acaba sendo assediada, sendo tocada, sem querer ser tocada, que acaba sendo vítima dessa forma de sexualização da mulher... Então foi essa questão, para mim, foi uma que pensei muito nisso. E achei importante, muito bonito essa coisa do final da peça, de servir um café e a gente conversar sobre a peça. Por que são poucos os momentos que... se a gente não está no movimento feminista, onde homem não entra, são poucos os momentos que a gente consegue encontrar de estar falando sobre estas questões mais polêmicas de uma forma mais aberta, que a gente não vai ter certos pudores, ou, algum tabu ali envolvido e vai poder falar livremente sobre até esse assédio, a questão do aborto, e tudo mais. A gente sempre tá com um olhar até vigiado sobre o que falamos e como nos expomos nesses assuntos. E ali foi um espaço de falar livremente o que a gente viveu. Algumas mulheres contaram algum relato, foi muito bom esse momento, foi muito construtivo, teve muita participação de falas. Eu não consigo, agora, neste momento, lembrar exatamente, porque já faz bastante tempos que eu assisti. Era no meu tempo-comunidade, que eu estava fazendo esse trabalho lá na Florestan, era perto de janeiro, mas não sei o ano, 2009, 2008... Eu sei que me lembro muito da peça, da rádio, falando com a Eva...É... (suspiro). Eu acho que a gente reprime tantas coisas, né? E quando ali você tem aquela peça... a arte tem essa coisa de te tirar aquilo que está ali guardado dentro da gente e evidenciar. Foi bem interessante.

Eu achei muito positiva essa questão de só mulheres entrarem. Porque ela se propõe a esse debate de gênero. Então já fica... Dentro do movimento a gente faz o debate de gênero, né? Mas assim... O debate de gênero dentro do MST ele é pautado pela relações entre homens e mulheres sendo contruídas novas relações. Então para que haja esse... Assim: existem momentos em que se reúnem só as mulheres e lutas que só as mulheres fazem, mas a gente tem o entendimento que se a gente não debater

as questões de gênero junto com os homens, a gente não vai ter avanços na luta feminnista. Então, esse momento da gente estar só entre mulheres eu creio que foi, para mim, pelo menos, foi muito positivo. E muitas companheiras, a gente conversou depois, gostaram, acharam positivo essa questão. O que achei legal foi que gerou muita curiosade dos homens, né? E posteriormente, como eu fazia aula, e tinha um professor de teatro chamado Rafael Villas Boas, ele veio perguntar, do que tratava. Não nesse mesmo momento, mas um ou dois anos depois, ele veio conversar e perguntar, como foi essa peça, qual era minha opinião, se gostei. Interessante, já não é a primeira vez que falo sobre essa peça, também falei um pouco para ele, né, por que como homens não entram... ele estava meio curioso... (risos) e querendo saber como era, se isso era positivo ou não. Eu acho sim, que o espaço para a mulher falar é importante sim ser sem os homens, às vezes, nem sempre, mas às vezes é importante. Por que a gente... Ah, sei lá, não sei nem explicar o porquê, mas você se sente confortável em estar com outras mulheres, falando. Talvez se tivesse ali uma presença de um homem, a gente teria ali um certo desconforto de falar o que a gente gostaria de falar. E não por que todos os homens são opressores, também não creio nisso, acho muito pesado a gente colocar que todo homem é opressor. Mas existe um peso que a presença do homem impõe quando está numa discussão dessa. A gente precisa ter liberdade para falar o que a gente sofreu e o que a gente sente, porque só a gente sabe o que sentimos quando o nosso corpo é tratado como mera mercadoria, como objeto. A gente sabe que o tempo todo o corpo da mulher está sendo objetificado, e a gente não é objeto, somos seres humanos complexos. Além da gente querer ter uma família a gente quer ter profissão, a gente quer ter o mesmo respeito que um homem tem sociamente. Quantas mulheres não tiveram que assinar nomes de homens para assinar seus livros, suas peças de teatro. Na Grécia mesmo, as mulheres não podiam atuar, que atuava eram só os homens. Quanto tempo nós não fomos suficadas, caladas, não pudemos expressar nossas opiniões, nem mesmo votar... Então sim, tem que ter momentos em que a mulher fale sem esse olhar masculino sobre nós. E assim: o que eu noto, como viajei, fiz curso no Rio Grande do Sul, eu mesma, de São Paulo, por mais que a gente ache que tem machismo aqui existem lugares que o machismo é muito maior e mais profundo, né? Às vezes só eu falava na minha turma, quando era um assunto polêmico. As mulheres tinham muito medo de opinar, de dar sua opinião, apesar de estar no MST e serem, às vezes, dirigentes, pelo medo do que os homens poderiam estar pensando. É bem

complicado, o machismo não deixa a mulher, apesar dela ter opinião própria, de expressar livremente, né? Ela tem um receio.

Na hora do café muitas mulheres falaram, houve um debate e demorou bastante, teve bastante participação. Eu falei também, mas eu não lembro mais das falas. Sei que foi falado muito da violência contra a mulher, do machismo e do assédio, foram esses três pontos que mais circulou. Acho assim, tocou muito algumas pessoas, teve gente até que chorou durante a peça, que se comoveu, então assim foi muito bom e despertou muito essa, esse interesse de falar depois, achei bem interessante esse momento do café, é um diferencial. Eu gostei muito.

O tema principal para mim é essa questão das relações de gênero, a questão do machismo e como a mulher é tratada. Existe um programa pra vida da mulher, que ela nasceu, tem que crescer toda bonitinha, cuidar do corpo, tem que se arrumar, porque ela tem que arrumar um marido, para cuidar dela, ter seus filhos, cuidar dos filhos, e cuidar do marido, que vira um filho também, e, depois, cuidar dos netos, quem sabe? A gente vive, e parece que nossa vida já foi programada quando a gente nasceu. Eu acho que tem tudo a ver com todas nós mulheres, essa peça. Quando a gente não quer seguir o padrão a gente sofre uma cobrança social sobre nosso papel de mulher. Quando falo: não quero ter filho, isso eu falava desde os 11 anos, eu escutava: “ah, você é muito nova, quando você ficar mais velha vai mudar de ideia. Toda mulher nasceu ara ser mãe!”. E hoje tenho 41. E não quero ter filhos ainda. Ou, quando eu falava: “não quero casar”, era: “ah, é porque você ainda não encontrou o amor da sua vida, né?”. Parece que todas nós somos princesas da Disney esperando o príncipe encantado chegar num cavalo, com sua espada empunhada, para nos libertar. E daí? E se eu não quero? Se eu quiser casar e ter filhos, ter uma família, é uma opção minha. Eu posso querer só estudar, ter uma carreira. Eu posso querer ser viajante. Posso querer ser cantora, atriz, ter uma relação homoafetiva, ter uma relação heterossexual, como posso ser bissexual. Eu naõ sou um programa que nasce e sou programada desde sempre para ser determinada coisa. Sou um ser humano, que tenho meus sonhos, desejos, vontades, aquilo que me faz feliz, o que não me faz feliz, e tenho que ser respeitada e respeitar os outros. E essa peça mexe com essa questão do padrão, do que é ser mulher, ser mulher a vida inteira. É simples, mas é muito grande isso. O que é ser mulher a vida inteira? É isso né...

como a Simone de Beauvoir, sei lá como fala o nome, mas o que ela fala, que... será? a gente vai se construindo como mulher, não está dado, a gente não nasce como mulher, é uma questão social que foi criada pela humanidade. A gente vai construir isso e cada um vai ser à sua maneira.

Para mim esses temas, tanto naquela época como hoje, são temas urgente para a humanidade. Naquela época ainda eu acho que agente estava numa evolução de estar num debate ascendente sobre essa questão feminista, da mulher ganhando mais espaço, se profissionalizando, da mulher participando da vida política, depois a gente teve até a eleição da Dilma, que foi uma coisa muito positiva para nós, mulheres. E naquele momento acho que a gente estava conseguindo estar dialogando sobre essas questões, de estar pautando na sociedade, e acho que sem discutir a questão do direito da mulher ao corpo dela, ao aborto, à tudo, a gente perde muito porque a gente fica com um pensamento retrógrado porque as questões religiosas prevalecem, e não as questões científicas. Parece que a gente está lá na Idade das Trevas, quando a Igreja Católica queimava as bruxas e nós, mulheres somos sempre as bruxas, que precisamos sempre ser caladas, silenciadas, impeachmadas, então assim... Para mim, naquele momento foi muito importante esse debate. Não por que eu não fazia, mas por que ele traz elementos para somar no debate sobre a questão de gênero, que dependendo de com quem a gente está debatendo, discutindo, a gente até perde a vontade de continuar o diálogo. Mas ele traz elementos para gente conseguir debater mais profundamente essas questões. Como eu disse, gostei muito da temática, da forma como foi abordada, foi uma forma leve, por estar usando essa... Pelo teatro, por ser uma peça de teatro, por ser uma encenação, uma coisa fictícia, não fica tão pesada porque a nossa vida é cheia de complexidades, feridas que agente não conseguiu cicatrizar, a gente nasce e vai acumulando essas feridas e tocar nessa feridas é difícil, mas a linguagem artística toca de uma forma suave, que você consegue, de repente... pensar sobre aquilo, mas... problematizar, desnaturalizar determinado comportamento e essa desnaturalização faz você ver o quanto a vida foi violenta com a gente.

Se o espetáculo causou alguma mudança em mim... Bom acredito naquela frase, que não sei de quem é, mas que nós não tomamos banho no mesmo rio duas vezes, porque nem o rio é o mesmo, porque as águas correm, e nós também nos

transformamos. Eu acredito nisso, que estamos num processo constante de transformação, digo que, com certeza me tocou, me toca ainda, lembrar da peça, de alguma forma. É interessante que a gente se sente... Não sei dizer o que mudou em mim, sei dizer que me toca porque a gente cada vez mais percebe que nós somos parte de algo maior, de uma sociedade, não tem como agente se enchergar como ser humano, ser se enchergar como ser social e vemos que as mulheres, nossas companheiras, eu não precisei contar minha história de vida para ver ali, naquela ficção, partes que poderiam ser tiradas da minha vida. Porque é algo que é comum à outras mulheres. Então cada vez mais a gente identifica que a nossa dor, nossa experiência de vida, que, até mesmo algumas alegrias, são, também, vivenciadas por outras pessoas, não da mesma forma que a gente vive, mas de uma forma que nós somos seres humanos e vivemos dentro de uma sociedade que tem um padrão, uma forma de ser, uma forma de agir. Somos uma comunidade, fazemos parte de uma totalidade. A gente vê essa peça, mostra isso mais ainda, que somos seres históricos e que construímos essa sociedade.

A outra pergunta fala sobre uma questão se tem alguma crítica, algo que desagradou... Eu gostei muito da peça, não tenho nenhuma crítica não. Acredito que a gente sempre, acho assim: que minha única questão é que poderia continuar e ir para outros espaços, acho que talvez o coletivo de atrizes nem tenham tantas pernas em tantos lugares que precisaria levar esse debate, essa peça para outras mulheres tomarem esse café e, de repente, se sentirem um pocuo melhor, um pouco menos sozinha. Porque agente se sente muito sozinha nessa condição humana. Não só enquanto mulher, mas enquanto humano mesm. Os nossos problemas, anseios, decepções... E quando a gente vê essa peça a gente se sente tão parte de alguma coisa maior dessa sociedade... Queria muito que muitas mulheres pudessem ter acesso a essa obra de arte, né?

Eu não me recordo de ter conversado com outra mulher após a peça sobre essas questões...não tenho como te responder essa questão...
O espetáculo foi importante e é importante porque, como falei, muitas mulheres precisariam participar, assistir, debater depois, porque nos mostra que a gente não está sozinha nessa luta. Nem é a questão: “ah, o feminismo”... O feminismo é o movimento que tenta libertar a mulher e luta por condições igualitárias entre homens

e mulheres. Ali mostra questões que, mesmo se o feminismo não existisse, precisam ser discutidas. Precisam mostrar que a gente não está sozinha, que a gente tem outras mulheres que vivem o mesmo que nós, então acho que é importante e por ser isso, uma linguagem teatral fctícia, de ter essa delicadeza, de através do espaço da arte está suavizando essas questões tão delicadas, de estar tocando nessas feridas de forma suave, para que agente consiga sair dessa brutalidade toda que a gente vive no dia a dia e desnaturalizar determinadas questões para, enfim, poder ver que a gente vive numa sitruação de abuso, violência e ás vezes nem percebe isso, por estar tão habituado, acostumado. E vem a peça e às vezes dá uma sacudida na gente. Achei muito boa, muito positiva e muito importante.

ENTREVISTA Nº 7 - SÔNIA SAMEL

SÔNIA
Meu rádio ficava ali na janela, eu morava no Fonseca. Eu fazia tudo na cozinha, cozinhando, lavando roupa, passando. Minhas crianças iam sair, era só na parte da manhã que tinha esse programa e tudo que eu podia eu fazer na cozinha eu fazia, ouvindo a Cidinha, ficava eu sozinha em casa. Ela mudou muito a minha vida e através dela eu pude ajudar outras pessoas. Eu sei da vida da Cidinha desde quando ela tinha 16, 17 anos.

BIANCA
Ah, então vocês se conhecem?

SÔNIA
Assim... Fisicamente a gente não se conhece, é que eu acompanhava a vida dela. Ela era uma pessoa importante. O pai da filha dela era o Maneco, Manoel Carlos, autor de novelas. Ela conta parte desse história dele com ela, saiu no noticiário, tudo que saía a respeito dela eu acompanhava. As coisas que ela falava, tinha pessoas, por exemplo, tinha dentista, médico, psicólogo, no programa dela, para ajudar as pessoas. E eu ajudava através dela. Eu pedia, em nome das pessoas. Um dia fui no programa, encontrei lá o ex-prefeito, César Maia. Fui sorteada, eu participava tanto, e tinha uma época que eu precisei muito da Cidinha, foi quando, você falou?

BIANCA
A peça foi em 1984.

SÔNIA
Eu tinha 44 anos na época. Sim, você já ficou sabendo do por que Homem Não Entra?

BIANCA
Ela me falou, mas eu queria saber de você.

SÔNIA

Foi muito bom. Os homens tinham uma tremenda curiosidade de saber porque Homem Não Entra. Todos os homens queria entrar. Mas eu descobri por que Homem Não Entra. Por que é a história, ela começa contando, passa numa tela, no teatro tem o telão, começa com uma moça tendo um filho de parto normal.

BIANCA
Um vídeo?

SÔNIA
É. E no tempo que essa moça tá tentando ter o filho vai passando vários tipos de mulheres, de todas as classes sociais. Doméstica, socialite, lavadeira, muita coisa, todo tipo de mulheres da sociedade. A lavadeira com muita roupa pra lavar. Era ela sozinha falando dessas mulheres. E o representante do homem era um boneco. Um negócio grande que ela mandou fazer, um homem grande. Representava um homem. E até as posições sexuais ela fazia. E ela comentava coisas e aconselhava coisas... Na época eu tinha 44 anos, eu tinha meu marido, que era meu segundo marido. E a própria vida da Cidinha entrou na minha. Eu me vi no lugar dela várias vezes.

BIANCA
Na hora do espetáculo?

SÔNIA
É. E numa daquelas mulheres que ela narrava ali. Eu sempre tive vontade de assistir isso, mas eu não tinha companhia. Por que eu morava em Niterói e as pessoas que eram minhas amizades eram do Rio. Aí um dia eu convidei... Eu fui empregada doméstica muito tempo. Eu convidei a irmã da minha patroa, é uma história longa, menina, dá uma novela. A Dona Terezinha era irmã da minha patroa, muito minha amiga. Eu falei: Dona Terezinha, você topa ir a uma peça de teatro comigo? É o Homem não entra, da Cidinha Campos. Ela falou: topo. Ela morava perto do Jóquei. Marquei o dia e fomos lá: teatro Vannucci. Aí eu assisti todas as narrativas, tem até umas cenas engraçadas que ela fala: as posições, os tipos de mulheres, e os homens. Eu acho até, depois de ter assistido... que, se algum homem... Porque ela impedia, proibia, que uma mulher que fosse ouvinte dela, que comentasse com um

homem, com o marido, com homem nenhum podia falar. Meu marido morreu sem saber. Ele viu minha mudança. Por que eu me vi numa daquelas mulheres, e na própria história da Cidinha, que eu já acompanhava a muito tempo. Quando terminou a peça eu saí do teatro assim. Meu marido estranhou de eu querer ver essa peça, porque eu não saía pra lugar nenhum. Eu era uma verdadeira dona de casa, mãe de família. Eu saí do teatro com a Dona Terezinha e falei assim: Dona Terezinha, essa SÔNIA que a senhora conheceu até hoje - que eu conheci a Dona Terezinha eu tinha 17 anos, e nessa época da peça eu tinha 44 - eu falei pra ela, Dona Terezinha, essa SÔNIA que você conheceu até hoje morreu. Daqui pra frente é outra. Ela falou: Por que, SÔNIA? Eu falei: por que eu me encaixei numa dessas mulheres e eu vou mudar, e eu vou mudar pra melhor.

Eu mudei de tal maneira, porque eu era daquelas mulheres submissas, sabe. Que foi uma pessoa criada pra ser única de um homem só, pra aceitar tudo. A educação que eu tive foi essa. Ser uma mulher, você podia até ter quantos homens quisesse, mas um de cada vez. As mulheres não tinham amantes, eu fui criada para ter um marido. Se morresse até podia casar de novo. Eu falei pra Dona Terezinha: essa SÔNIA morreu. Ao ponto do meu marido perceber, porque, o que aconteceu, ele falou assim... Por que eu era dessas pessoas que, ele encostava em mim, eu achava que tinha que abrir as pernas, entendeu. Não tinha papo, não tinha um carinho, não tinha nada. Era como se fosse uma obrigação. Aí por isso a mudança, de eu chegar pra ele e falar: olha, não vai ser assim mais. Não é assim de você chegar em mim e encostar e eu me entregar. Não. Você vai... Ele não era uma má pessoa, ele era um cara legal pra caramba, mas era criado à maneira de que homem era assim e mulher tinha que ser assim também. Ele, olha só, eu era uma empregada doméstica, eu vim do nordeste com 17 anos, casei com 17 pra sair de casa, simplesmente para sair de casa. Foi uma coisa assim, eu casei num dia 6 de um ano qualquer de um mês qualquer que nem me lembro, casei dia 6, chegou dia 30 eu estava separada. Porque eu vim sofrendo coisas pelo caminho que eu falei: “não vou viver isso”. Aí anos depois eu conheci... Foi só o tempo de eu engravidar, esse casamento. E anos depois conheci o pai dessa menina, dos meus três filhos, que foi um cara legal, ele era professor da UFF. E na época o preconceito era tão grande que todo mundo achava que por eu ser doméstica e ele professor universitário eu não ia ter chance com ele. Primeiro: eu nem queria, porque eu era mais nova que ele, e ele era uma pessoa que não tinha nada. Ele não tinha nada e eu também não, acho que foi por

isso que deu certo. Aí quando cheguei pra ele e falei... (ela mostra fotos dele e dos filhos, penduradas na parede). Com ele eu tive três filhos, mas naquele primeiro casamento que saí de casa eu tive outro filho, esse aqui.
Bom, e ele percebeu que eu mudei (depois da peça). E não é que ele era ruim, eu achava que tinha que ser assim, que eu tinha que ceder a tudo que ele quisesse. Mas daí eu mudei, e não contei a ele porque aconteceu essa mudança. E nós tínhamos um casal de amigos, nós tínhamos. Ele falava assim: eu queria que você me tratasse como a Natalia trata o Dr Baiz. Eu falei: pra isso você tem que me tratar como o Dr Baiz trata a Natalia. Porque antes eu não tinha coragem de falar, eu aceitava tudo. Depois disso passei a ser outra pessoa. Ele chegava em casa, eu fazia tudo em casa, eu tinha que ir na rua, não gostava de deixar as criança sozinhas, deixava almoço pronto. Enquanto ele tava chegando eu saía. Ele perguntava: onde é que você vai? Eu respondia: vou sair com o outro! Mas só pra sacanear, porque eu não tinha coragem de fazer isso. Era porque eu não queria dar satisfação a partir daí. Porque até então eu fazia tudo o que ele queria. A partir daí eu passei a fazer tudo o que eu queria. Se eu tinha um compromisso eu não dizia pra ele pra onde eu ia, o que eu ia fazer. Se eu precisava de dinheiro: pra que você quer? Eu não falava. Tem que me dar. Tem que perguntar coisa nenhuma. Mas eu era tão submissa que era a esse ponto. Mas a gente viveu bem durante muitos anos, até o final da morte dele, que foi em 2000.

Mas a importância da Cidinha na minha vida foi muito grande, deixa eu te contar. Eu devo me emocionar, não repare. Esse meu segundo filho (tem um ali de camisa amarela... Ela aponta a foto na parede). Ela retoma a fala sussurando: esse menino é gay. E eu quase morri. Eu tive que ter um apoio muito grande psicológico e nesse sentido a Cidinha me ajudou bastante, porque teve um Dr Talvani de Moraes. Por que eu tive um baque muito grande. Hoje em dia não, a gente encara as coisas com a maior naturalidade, mas na época foi um baque muito grande. E o meu marido só aceitou porque faltava pouco tempo para ele morrer. E eu fiquei doente junto com ele. Ele teve cancer e eu tive junto com ele. Nós operamos com o mesmo médico, no mesmo hospital. Só que quando eu descobri que eu tava com cancer, ele já estava, já tinha sido operado duas vezes. Por que cancer de entestino você não sente nada... Mas você vê que

Eu tive a ajuda da Cidinha nesse sentido: ela tinha o Dr Talvani de Moraes no programa dela e um dia eu consegui falar com ele, e ele falou: “SÔNIA, você dá a sua última gota de sangue para seu filho”.

Esse filho é um filho que eu tive sem ele (o marido) querer. Eu perambulei durante três anos com esse filho. Sabe o que é perambular na rua? Não é que ele não quisesse, ele não podia. Ele era um universitário pobre. E esse menino pegou HIV. Foi o que mais me matou. Na época, eu fiquei sabendo numa véspera de dia das mães. Ele ia ter uns 16 ou 17 anos, e eu fiquei sabendo, me destruiu, acabou comigo. Eu tive que fazer tratamento, mas um tratamento assim, de choque. Eu tenho um médico ginecologista, e ele disse: daqui 6 meses você vem. Ele tinha me dado alta, mas pediu pra eu voltar em meses... Mas três dias depois eu tava lá: destruída. E eu só tinha ele. Ele disse: SÔNIA, o que aconteceu, você esteve aqui anteontem e estava bem. Daí eu sentei e chorei, chorei, chorei. Ele falou assim: você fique sabendo de uma coisa: ninguém morre de AIDS, é mais fácil uma pessoa morrer de cancer do que de AIDS. Mas veio na minha cabeça imediatamente o Cazuza, a imagem do Cazuza. Daí o Dr Naldo? Falou assim: vou dar um remédio pra você que é uma dose única, de manipulação, e você vai virar uma leoa, você vai ter força pra fazer tudo o que vier pela frente. E foi isso o que aconteceu: enfrentei meu marido, enfrentei pessoas que maltratavm meu filho. Esse filho é tão importante para mim, mas ele veio por acidente. E nessa época acontecia de abandonar, e eu não abandonei. Eu passei fome com ele... E como o Dr Talvani falou: “dê sua última gota de sangue pelo seu filho”, e foi isso o que eu fiz e faço até hoje. Eu estou vivendo por eles, mas eu tô desistindo sabe, eu não to conseguindo mais resistir às coisas. Eu faço tratamento numa clínica que dá direito a toda pessoa da família, de tratatmento psicológico. Eu nunca precisei, mas passei a precisar, por causa daquele filho mais velho, o da camisa verde. Por que ele se casou, e ele foi criado com a minha patroa. Mas eu achava que ele estava sendo tão mau educado que acabei deixando ele com ela, porque eu sozinha poderia viver em qualquer lugar, e com ele não. Ela estava dando pra ele uma boa vida que eu não podia dar. E ela estragou o garoto. Daí depois ele se casou com uma menina, que não deu certo, também só por casar. Ela também, casou só por casar. Eu tive um motivo, eu casei para sair de casa. Ela não, ela tinha profissão, pai, mãe, tudo, eu não tinha nada. E eu disse pra ela: você não pode casar com o Beto, ele não tem condição de te dar nada, ele depende da vó dele. Ela paga aluguel, telefone, tudo pra ele, ele não tem condição de sustentar uma

família. Por essa razão ela achou que eu que não queria que ela se casa-se com ele, mas não era verdade, não era contra ela, era contra ele. E só agora, depois dos meus netos crescidos, os filhos dele... Porque ela não deixava eles se aproximarem de mim. E só agora que ela está me dando razão. Porque eu nunca cobrei dela, mas eu enfreite coisa, aprendi com a Cidinha, tudo que tinha naquela peça, se encaixou em mim. Eu aprendi a lidar a partir daí.

BIANCA
Você lembra das cenas que provocaram essa mudança em você?

SÔNIA
Eu lembro! Foi um tratamento, ela encenava um casal que se tratavam mal, ela era a mulher e o boneco era o homem. Eu acho que a peça se chamava Homem não entra porque se algum homem assistisse essa peça ela poderia ser agredida ali, sabia? Por que eram vários tipos de homens: bêbados, grosseiros e que maltratavam as mulheres, e ali ela ensinava as mulheres a reagir.

BIANCA
Ela fazia a atuação reagindo a esses homens então?

SÔNIA
Exatamente! O Maneco, pai da filha dela, da Carolina, o Maneco era autor de novelas e ela era apaixonada por ele, e ele não por ela, mas ele fez um filho nela. E ela teve que fazer um aborto. Isso eu também tive que fazer. A mãe dela era portuguesa, ela enganou a mãe, ela chegou atrasada da escola, ela foi fazer o aborto, o Maneco obrigou ela a fazer, ela engravidou dele duas vezes, e ela era menor de idade. Ele era casado inclusive. Ele obrigou, ela fez. E a mãe dela, ela chegou atrasada da escola, e a mãe dela bateu tanto nela que ela foi parar no hospital. E a mãe dela só soube disso porque teve que levar ela pro hospital. E isso foi diagnosticado lá, ela teve uma hemorragia e quase morreu. E a mãe dela só soube lá. E isso não aconteceu comigo, mas fui forçada a fazer. Por isso que eu tive esse segundo filho, sem ele querer (o marido). Não é que ele não queria, ele não podia. Então ela ensinava as mulheres, não se se você chegou a entrevistar outras mulheres que te contaram a mesma coisa, porque eu me vi na vida da Cidinha e na vida dessas

mulheres que ela falava ali. Ela ensinou muita gente a viver, pelo menos a mim. Teve gente, teve uma pessoa que achava engraçado, ela contou uma coisa engraçada lá, todo mundo rio, mas as histórias eram muito sérias. Cena de agressão física.

BIANCA
De violência contra a mulher? Como era a cena?

SÔNIA
É muito difícil falar assim. Ela tava falando com um boneco, ela dava porrada no boneco. Não sei se ela passou por isso, mas ela ensinava isso, ensinava as pessoas a reagir. A Cidinha é mais nova do que eu, acredito, não sei. Eu tenho 77. Perto do que eu passei, o que ela passou foi pouco. Porque ela teve a mãe, o pai, eu não tive ninguém. Por isso que tive que aguentar muita coisa antes de conhecer esse meu marido. E mesmo depois, de enfrentar a família dele, porque eles não concordavam que eu, porque ele era universitário e eu não frequentei a escola. Eu fui autodidata. Essa minha patroa, de certa maneira era ruim mas também era boa, porque ela me ensinou tudo. Depois que eu me separei daquele meu marido eu pensei: daqui pra frente só vou me envolver com pessoas que possam me acrescentar alguma coisa. Famílias, pessoas. Eu tive uma amiga que era mais nova do que eu, era mais safada que eu, ela fazia coisas que eu não sabia. E ela se tornou prostituta e eu tive aconselhamento para ser também. Agora você vê, eu não aceitava isso de jeito nenhum. Então minha filha a Cidinha me ensinou muito. Eu aprendi a ler, sou autodidata, eu me interessava e ia atrás, eu aprendi a digitar no computador com um dedo só. A minha história eu estava contando num caderno grande, levei muito tempo escrevendo, mas eu tive que parar, porque eu me emocionava muito. Levei 20 anos pra tocar no assunto de novo, e as crianças depois que cresceram me falavam: mãe, volta a escrever, você pode ajudar muitas pessoas com sua história. Mas pra eu voltar eu tinha que reler, pelo menos o final tinha que ler, daí abria a boca no mundo a chorar, e daí eu não tinha saco. Só eu escrevia de noite assim, meu marido não sabia. Eu era assim: não sabia nada e queria saber tudo, tudo o que eu ouvia eu perguntava pra qualquer pessoa que eu conhecesse.
Essa minha patroa que criou meu filho, um dia fui à casa do meu irmão buscar minha roupa, o meu irmão bebia, não esse, o outro, meu irmão falou um palavrão para mim, e para mim era normal, mas falei pra ela, com a maior naturalidade, e ela: “você

nunca mais fale isso por que é muito feio", e você acredita que até hoje não falei esse nome de novo?

Meu filho um dia chegou em casa falando isso, eu perguntei: onde você aprendeu isso? Ele ainda falava errado porque era novinho. Eu disse: filho, você não pode repetir isso, porque é muito feio, e se um dia a mamãe ou o papai recebe uma visita importante, vão dizer que eu não soube educar você. Nunca mais ele falou. Se alguém falar pra você você fala: "é você", mas não repete a palavra. Nunca mais falou, essa menina está com 46 anos e nunca falou. Todos eles, com exceção deste, de camisa verde, que foi o que a vó criou. A vó me ensinou a não falar isso, mas não ensinou para ele.

Bianca
Eu ia perguntar se a Cidinha falava palavrão em cena, por que, se ela xingava os homens...

SÔNIA
Ah, ela xingava, era uma pessoa toda natural, é uma pessoa de personalidade forte. Ela nunca xingou no rádio não, mas no teatro ela falava. E esse palavrão que a vó disse que eu não podia falar, ela também não falou. E olha só, eu estou fazendo um tratamento psicológico e minha médica falou assim: que palavrão é esse? Eu disse, não sei... Olha eu tenho 77 anos e nunca falei e nunca deixei ninguém falar!

Eu tinha uma irmã, que morreu há pouco, que falava a beça, mas eu a proibi de falar na frente dos meus filhos. E a Cidinha falava à beça, mas eu não sou, não era disso... Minha mãe não me educou para isso. Eu já não estava no Nordeste, estava aqui no Rio..

BIANCA
De qual estado?

SÔNIA
De Pernambuco.

BIANCA
E como você ficou sabendo de Homem Não Entra?

SÔNIA
Pelo rádio, tinha sido apresentado acho que duas vezes. A primeira foi proibida, a segunda, tenho a impressão, durou uns 6 meses. E eu ouvia tanto falar disso e pensei: vou querer saber o que é esse Homem Não Entra.

BIANCA
E como era o público, era diversificado?

SÔNIA
Era sim, tinha dondoca, tinha empregada doméstica, preta, branca, lavadeiras, era todo tipo de classe social, mulher que tinha vários filhos, aliás, me parece que tinha uma parte que aparecia a Elza Soares...ela foi lavadeira também.

BIANCA
Nossa, será que ela foi ver essa peça?

SÔNIA
Acho que não, ela já era famosa na época... Inclusive deixei de gostar da Elza por causa do Garrincha. E o Garrincha dizia que queria formar um time de futebol, mas ele só teve mulheeres. Teve 11 mulheres! Ele formou, realmente, um time de futebol, e foram 11 mulheres! E a Dona Nair, a mulher dele, ele era mulherengo, e mesmo ele estando com a Elza Soares, ele viveu um tempo com ela, mas ele ainda era casado com a Dona Nair, e eu não aceitava que ele deixasse a Dona Nair, mãe das filhas dele, que era uma pessoa carente, que ele deixava de dar para elas, e foi embora com a Elza, eu não aceitava... Ele teve dois filhos homens...

BIA NCA
A peça falava sobre relacionamento, né?
SÔNIA
Falava. E posições.

BIANCA
Posições...? Ah, as posições sexuais! Ela fazia...

SÔNIA
Isso! Era muito engraçado nessa hora, o que a mulher do “cara” (era um boneco) fazia. Talvez o engraçado fosse isso, que era um boneco, e ela pintava e bordava com ele, viu. Acho que ela queria mostrar para o público ali que ela podia mandar sim! Que ela podia mudar a vida! E mudou, mudou a minha!

BIANCA
Sim, eu ia perguntar qual a cena que mais te marcou....

SÔNIA
O que me marcou foi a cena da mulher tendo filho de parto normal. Por que eu achava isso... Tanto que quando fui ter meu primeiro filho só fui descobrir que estava grávida com 5 meses, e aí quando a criança nasceu, lá na tela, eu senti um alívio danado, sabe. Foi como se eu estivesse tendo também. Vou te contar, você não acredita. Quando eu descobri que estava grávida, que fui ao médico... Eu quando vim da minha terra cheguei muito magra, fui trabalhar nessa casa e nunca menstruei. A minha patroa perguntou... a filha dela era professora de colégio infantil, e ia ter uma festinha, eu não tinha roupa, por que meu irmão não me deixou pegar roupa. Ela disse: não tem importância, eu pego um vestido da Maria Helena e se precisar fazer alguma reforma você mexe. E foi aí que eu vesti o vestido e não precisou fazer reforma nenhuma. Aí ela perguntou: ué, você tem barriga, eu nunca vi sua barriga. É por que eu usava uniforme solto, e também, minha inocência...

BIANCA
E foi aí que você descobriu...? Foi bem antes de ver a peça?

SÔNIA
Foi! Quando eu tive o garoto, meu filho, eu tinha 18 anos. Fui ver a peça com 44. Você já entrevistou muita gente?

BIANCA

Não muita gente, falei com a Cidinha, com a Silvia, com a Luiza...

SÔNIA
É com a Silvia Pereira que eu falava quando queria alguma coisa, eu estou espantada da Silvia Pereira estar com ela até hoje! A Cidinha é uma pessoa muito legal! Ela está com as mesmas pessoas... As mesmas pessoas que trabalham com ela hoje já trabalhavam naquela época! Ela não estaria com essas pessoas se não fosse uma pessoa boa né... Ela saiu da rádio Tupi porque ela divergia de muita gente, ela é radical pra caramba e eu também sou e aprendi com ela muita coisa. É uma mulher que não mente, não engana ninguém, se pau é pau, pedra é pedra. Eu gosto dela por isso. Tem um cara, que essa minha secretária... o deputado Paulo Melo, ela tinha uns bate papos com o Paulo Melo, e eu conheci ele através da Cidinha, muita gente de política conheço por causa dela.

BIANCA
E a Cidinha comentou que fazia um bate papo com as mulheres da plateia...

SÔNIA
Eu não cheguei a participar, realmente tinha esse bate papo. Mas eu morava em Niterói, eu ia de lá, e a moça com quem fui, a Dona Terezinha, morava no Rio. Ela não me pediu opinião porque eu não fiquei, terminou eu fui embora.

BIANCA
E foi só esta vez?

SÔNIA
Sim, só fui uma vez.

BIANCA
E foi toda essa revolução....

SÔNIA
Foi toda essa revolução! Eu não cheguei a contar pra ela... Teve um dia que eu telefonei pra lá e comentei, eu tive um problema judicial e liguei a ela, mas ela não

estava podendo fazer nada por que estava em licença, pois ia concorrer à vaga de deputado, mas ia passar pro advogado. Bem, e meu marido era professora da UFF, né, ele deixou um dinheiro, que quando ele morreu, ele já tinha esse dinheiro para receber, e até hoje não recebeu, já se passaram 17 anos, e eu falo para as crianças: vocês não podem deixar que esse dinheiro fique para o governo. Quando o Lula estava para sair da presidência, 6 meses antes, eu escrevi para ele uma carta contando toda a história do Ciro e do porque ele tinha esse direito ao dinheiro. Aí receberam lá. Mandaram eu escrever para o Ministério da Educação. Eu escrevi. Mandaram para os três poderes. Eu escrevi. Todo mundo me respondeu, mas solução nenhuma: nada! Entendeu? Cidinha mandou que eu desse o nº do processo para o advogado ver, mas não podia fazer nada... Bom e agora... Pergunte mais!

BIANCA
Eu li numa notícia sobre a peça que até tenho a foto, e vou de motrar, que falava: “Cidinha, você aborda temas que são esses aqui: “receita para um novo homem”, “o homem atual está acabando”, “brigue pelo seu homem, não com ele”. Você lembra de alguma dessas?

SÔNIA
Não. Não sei se ela repetia as mesmas coisas, mas dessa coisa aí não lembro não. Só te digo o seguinte...

[interrupção: uma pessoa saiu]

SÔNIA
Seria tão bom se ela fizesse de novo essa peça, caramba! Eu acho! Assim como a Cidinha mudou a minha vida ela ia mudar avida de muita gente, botar juízo na cabeça de muita menina!

BIANCA
Por que você fala isso?

SÔNIA

Por que os pais de hoje não são como os pais de antigamente. Ela foi educada quase da mesma maneira que eu: não podia sair sozinha, não podia namorar, não podia coisa nenhuma e ela desobedecia! Eu não desobedecia, mas emsmo assim eu sofri de certa maneira. Eu só trabalhava, meu pai pegava meu dinheiro e eu não tinha nada! Por isso que falei: vou arrumar um casamento, vou sair de casa e vou viver a minha vida! E a Cidinha era uma pessoa assim... A mãe dela era duríssima com ela, essa surra que a mãe dela deu nela, quando ela fez o aborto, ela quase morreu. E hoje as coisas como estão acontecendo, ela ia ajudar muita gente... Mas ela não deve estar se ligando muito disso nesse momento... Ela tem a vida dela, estpa na política, tem os netos dela, deve ter... Tem mais ou menos minha idade... Ela pode, se ela tivesse um programa de rádio, ela podia cacetar essas meninas! Eu caceto na Internet! Eu vejo tanta criança mal educada! Agora mesmo eu vi um moleque, um professor escrevendo coisas no quadro, e um moleque jogando coisas no professor. Você vê os alunos agredindo os professores.

SÔNIA

Ainda ontem eu falei para os meus filhos: “olha, eu vivi para vocês. Eu nasci para ser mãe, dona de casa, e eu passei para os meus filhos coisas, Bianca, que eu... Para você ter uma ideia: meu filho caçula passava aqui quase toda semana, de quinze em quinze dias, ele casou, foi tudo planejado, tudo mais. Ele falou.... Ele passava aqui e me pegava para eu passar um fim de semana com ele, de quinze em quinze dias ele fazia isso. Aí teve um dia que ele falou: “mãe, eu vim buscar você, mas você não vai poder dormir, porque vamos receber um casal de amigos” e na época só tinha um quarto, o apartamento bonito, bom, mas não cabia mais ninguém, quando eu ia eu dormia na sala. Daí nesse dia ele explicou que nesse dia não ia dar pra dormir, ele disse: “você não vai dormir, mas vai lá um poquinho”. Eu falei: “tá bom”, para mim estava tudo bom, entendeu? Aí quando cheguei, estava a sogra dele ajudando minha nora a preparar o jantar. E a sogra falou: “Cristiano, come esse negócio...”, era uma coisa lá que ela tinha feito, e pra não guardar só aquele tantinho, ela queria que ele comesse. Ele disse: “Não, muito obrigada, não estou com fome não”. Ela insistiu uma três ou quatro vezes (suspiro). Aí a minha nora falou: “come, Cristiano!”, e quando foi a minha nora que falou , ele falou, berrando (SÔNIA faz entonação de grito): “eu já falei que não quero! Não estou com vontade”, não sei o que...!”. Ele falou isso, minha cara caiu no chão de vergonha. E ele é bem alto, sabe? Eu chamei ele lá no quarto,

olhei pra cara dele e falei: “filho, se você se casou, para viver o resto da vida, nunca mais você fale com ela dessa maneira, na minha frente ou de qualquer pessoa. Filho, existem três razões para o casamento dar certo: amor, respeito e confiança. Sobrevive o amor e a confiança, falta o respeito? Não sobrevive. Entendeu? Aí ele me pediu desculpa e prometeu que nunca mais ia fazer. Ele fez 44 anos agora, dia 19 de junho, ela fez uma declaração de amor para ele, que eu falei: “caramba! Se aquela frase que o padre diz no final: “até que a morte os separe”... eu acho que para eles vai ser assim. Foi muito bonito!

E quando meu netinho nasceu, o Rafael, eu fui lá com a Adriana, depois que ela saiu da maternidade e escrevi uma carta de 4 folhas também, para os dois, ensinando, tá? Por que eu não tive o que eles tem, tá? Casamento, hoje em dia, os dois trabalham, então um tem que ajudar o outro. Uma coisa que eu passei para ele: se ela trabalha e você chega antes e tem louça suja na pia, você lava a louça. Tem alguma coisa para fazer, você faz, não espera ela chegar, por que ela vai estar tão cansada quanto você ficou. Então eu passei algumas coisas assim, de relacionamento marido-mulher, que eu achei que faltava para mim, eu passei para eles, entendeu?

BIANCA
E você acha que teve a ver com o que você aprendeu com a Cidinha?

SÔNIA
Com certeza! Tanto a maneira que eu tive de falar com eles, quanto o jeito de mudar a minha vida, porque eu passei a viver muito bem com ele, a partir daí. Ele passou a me respeitar. Teve a ver, porque o que ela passa ali... Eu estava preocupada de você não chegar a tempo e eu esquecer, porque eu ando esquecendo das coisas. Mas as coisas boas, e que são passado e que me deixam cicatrizes eu não esqueço. Tanto que não pude terminar de escrever meu livro por que me deixou cicatrizes muito fortes. Eu escrevia na mão, não mal, mas eu era muito ruim em pontuação, uma vírgula, uma exclamação... Mas fiz assim mesmo. Então uma vez o meu filho deu um computador para a Adriana, daí estava bixado, daí eu dei um novo para ela e peguei o dela, velho, para mim, e fui escvrevendo com um dedo só. Do caderno passei para o computador. Daí ceguei a faezr um curso, você veja, para quem era zero em

alfabetização, eu aprendi o “a, e, i, o, u”, mais nada. E fui aprendendo, juntando letra com letra, fui aprendendo depois que vim pra cá. E resolvi fazer um curso de computação para aprender a mexer pelo menos com três dedos no computador! Aprendi, mas não deu jeito, eu chorava do mesmo jeito. E pensei: sabe de uma coisa, vou parar com isso, vou parar de sofrer, porque repetir isso é sofrer duas vezes. Olha, eu aprendi com a Cidinha. Ela não sabe disso, eu acho. Ela não sabe quanto bem ela fez para mim! Pelo meno, para mim, entendeu? Ela não tem noção, eu queria ter saúde e ter uma oportunidade de estar com ela pessoalmente, pois sou muito fã da Cidinha. Ela não sabe, talvez, que ajudou tanta gente!

Eu vivi com meu marido, conheci o meu marido em 1964, na época da revolução. Ele era estudante. E tive um filho, dois anos depois, e só fui viver com ele, debaixo do mesmo teto, o menino ia fazer três anos. Mas esses três anos eu passei perambulando...
E ele também sofreu, claro, com isso, porque ele ficou, naquela época era difícil saber que um filho era gay. Eu sabia desde que ele tinha 9 e 10 anos. Até nisso a Cidinha me ajudou, porque o Dr estava lá para aconselhar. E o meu marido só tratou meu filho bem perto da hora de morrer. Quando fui viver com ele, em 1969, e ele... Quando fui em 1997 ele já estava muito mal, e ele já havia me pedido em casamento várias vezes, por que eu fiquei viúva do outro, e eu não aceitei, por que eu não queria... Eu sabia de tanta gente que era casada e vivia mal, na própria famílai dele... Daí chegou um dia ele falou assim, ele já estava com cancer avançado, andava com quimiterapia direto, aí ele falou: “nós vamos casar no dia 8 de agosto”. E eu falei: “nós, quem?”. Ele falou: “nós dois”. E eu falei: “quem falou isso?”, ele tinha me pedido em casamento várias vezes e eu não aceitei, falei não, não quero casar. Ele já foi esperto, ele sabia que eu não ia querer, daí ele levou um amigo advogado pra me dar esclarecimentos, que eu achei que não valia nada...

BIANCA
Ah, vocês estavam morando juntos, mas não tinham casado...

SÕNIA
Não. Daí ele falou assim, o advogado: SÔNIA, ele resolveu casar com você porque ele sabe que não tem muito tempo de vida. E ele quer deixar as suas coisas em

andamento. Eu falei: “mas pelo tempo que vivo com ele eu tenho direito à tudo”. A gente não tinha nada, era só um apartamento e um carro, entendeu.... Mas aí ele falou: “não, SÔNIA. Para facilitar para você”. Tanto que ele faleceu dia 20 de março e em abril eu já recebi a pensão. E quando chegou o dia que a gente foi casar, eu estava com 57 anos, a juíza veio me dar uns conselhos de como se dava educação, como cuidava dos filhos, eu falei: “olha, eu vou encurtar o tempo da senhora”. Essa juíza que me casou foi a primeira mulher a se divorciar no Brasil. Foi o Nelson Carneiro que criou o divórcio. E foi ela a primeira a se divorciar. Aí eu estava assim com meus convidados, foi ali no Palácio da Justiça, uma plateia, meus quatro filhos, eu falei: “vou poupar o tempo da senhora. Tudo isso que a senhora está falando eu já fiz. Já cumpri. Não vai servir pra mim, exatamente como a senhora está falando. Por favor, meus filhos, vocês querem se levantar?”. E os quatro se levantaram. Ela falou assim: “Nossa. Que família bonita que você tem!”. O nome dela é Aretusa não sei das quantas. Ela falou, pra ele assim: “Por que vocês esperaram tanto?”, Aí falei assim: “Ah! Porque tinha uma mulher na minha rua que casou depois de 25 anos de estar vivendo com o cara, e três meses depois o cara se mandou com outra. Eu vou casar para quê? Casal não é papel que resolve não, é o relacionamento, é o dia a dia”. Aí meu marido falou: “aí dei mais 5 anos de lambuja para ela”. Estava fazendo 30 anos que a gente estava junto. Valeu pra caramba! Eu sobrevivi a muita coisa, Bianca. Se eu pudesse falar um dia pessoalmente isso para a Cidinha, eu falaria. Não sei se vou ter condição... Eu estou me entregando. Não vou me matar assim, claro, mas assim, não vou batalhar, não tenho mais por quem batalhar. Vivi até hoje pelos meus filhos, Adriana depende de mim, o Ricardo, eu ajudo eles...

BIANCA
Tenho certeza que a Cidinha ia gostar muito de ouvir seu relato.

SÔNIA
Eu acho que sim. Se um dia ela quiser saber e eu puder ter um contato, seria dessa maneira, eu na casa dela, ou ela na minha. E eu falo que ela é responsável por tudo o que aconteceu na minha vida de bom. E se não fosse ela... se eu tivesse com ele até hoje? Por que eu tive pessoas que me davam maus conselhos também. Eu tinha uma irmã que queria que eu virasse prostituta. Ele não tinha condição de me dar nada, eu nunca quis ficar com ele por isso, a única razão de eu querer ficar com

alguém é porque eu tinha um filho, e queria que alguém me ajudasse a criar esse filho. Mas ele não podia, porque não tinha nada. Mas a Cidinha me ajudou psicologicamente e me reeducou, eu aprendi a falar com ela, a como falar com as pessoas. E essa família que criou meu filho, embora tenha criado muito mal eles me ajudaram bastante. Por que tudo o que eu queria saber eu perguntava, eles falavam, e se eu falava alguma coisa de errado ela me corrigia e eu aceitava, você não acredita, a Rose é professora, mas ela falava errado pra caramba. Outro dia eu falei assim: “Rose, você se importa se eu corrigir algumas coisas que você fala errado, por que acho que professora não pode falar errado”. Eu aprendi com a vida, sou autodidata, briguei com professores dos meus filhos, uma professora uma vez deu uma receita de bolo para o meu filho e eu vi e falei: “Nescau não é com “l” não, é com “u”, vamos lá, eu briguei minha filha, você não tem noção. Tem outro que me ajudou também, o Paulo... Lopes? Não era Lopes não... Bom eu ouvia ele também, só que era em outra rádio. Mas eu ouvi muito a Cidinha. E era muito fácil falar com ela antigamente. Hoje em dia não é.

BIANCA
Ela era acessível, você diz?

SÔNIA
É.

BIANCA
Fiquei pensando: as coisas que ela falava antigamente, dos problemas de relacionamento entre homem e mulher, ou do que a mulher sofria. Atualmente mudou?

SÔNIA
Piorou! Piorou porque as mulheres não tem vergonha na cara. Essas mulheres que de certa maneira tiveram sua vida modificada por causa da Cidinha, elas devem pensar que nem eu hoje. Por que eram pessoas daquela época. Hoje em dia, não. Os filhos são mal educados. Bianca, eu criei meus filhos, aqui no prédio tinha um porteiro, o zelador, que falou: “Dona SÔNIA, eu gosto tanto dos seus filhos, eles são tão educados, delicados, eu gosto muito deles”. Eu falei: “Sim, seu Alberto, eu eduquei

eles para isso, para todo mundo gostar deles. Agora, eu não sou educada. O que eu tiver que ofender eu ofendo". Por que eu fui criada de uma maneira, e não foi bom para mim. Eu não queria passar para os meus filhos aquilo que eu passei. Eu dei uma boa educação para eles, fiz com que fossem boas pessoas, para que, quando eu não estiver aqui, eles tenham a quem recorrer quando precisarem. Tinha uma síndica nesse prédio que ela não queria sair nem pelo amor de deus! E eu não podia participar das assembleias porque não sou dona daqui. Eu sou inquilina, e não tenho nem contrato, eu moro aqui pelo amor de deus. (risos) Brincadeira! Eu moro aqui porque esse apartamento é de um irmão de uma aluna do meu marido, e ela é muito minha amiga. Então ele não rpecisou fazer contrato. Então eu não podia participar da assembleia. E o meu voto contava muito, uma assembleia teve empate, e você acredita que ela tentou puxar a Adriana para o lado dela. Nessa calorão que fazia a Adriana usava a piscina e todo mundo do prédio. Daí ela começou... Adriana falou: "Mãe, a síndica veio falar comigo, disse que sou muito educada e delicada, eu queria convidar você para ir ao cinema, mas você cuida da sua mãe, você não pode ir". Eu falei assim: "Adriana, olha aqui. Se você quiser ir ao cinema com ela você vai, mas você vai morar com ela. Comigo você não mora". E quando o Marco Aurélio me deu a procuração para eu poder votar, e a Adriana só me acopampanhava, a mulher parou de falar com a Adriana. Eu falei: "tá vendo, ela tinha interesse no seu voto, se você votasse nela você ia perder sua mãe, por que não eduquei você para ser..." Eu já tinha tido um atrito com ela, a síndica, que ela pos o dedo na minha cara. E eu falei: "não sou sua mãe para você falar comigo assim, vou acionar o Estatudo do Idoso", e escrevi no livro lá embaixo... Olha... mas devo a ela... Eu acho que é por isso que eu sobrevivi à duras penas. Mas viu, teve uma coisa que não pude aceitar, nas quatro vezes que o meu marido me falou que queria casar comigo, o que eu propus foi: "se um dia eu aceitar casar com você eu não quero seu sobrenome". Ele falou: "tá bom". Só que ele esqueceu disso. E quando foi no dia...Eu vejo lá: a partir de hoje você assinará SÔNIA Maria Vilhença Neto. Eu falei: "cacetada, não dá mais!". Ele tinha esquecido que fiz essa exigência. Por que nos documentos das crianças está SÔNIA Maria de Lima, pai: Ciro Samel. E agora vou ter Samel no nome, eu falei: "vou ter que mudar os documentos das crianças".

BIANCA

E por que você não queria o nome...

SÔNIA
Por que não gosto da família dele. Tanto é que tem... Sabe essas lojas “Líder”, que tem por aí? É dessa família. Todo ano tem reunião de família, na casa de um, de outro, um dia eu participei, eu falei: “eu não vou de novo passar por tudo isso”. Tem uma sobrinha que mora aqui perto, eu gosto dela pra caramba, ela é filha de uma das pessoas, mas eu falei: “olha, eu não vou mais, porque não vou olhar mais pra cara daquelas pessoas que me maltrataram tanto, e ficar feliz, não vou mais”. Meus filhos são queridos por todo mundo, e os filhos deles também, por mim, porque as crianças são diferents dos adultos. Os filhos da época... Então não vou aceitar, por que engoli muito sapo... E ele esqueceu disso, infelizmente... Ou, felizmente, bom: o advogado falou que ia facilitar. Mas eu tinha direito do mesmo jeito, só que agilizava mais. É isso aí. E você vai voltar a falar com a Cidinha de novo?

BIANCA
Acho que sim, no ano que vem. Vou cumprir uma etapa do trabalho agora.

SÔNIA
Essa pesquisa que você está fazendo, é para você fazer o quê?

BIANCA
É uma pesquisa da pós-graduação, do mestrado, é uma pesquisa...

SÔNIA
E você está estudando para quê?

BIANCA
É nas Artes Cênicas.

SÔNIA
Hum! Isso é importante! Muito bom.

BIANCA

Eu descobri que tinha essa peça só para mulheres e fiquei muito curiosa, é uma coisa polêmica, não tinha outras peças só para mulheres...

SÔNIA
Não, não tinha. E vou te dizer uma coisa: essas mulheres que assistiram a peça, eu assisti a segunda vez, só ouvi falar dela nessa última fase. E se essas pessoas levaram ao pé da letra, se viveram como eu vivi, uma daquelas pessoas, mudaram suas vidas, pra melhor, se interpretaram da maneira que eu interpretei. Se não, minha filha... se lascaram!

BIANCA
E tem umas fotos com filas enormes das mulheres. E o que me chamou atenção é que eu estudei um poco de história do teatro e não tem comentários em nenhum livro sobre essa peça. Porque como era mulher eles apagavam.

SÔNIA
Pois é, porque a mulher não tinha valor nenhum!

BIANCA
Eu falei: “bom, eu vou estudar!”

SÔNIA
Tá certo! Vai ser muito bom pra você! Tomara que você consiga. Olha só, eu nunca quis passar por cima dos outros para chegar a lugar nenhum. Eu podia, o meu marido era professora da UFF. Meus filhos levavam tombo, iam para o hospital, todo mundo queria atender. Eu não tinha plano de saúde. Não que ele... Ele não podia pagar um plano, mas a gente tinha direito. Eu falei: “eu vou fazer uma carterinha para me tratar no Antonio Pedro, o melhor hospital, vinha gente de todo o estado para se tratar aqui. Vinha gente de todos os lugares do Rio: Iracema, Volta Redonda, Saquarema, tudo, Vassouras, Valença. Doenças que não tinham cura eram curdas aqui... E eu tinha um médico particular que meu marido pagava consulta, que quando tive meu filho, eu tive problemas de menstruação que eu ficava 20 dias menstruada, um dia comentei com uma amiga (a mulher desse cara de camisa vermelha) ela falou: “tenho um médico, uma médica que pode te ajudar”. Aliás, não foi isso não. Um colega do Ciro

que era sócio do laboratório que ele teve quando eu fui ter a Adriana, ele me indicou uma médica, e minha médica, que fez o parto da Adriana, não conseguiu organizar minha menstruação, fiquei dois anos sem poder controlar. Ela falou: “SÔNIA, não vou poder, vou ter que te indicar”. E eu fiquei tratando com ele, só que era pago. Quando eu tive a Adriana, foi parto normal, e eles dão aquele corte no períneo para ajudar. E um ou dois pontos arrebentou e inflamou. E eu não tinha ninguém para me ajudar, aí minha médica falou... Quando eu engravidei da Adriana, eu escondi. Por que ele não queria outro filho, então escondi. Só pude falar quando eu já estava com 4 meses. Aí aconteceu: quando chegou para eu ter o Gugu... Bom, quando engravidei da Adriana eu tive um corrimento e achei que isso me impedia de engravidar. Uma amiga minha me levou no médico da mãe dela... Chegou lá ela viu que eu tinha uma ferida no colo do útero, fez uma cicatrização e mandou eu voltar em dois meses. Aí quando eu voltei eu estava grávida do meu caçula. Quando ela viu, ela falou: “quer que eu dê um jeito?”, daí eu percebi que ela não era médica coisa nenhuma, era uma enfermeira curiosa que fazia aborto. Então, quando cheguei em casa... Eu fui na farmácia e pedi um teste de gravidez, tinha o injetável e o comprimido, eu peguei o injetável que era mais rápido. Ele perguntou: quanto tempo a senhora está de atraso? Eu disse: um dia! Mas eu não atraso, era para vir hoje, não veio, então...! Ele me deu, eu perguntei: quanto tempo faz efeito? Três a cinco dias. Três dias fui la de novo e falei: me dá outro! “Não, tem que esperar”, “Não vou esperar, quero fazer”. Ele me deu, tomei. Daí esperei os três dias. E cheguei pra ele e falei: “olha, estou grávida. Devo estar com uns 20 dias e eu vou ter. Se você não quiser que eu tenha eu vou ter na rua, mas eu não vou fazer aborto!”. Ele falou: “você vai ter , daí nós faz uma cesariana e ligar as trompas”. Por que na época só podia ligar as trompas dessa maneira. Aí aceitei. E falou: “um amigo meu é diretor do Antonio Pedro, ele vai fazer o parto”. Eu disse: “Não quero amigo seu nenhum não. Você arrumou dinheiro para fazer um aborto, então você arruma dinheiro para eu fazer uma cesariana normal, comum. Não quero que você não pague nada, você vai pagar sim”. Eu fui ruim pra caramba, mas ele não teve outro jeito, teve que arrumar, pagou à prestação, mas pagou” (risos). Eu podia me aproveitar desas ocasiões que ele era bem aceito, mas não, eu enfrentava fila como todo mundo. Ninguém ficava sabendo que eu era mulher do professor. E os médicos que cuidaram do meu cancer foram alunos dele. Não me aproveitei, tem gente que passa por cima dos outros, eu não. Eu não queria nem que soubessem que eu era mulher dele.

BIANCA
E você teve essa postura altiva

SÔNIA
Sim, eu sou uma pessoa correta. Aprendi isso com a Cidinha também, ela não leva a desaforo para casa. Quando meu médico falou que eu ia ter coragem de enfrentar leão, eu tive mesmo. Só estou baqueando agora porque estou com esse problema psicológico... fiquei mal. Bom. Acabou?

BIANCA
Sim! Muito obrigada, vou desligar aqui.