

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

Daniela Alvares Beskow

**O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016:
uma proposta feminista de análise de espetáculos**

**São Paulo
2017**

DANIELA ALVARES BESKOW

**O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016:
uma proposta feminista de análise de espetáculos**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista – UNESP como parte
dos requisitos para a obtenção do título em Mestre em
Artes Cênicas**

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas da Cena

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

**São Paulo
2017**

B554d

Beskow, Daniela Alvares, 1983-.

O discurso das mulheres na cena paulistana de 2015-2016: uma
proposta feminista de análise de espetáculos / Daniela Alvares
Beskow. - São Paulo, 2017.
310 f. : il.

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

1. Teatro brasileiro. 2. Dança - Brasil. 3. Feminismo e arte.
4. Mulheres artistas. 5. Violência contra as mulheres – Brasil.
I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP e aprovada em 30 de junho de 2017.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a Kathya Maria Ayres de Godoy – Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dr^a Lúcia Regina Vieira Romano – Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dr^a Maria Brigida de Miranda – Universidade do Estado de Santa Catarina

Suplência:

Prof^a. Dr^a Cibele Forjaz Simões – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado – Universidade Estadual Paulista

Esta pesquisa foi financiada pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)/Ministério da Educação (MEC) através do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Paulista, durante o período de março de 2015 a março de 2017.

Dedicatória

Dedico esta pesquisa às mulheres.

Agradecimentos

O trabalho de pesquisa do mestrado passa por várias esferas: o trabalho de campo e o contato com a multiplicidade dinâmica através da qual se mostra a realidade; a pesquisa bibliográfica e a busca por perguntas e respostas a partir do diálogo incessante entre vozes de várias partes do mundo; a pesquisa de dados; as infinitas horas solitárias por onde passam a dedicação à escrita e à formulação de novas idéias e estabelecimento de conexões entre tudo que já foi teorizado e falado na área; as reuniões de orientação; as disciplinas dentro da universidade; a troca de idéias com as colegas de curso; o contato com áreas não-acadêmicas e que fortalecem e enriquecem a pesquisa realizada na universidade; e muitas outras. Durante esta trajetória, várias pessoas contribuem para o resultado final e o processo de conhecimento gerado.

Neste sentido, gostaria de agradecer primeiramente à minha família, pela companhia durante não apenas esse percurso, mas, durante toda a vida e neste, por todo o incentivo e apoio à continuidade da minha carreira na área das artes e da ciência política, tanto no campo da prática enquanto bailarina, artista da cena e pesquisadora do movimento como no campo da teoria, como pesquisadora e escritora. Neste sentido, gostaria de falar brevemente sobre alguns fatos marcantes de minha vida. Quando criança, tanto eu quanto minha irmã e irmão, ganhávamos livros de presente e ao mesmo tempo fomos bastante incentivados no território das artes. O contato com a dança, o teatro, a música, os esportes, a vida vivida na liberdade da rua da frente de casa com os amigos, assim como os livros, dicionários, enciclopédias, abriram para mim mundos imensos, possibilidades coloridas. Com o tempo esses mundos foram ganhando complexidade. A reflexão sobre violência e desigualdade, desde sempre presente em casa devido à experiência de meu pai como ex-presos político e também ao pioneirismo de minha mãe como médica em uma área dominada por homens, além do contato com o grupo de amigos da rua, durante o período na infância - onde se misturavam classes sociais e raças/etnias – formaram o caldo inicial que me levava às posturas e reflexões sobre relações de poder, violência, desigualdades. A mudança da família para Londres por um ano e sete meses durante minha adolescência proporcionou um forte questionamento das relações geográficas e históricas mundiais e as conseqüentes relações de dominação entre países. No Brasil eu me localizava na parte de baixo do mapa e na Inglaterra, na parte de cima. Mapa, este, resultado de relações de poder entre territórios e povos. Na realidade, o mundo não tem parte de baixo ou de cima, sendo uma esfera que flutua fixamente em um espaço sem gravidade. Mas o mundo se organiza a partir de relações de poder. “De cima” olhei meu país a

partir de outros olhos, olhos distantes, ao mesmo tempo em que entrava em contato com uma grande metrópole mundial, onde raças/etnias e religiões do mundo todo transitavam pelas mesmas ruas e compartilhavam mesas nas salas de aula da escola. A mudança de língua no espaço escolar e no cotidiano proporcionou uma mudança de estrutura de pensamento. Todos esses elementos produziram um deslocamento de perspectiva. O retorno ao Brasil foi drástico. Aos 17 anos entrei na faculdade de Ciências Sociais, me tornei vegetariana e abandonei alguns signos da estética da feminilidade que tentei alcançar durante alguns anos da adolescência. A graduação em Ciências Sociais foi um caminho sem volta: o mundo gigantesco criado na infância aumentou ainda mais e se tornou mais complexo. Passei a entender melhor, no nível da teoria, os contextos de violência e desigualdades mundiais perpassando por vários níveis de existência e entendimento. De lá para cá foram mais 17 anos. Dezesete anos onde se encontraram diversos níveis de experiência, vividos em diversas fases que se comunicaram entre si. A entrega aos movimentos sociais nas áreas do rádio e comunicação, artes e feminismo; a intensidade da percepção teorizada sobre a realidade; a sistematização de conhecimento prático e teórico; a dedicação e infinidade de horas de pesquisas na área do movimento, dança e cena; os anos de moradia e trabalho na cidade de São Paulo; os tantos livros, textos, análises e poemas escritos desde criança; a atuação em tantos movimentos sociais; a rádio livre, em especial a Rádio Muda, pela qual carregou profundo amor e intenso aprendizado anarquista, vividos em 15 anos entre idas e vindas e dedicação presencial e à distância - a Muda me ensinou a organização horizontal, a força do discurso, o delírio artístico, a potência da conexão e a transformação social através da comunicação, a presencial e a mediada pela transmissão; a arte-educação com crianças em situação de rua com o grupo Mano a Mano; a atuação nos espaços públicos da cidade de Campinas, em especial o Centro Cultural Casarão, que impulsionou muitos de meus trabalhos como artista; o Coletivo de Comunicadores Populares onde tive o prazer de organizar com outras companheiras e companheiros por alguns anos, a Mostra Luta; o contato com o movimento artístico Levante Cultura, e mais recentemente os movimentos feministas lésbicos e radicais da cidade de São Paulo e os movimentos de lésbicas da cidade de Campinas; todas as amizades que permearam todos esses anos, em todas essas cidades e lugares; a vida, estudos e pesquisas nas três universidades onde realizei as últimas formações e pesquisas; o trabalho solo em dança que atualmente completa 16 anos; as mostras e festivais de dança organizados em Campinas; os tantos trabalhos e bicos fora da minha área encontrados para sustentar duas áreas não devidamente reconhecidas socialmente (as artes e o campo da escrita) passando por vendedora de livros, garçonne, até tradutora, transcritora de pesquisas de

mercado, aplicadora de entrevistas de rua, vendedora de bolos, costureira e criadora de roupas e artefatos, professora de dança, entre outros. Em conjunto com todo o apoio financeiro e emocional concomitante vindo da família durante todos esses períodos, sem contar com os aprendizados constantes em forma de debates diários vivenciados nesse âmbito, minha família é uma assembléia constante! 17 anos de muitos acontecimentos. Esse ano de 2017, com 34 anos, encaminho enfim a produção do meu primeiro livro. No início do ano lancei também meu primeiro livreto digital e no meio do ano lancei a Revista Palavra e Meia, destinada ao aprofundamento do feminismo e teorias feministas. E nessa multiplicidade finalizo e entrego esta pesquisa ao público, para que então, se inicie um novo ciclo e com a intenção de fortalecer ainda mais as artes cênicas feministas na cidade de São Paulo e em todo o Brasil.

Em relação ao processo desta pesquisa, agradeço então minha mãe, feminista, médica, professora doutora e pesquisadora da Unicamp, pelo empréstimo de inúmeros livros nas bibliotecas da Unicamp proporcionando melhores condições de trabalho para esta pesquisa; minha irmã, feminista, fotógrafa e pesquisadora da área do cinema e doutora na área do cinema pela USP; meu irmão, economista, pesquisador da área ambiental e mestre em administração e meio ambiente pela UFSC, pela ajuda com os gráficos; e meu pai, ex-presos político, economista, professor doutor e pesquisador aposentado pela UFSCar, na área de economia agrária, pela revisão gramatical do texto final.

Agradeço minha orientadora, atriz e diretora, Prof^a. Dr^a. Lúcia Romano, pesquisadora das artes cênicas e feminismo, por ter topado a empreitada e pela abertura proporcionada a esta pesquisa, em termos de decisão sobre métodos, bibliografia, perspectiva teórica e peças pesquisadas através da relação com sua própria experiência e conhecimento na área. Agradeço também à Prof^a. Lúcia por proporcionar intensa troca de conhecimento teórico sobre artes cênicas e feminismo durante a disciplina “A performatividade do gênero feminino no teatro: invenção cênica e pedagogia nas artes cênicas”, oferecida no segundo semestre de 2015 na UNESP, assim como durante o curso de extensão LAPCA. Neste, tive a oportunidade, em dois momentos, de oferecer uma oficina de treinamento para atrizes e atores a partir de uma perspectiva feminista em desenvolvimento, conectando o conhecimento produzido na academia com a prática artística. O conhecimento gerado nessas oficinas, através da troca com os participantes, contribuiu muito para o andamento desta pesquisa de mestrado. Agradeço à vivência na pós-graduação da UNESP, através das disciplinas e troca de idéias entre as colegas. Gostaria de agradecer aos funcionários da UNESP pelo trabalho e colaboração com o andamento da pesquisa.

Gostaria de agradecer às artistas e companhias que dispuseram de seu tempo para conceder entrevistas a esta pesquisa, compartilhando suas idéias sobre teatro, dança, mulheres, feminismo e racismo: Adriana Grecki e Bruna Spoladore, do Núcleo Artérias; Lucélia Sérgio, da Cia Os Crespos; e Clarice Niskier.

Agradeço também aos professores que compuseram a banca de qualificação desta pesquisa, Prof^a. Dr^a Maria Brígida de Miranda e Prof. Dr. Vinicius Torres Machado e as professoras que compuseram a banca de defesa, Prof^a. Dr^a Maria Brígida de Miranda, Prof^a. Dr^a Khatya Maria Ayres de Godoy e Prof^a. Dr^a Lúcia Romano, e também às suplências: Prof^a. Dr^a Marianna Francisca Martins Monteiro na banca de qualificação e Prof^a. Dr^a Cibele Forjaz e Prof. Dr. Vinicius Torres Machado na banca de defesa, pela disponibilidade e contribuições teóricas durante o diálogo travado nestes dois momentos. Agradeço especialmente ao retorno da Prof^a. Brígida por seu olhar atento e generoso para a pesquisa através de contribuições sobre os temas do feminismo e das artes cênicas, referenciados por sua experiência na área.

Gostaria de agradecer a CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, extremamente importante para a concretização deste trabalho de pesquisa, com duração de 24 dos 31 meses desta pesquisa. Reafirmo a vontade de que haja mais bolsas nas áreas de artes e humanidades para que todos os pesquisadores da área possam ter acesso aos recursos e pagamentos por seus trabalhos. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Artes pela prorrogação em dois meses do prazo de entrega da versão final desta dissertação.

Agradeço também ao Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira, orientador da minha iniciação científica e monografia realizada na graduação de Comunicação e Artes do Corpo na PUCSP. Jorge me ajudou a construir uma ponte entre as artes e a academia, através da ciência e da Teoria Geral dos Sistemas, por onde eu consigo transitar hoje com mais complexidade.

Gostaria de agradecer também às mulheres e feministas que se dispuseram a trocar idéias durante o processo desse mestrado, contribuindo direta ou indiretamente para o andamento desta pesquisa. Beatriz Regina Alvares, minha mãe e Cristina Alvares Beskow, minha irmã; Marta Baião, por me apresentar a Companhia Mal-Amadas, Companhia de Teatro Feminista do Desmonte Poético, e também por ceder entrevista a esta pesquisa; Fernanda Azevedo, da Companhia Kiwi, por gentilmente compartilhar o processo de trabalho da peça “Carne”; Cibele Ribeiro, por conceder entrevista a esta pesquisa, através de suas reflexões sobre dança; Monalisa Gomyde, pesquisadora da área de letras e feminismo, pela revisão de parte da versão final pela revisão do texto final e Miriam Freitas, pela transcrição de uma das entrevistas.

Gostaria de agradecer a todas as autoras, teóricas, feministas, ativistas, pesquisadoras, artistas mulheres, brasileiras e de outros países, que proporcionaram que minha visão sobre artes cênicas, feminismo e patriarcado se expandisse e enriquecesse através de suas contribuições ao campo.

Gostaria de agradecer a todas as mulheres e feministas, que eu conheço ou não, por todas as lutas travadas no campo da transformação e superação das violências patriarcais cometidas diariamente contra as mulheres em todas as partes do mundo ao longo de toda a história do patriarcado. A todas as guerreiras, sujeitas políticas, lutadoras, feministas, mulheres.

Grata! Sigamos.

Resumo

Esta pesquisa investiga espetáculos cênicos – das áreas de teatro, dança e arte da performance – apresentados na cidade de São Paulo durante o biênio 2015-2016, que trazem apenas mulheres em cena. A partir de uma perspectiva feminista e materialista, foi desenvolvida a metodologia denominada “análise contextualizada” ou “análise situada”, utilizada para observar e analisar espetáculos teatrais a partir de suas dramaturgias cênicas. Em seguida, são propostas questões sobre mulheres em cena e artes cênicas a partir do debate e realidade de violência contra as mulheres no Brasil, assim como de reflexões e ações derivadas dos movimentos feministas, originando um esboço do conceito: “dramaturgia cênica feminista”.

Palavras-chave: Mulheres em cena, análise feminista de espetáculo, análise contextualizada, análise situada, dramaturgia cênica feminista, teatro brasileiro, dança brasileira, arte da performance brasileira, perspectivas feministas materialistas, violência contra as mulheres no Brasil, movimentos feministas brasileiros, movimentos feministas.

Abstract

This work investigates escenic performances – theater, dance and performance art – performed at São Paulo city during the biennium 2015-2016, with just women on scene. From a feminist and materialist perspective, it was developed the methodology named “contextualized analysis” or “situated analysis”, used to observe and analyse theatrical performances from which their escenic dramaturgies. Subsequently, questions about women on scene and escenic arts are suggested from which the debate and reality of violence against women on Brazil, as well from thoughts and actions derived from the feminists movements, originating a sketch of the concept: “feminist escenic dramaturgy”.

Key-Words: Women on scene, feminist performance analysis, contextualized analysis, situated analysis, feminist escenic dramaturgy, brasilian theatre, brasilian dance, brasilian performance art, materialist feminist perspective, violence against women on Brazil, brasilian feminist movements, feminist movements.

Lista de Tabelas e Gráficos

Tabela 1. Direção das peças. Em números, do total de peças divulgadas.

Tabela 2. Direção das peças. Em porcentagem, do total de peças divulgadas.

Tabela 3. Direção das peças. Em números e porcentagem, da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres.

Gráfico 1. Quantas vezes a divulgação das peças com direção de homens ocorre a mais do que a divulgação das peças dirigidas por mulheres, a partir da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres.

Gráfico 2. Porcentagem de ocupação de espaço nos guias a partir da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres

Lista de Abreviaturas e Siglas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDNM – Conselho Nacional dos Direitos da Mulher
CMN – Casa da Mulher do Nordeste
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CRD – Centro de Referência da Dança
COLERJ – Coletivo de Lésbicas do Rio de Janeiro
DIEESE – Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos
ENMN – Encontro Nacional de Mulheres Negras
FSM – Fórum Social Mundial
GALF – Grupo de Ação Lésbico Feminista
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
LBL – Liga Brasileira de Lésbicas
MCTI – Ministério de Ciência e Tecnologia
MEC – Ministério da Educação
MIT - Mostra Internacional De Teatro
MMM – Marcha Mundial das Mulheres
MPL – Movimento Passe Livre
PROAC – Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo
SEADE – Fundação Sistema Nacional de Análise de Dados
SEB – Secretaria de Educação Básica
SECADI – Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade
SEPM – Secretaria Especial para os Direitos das Mulheres
SESC – Serviço Social do Comércio
SPM – Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres
SENALE – Seminário Nacional de Lésbicas
PEC – Proposta de Emenda Constitucional
PT – Partido dos Trabalhadores
PSDB – Partido Social Democrata do Brasil
PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
ONGS – Organizações não-governamentais
ONU – Organização das Nações Unidas
ONU MULHERES – Organização das Nações Unidas Mulheres
RS – Rio Grande do Sul
SP – São Paulo
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina
UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos
Unicamp – Universidade Estadual de Campinas
UNESP – Universidade Estadual Paulista
USP – Universidade de São Paulo

Sumário

Introdução	19
Capítulo 1 – O contexto da análise: São Paulo, movimentos feministas, patriarcado e artes cênicas	21
1.1 Panorama em São Paulo 2015- 2016	21
1.2 Movimentos feministas e movimentos de mulheres no Brasil	28
1.3 Mulheres e patriarcado: um olhar feminista a partir de perspectivas materialistas	34
1.4 O trabalho das mulheres nas artes cênicas	45
Capítulo 2 – Construindo uma ferramenta de observação de espetáculos a partir de uma perspectiva feminista	49
2.1 Dramaturgia cênica	49
2.2 A espectadora crítica	51
2.3 Panorama do campo e metodologia de seleção	53
2.4 A ferramenta de observação	55
2.5 Guias de teatro e reflexões sobre produção	64
Capítulo 3 – Estudos de caso e análises “contextualizadas” ou “situadas” dos espetáculos com base em uma perspectiva feminista	77
3.1 Introdução	77
3.2 Análises contextualizadas ou análises situadas	79
3.3 Reflexões sobre a amostragem de 38 peças	80
3.4 Mulheres brancas e a feminilidade no Brasil: um olhar feminista radical	85
3.4.1 Bananas 15	90
3.5 Mulheres e o silenciamento da produção de discursos no patriarcado: contribuições da ciência política e das teologias feministas	102
3.5.1 A Alma Imoral e O Testamento de Maria	109
3.6 Mulheres negras e o racismo no Brasil: um breve panorama	116
3.6.1 Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas	119
3.7 Contribuições da análise feminista nos casos tratados, encaminhando a reflexão sobre consciência de gênero ou consciência de classe das mulheres	122

Capítulo 4 – Teatro feminista.....	132
Capítulo 5 – Considerações e desafios.....	138
5.1 Considerações.....	139
5.2 Apontamentos sobre as peças pesquisadas.....	140
5.3 Desafios.....	148
Capítulo 6 – Esboços para uma dramaturgia cênica feminista: proposta.....	152
Referências bibliográficas.....	157
Bibliografia.....	177
Apêndice A - Entrevista com Adriana Grechi e Bruna Spoladore do Núcleo Artérias sobre a peça Bananas 15.....	181
Apêndice B - Entrevista com Clarice Niskier sobre a peça A Alma Imoral.....	209
Apêndice C - Entrevista com Lucélia Sérgio da Cia Os Crespos sobre a peça “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas.....	235
Apêndice D - Breves análises e trechos do cadernos de campo referente à amostragem de 38 peças.....	264
Apêndice E - Fichas técnicas das peças assistidas.....	297

Introdução

A pesquisa realizada consiste em várias etapas e transformações. Inicialmente, foi proposta a realização de um mapeamento das peças de dança, teatro e performance apresentadas na cidade de São Paulo no biênio de 2015/2016, cujos elencos fossem formados apenas por mulheres. Em seguida, seria realizada uma análise da dramaturgia cênica dessas peças, com o objetivo final de refletir sobre a consciência de gênero - ou seja, a consciência sobre as questões relativas à gênero e patriarcado e a relação destas com o contexto de São Paulo e Brasil - das artistas em cena,

As primeiras etapas da pesquisa trouxeram alguns desafios que implicaram na redefinição da proposta descrita. O primeiro desafio foi a grande quantidade de peças em cartaz na cidade, constatada através do contato com os meios de divulgação da programação artística da cidade. O segundo foi o desenvolvimento de uma forma de observar e analisar as peças a partir de uma perspectiva feminista, vindo da necessidade da coerência entre teoria e metodologia.

Durante o primeiro semestre de 2015, os rumos da pesquisa foram redesenhados de acordo com os desafios que se apresentaram. Primeiramente constatou-se a necessidade de maior capacidade produtiva e tempo de trabalho – características não encontradas em uma pesquisa individual de mestrado – para que fossem assistidas todas as peças em cartaz, dentro da amostragem. Logo, a amostragem foi redesenhada. A estratégia inicial do mapeamento foi substituída pela escolha de somente algumas peças, constituindo-se então uma amostra menor, no total de 42 peças assistidas – atendendo às linguagens de teatro, dança e performance – apresentadas na cidade de São Paulo no ano de 2015 e no primeiro semestre de 2016 e servindo de base para as reflexões sobre dramaturgia cênica. Em seguida, a partir do contato com o campo de investigação, foi iniciado o esboço de uma ferramenta de análise de espetáculos, fornecendo elementos para a elaboração de uma estratégia de análise que aprimorou-se durante a pesquisa, incluindo a reflexão sobre o campo da dramaturgia cênica a partir de uma perspectiva feminista, pensando a mulher e as construções sociais de gênero a partir da reflexão crítica sobre o sistema patriarcal. A conclusão da pesquisa resultou em reflexões sobre a construção de dramaturgias cênicas a partir de uma perspectiva feminista, ou seja, a possibilidade de um tipo de teatro e ação cênica resultantes dos debates e das ações feministas, tanto em perspectiva histórica como em relação ao contexto atual.

Foram realizadas breves análises sobre a maioria das peças, fundamentadas nas reflexões teóricas e na metodologia de observação e análise desenvolvidas. Da amostra total, foram escolhidas quatro peças para exame mais aprofundado. Essas peças foram escolhidas de acordo com o debate crítico – apresentado através da cena – sobre o patriarcado e as mulheres atualmente no Brasil, propondo dramaturgias cênicas que questionam fortemente a construção social da mulher, da feminilidade e das bases patriarcais na sociedade brasileira atual e desenvolvendo, dessa forma, linguagens cênicas capazes de propor a mulher como sujeito histórico e produtora de discurso. A partir de todas essas etapas, foram então desenvolvidas reflexões sobre dramaturgia cênica feminista.

O resumo do percurso pode ser constatado através da seguinte pergunta: como refletir sobre dramaturgia cênica e mulheres em cena a partir dos conceitos de patriarcado e feminismo? Para desenvolver esses questionamentos, foram trazidas para o diálogo algumas reflexões decorrentes dos feminismos que partem de perspectivas materialistas, dentre eles o feminismo marxista¹, o feminismo radical² e o feminismo negro³ e algumas reflexões sobre teologia feminista⁴. Além disso, foram analisados aspectos da situação atual das mulheres no Brasil e a sua relação com os movimentos feministas, além de reflexões no campo das artes cênicas, abordando a relação entre as mulheres e as construções sociais de gênero em cena. A partir dessa rede de debates, pretende-se responder a algumas perguntas colocadas pela pesquisa: quais são as proposições cênicas apresentadas pelas peças com apenas mulheres em cena na São Paulo de hoje? As dramaturgias cênicas construídas e observadas nessas peças propõem reflexões sobre o contexto material das mulheres no patriarcado hoje? Tais dramaturgias expressam consciência de gênero das artistas? Como analisar dramaturgias cênicas a partir de uma perspectiva feminista? E, a partir desse debate, coloca-se a pergunta: que propostas podem ser feitas para a construção de dramaturgias cênicas a partir de uma perspectiva feminista?

-
- 1 O feminismo marxista é uma corrente de pensamento e ação feminista derivada do pensamento marxista, desenvolvida desde fins do séc. XIX e existente em diversos países.
 - 2 O feminismo radical é uma corrente de pensamento e ação feminista originada nos Estados Unidos na década de 1960 e posteriormente difundida para outros países, transformada a partir de teóricas desses países.
 - 3 O feminismo negro é uma corrente de pensamento e ação feminista constituída de vários pensamentos e existente em vários países atualmente, proposta pelas mulheres ativistas dos movimentos feministas e movimentos negros.
 - 4 A teologia feminista é a teologia que questiona o patriarcado e aquela praticada por mulheres. Nesta pesquisa, refere-se principalmente às teologias feministas das religiões judaica e cristã.

1 O contexto da análise: São Paulo, movimentos feministas, patriarcado e artes cênicas

1.1 Panorama em São Paulo 2015-2016

População, política representativa, artes cênicas e violência contra as mulheres

De acordo com o IBGE (IBGE, 2016 e IBGE, 2017) e SEADE (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados, 2017), a projeção para o número de habitantes da cidade de São Paulo para o ano de 2016 é de 12.038.175 pessoas. A projeção para o total de habitantes do estado de São Paulo para o mesmo ano é de 43.626.973 e para o Brasil, em junho de 2017, de 207.441.027.

O último censo, realizado pelo IBGE em 2010 (Secretaria Municipal da Saúde de São Paulo, 2012), apresentou os seguintes dados sobre raça/etnia da população da cidade: de um total de 11.253.503 de pessoas, 47,4% eram homens e 52,6% eram mulheres; 60,6% se declararam brancos, 30,5%, pardos, 6,5%, negros, 2,2%, amarelos e 0,1%, indígenas. E 99,1% viviam em áreas urbanas e 0,9% em áreas rurais. De acordo com dados do IBGE (2015), em 2015, 53,6% da população brasileira era preta ou parda. No sudeste, esse número era de 46,0%. Dados do SEADE de 2005 (Jornal Folha de São Paulo, 2006 e SEADE, 2005) demonstram que São Paulo é o estado que concentra a maior parcela da população negra do Brasil – porém uma das menores parcelas proporcionais - com um total de 12,5 milhões de pessoas. As mulheres compõem 27,3% da população negra do estado de São Paulo (SEADE, 2005).

Os anos de 2015 e 2016 na cidade de São Paulo foram marcados por inúmeros conflitos políticos. Além do contraste entre o governo municipal ligado a um partido de esquerda, o Partido dos Trabalhadores (PT), e o governo estadual gerido por um partido de centro-direita, o Partido Social Democrata do Brasil (PSDB)⁵, o país como um todo foi marcado por intenso acirramento e enfrentamento no nível da política representativa, no espaço do judiciário, nas ruas, nos movimentos sociais e na opinião pública como um todo, não apenas neste biênio, mas, nos últimos anos. Contribuiu para tal panorama a permanência

5 O Partido dos Trabalhadores (PT) foi fundado em 1980 como um partido de esquerda. Apesar da principal bandeira, nos últimos anos vem realizando coalizões com partidos liberais, propondo políticas reformistas. O Partido Social Democrata do Brasil (PSDB) foi fundado em 1988. Suas raízes são de centro-esquerda com tendências liberais e nas últimas décadas demonstra-se mais à direita.

do Partido dos Trabalhadores no governo federal desde 2003 a 2016, alterando a conduta governamental de governos anteriores em alguns aspectos, promovendo mudanças sociais, fortalecendo movimentos sociais e, ao mesmo tempo, provocando intensa agitação das forças de direita no país. Em 2013 ocorreram diversas manifestações populares em todo o Brasil. O estopim foram as passeatas organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) na cidade de São Paulo, que questionavam os valores das passagens de ônibus. Aos poucos, os atos estenderam-se para outros estados e as reivindicações ramificaram-se, provenientes de grupos sociais dos mais diversos⁶. As manifestações iniciaram então nova fase, com a chegada de pessoas que iam às ruas para manifestar-se politicamente, pela primeira vez. O biênio de 2015/2016 demonstrou nítida cisão entre manifestações de rua de esquerda e de direita. O ano de 2015, início do segundo mandato da presidente Dilma Rousseff, foi também o ano de articulação do golpe parlamentar que veio a se concretizar em 2016. Vasta bibliografia analisa este acontecimento⁷.

No plano político representativo, pode-se observar forte ascensão das forças conservadoras a partir do resultado das eleições de 2014 (BRAZ, 2017), quando as bancadas políticas no congresso ligadas a grupos religiosos evangélicos, ruralistas/latifundiários e policiais/militares⁸ começaram a propor de forma ostensiva e conservadora projetos que atentavam contra vários direitos. A partir do golpe, o processo de retirada de direitos da população acelerou-se rapidamente. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação – considerados no Brasil como o “quarto poder”⁹ (RIZZOTTO, 2012) – ancorados no pensamento de direita, intensificaram seu discurso, do mesmo modo que outros agentes, como políticos, pensadores e formadores de opinião. Desde então, diversas contestações por parte

6 Sobre as manifestações populares ocorridas em 2013 no Brasil, consultar: JUDENSNAIDER, Elena; LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; POMAR, Marcelo. **20 centavos – A luta contra o aumento**. São Paulo: Editora Veneta, 2013; Brancalione, Cassio; De Bem, Daniel (orgs.). **As rebeliões da tarifa e as jornadas de junho no Brasil**. Porto Alegre: Editora Deriva, 2014; Maricato, Erminia ... [et al.]. **Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

7 Consultar: JINKINS, Ivana.; DORIA, Kim.; CLETO, Murilo (Orgs.), COUTINHO, Laerte [Ilustração]. **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise**. São Paulo: Boitempo, 2016.; PRONER, Carol.; CITTADINO, Gisele.; TENEMBAUM, Marcio.; RAMOS FILHO, Wilson (Orgs.). **A resistência ao golpe de 2016**. Bauru: Canal 6, 2016; FERREIRA, Eduardo B.; FERNANDES FILHO, Haroldo P.; Confederação Nacional dos trabalhadores em educação. **2016: O ano esfacelado pelo golpe**. Brasília: CNTE, 2016; GENTILI, Pablo.; Santa Maria, Víctor.; Trotta, Nicolás. **Golpe em Brasil: Genealogia de uma farsa**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Buenos Aires: Fundación Octubre; Buenos Aires: UMET, Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, 2016; SOUZA, Jessé. **A Radiografia do golpe: Entenda como e porque você foi enganado**. São Paulo: Leya Brasil, 2016; Protner, Carol et al (Org.). **A resistência internacional ao golpe de 2016**. Bauru: Canal 6, 2016; e outros.

8 Esses três grupos, de acordo com a definição da deputada Erika Kokai em 2015, compõem a “Bancada BBB”, ou seja, a Bancada da Bíblia, Bancada do Boi e Bancada da Bala.

9 “O quarto poder, em sua origem, se referia como o papel da mídia como fiscalizadora dos demais poderes; hoje, contudo, este poder está relacionado com a articulação da agenda da sociedade e a influência política, econômica e cultural exercida.” (RIZZOTO, 2012).

dos movimentos de esquerda, políticos de oposição no congresso e movimentos e pessoas na sociedade como um todo, têm ocorrido pelo país¹⁰. Importante lembrar que a mídia no Brasil é controlada por grupos econômicos e políticos em grande parte ligados a partidos e políticos de direita, tendo os discursos provenientes destes grupos, maior estrutura de difusão no País¹¹.

A partir do foco desta pesquisa, é necessário abordar a violência cometida contra as mulheres, especificamente a referente ao estado de São Paulo. O Mapa da Violência 2015 (WAISELFISZ, 2015) demonstra que no Brasil, entre 2003 e 2013, o homicídio de mulheres aumentou de 3.937 mulheres por ano em 2003 para 4.762 mulheres por ano em 2013. Deste número, o homicídio de mulheres brancas diminuiu de 3,6 para 3,2 por 100 mil habitantes, enquanto que o homicídio de mulheres negras aumentou de 4,5 para 5,4 por 100 mil habitantes (CARNEIRO, 2017). O estado de São Paulo, assim como quatro outros estados, fugiu à regra e teve diminuição no número de homicídios de mulheres, diminuindo de 5,2 para 2,9 por 100 mil, com o assassinato de 620 mulheres no ano de 2013. Vale lembrar que, na grande maioria dos casos, os assassinatos de mulheres são cometidos a partir do parâmetro do feminicídio.

Feminicídio é o assassinato de uma mulher pela condição de ser mulher. Suas motivações mais usuais são o ódio, o desprezo ou o sentimento de perda do controle e da propriedade sobre as mulheres, comuns em sociedades marcadas pela associação de papéis discriminatórios ao feminino, como é o caso brasileiro. (SANEMATSU, PRADO, 2015)

-
- 10 De acordo com matéria publicada pelo Intervozes “Em audiência realizada junto à Comissão Interamericana de Direitos Humanos, no dia 6 de dezembro, na Cidade do Panamá, organizações brasileiras apresentaram denúncia contra o Estado brasileiro pela série de violações de direitos em curso no país. A audiência, solicitada por cerca de 20 entidades – entre elas, o Intervozes – apontou uma série de retrocessos enfrentados neste campo no Brasil e alertou a OEA para as consequências da eventual aprovação da PEC (Proposta de Emenda Constitucional) 55, em trâmite no Congresso.” INTERVOZES: Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Brasil é denunciado na OEA por retrocessos em direitos humanos. Intervozes foi uma das organizações que solicitou a audiência.** 2016. Disponível em: <http://intervozes.org.br/brasil-e-denunciado-na-oea-por-retrocessos-em-direitos-humanos-intervozes-foi-uma-das-organizacoes-que-solicitou-a-audiencia/>. Sobre a crítica à PEC 55/2016, que propõe congelamentos dos gastos públicos para os próximos vinte anos e outros assuntos, consultar: Comissão Interamericana de direitos humanos. **Comunicado de Prensa.** 2016. Disponível em: <<http://www.oas.org/es/cidh/prensa/Comunicados/2016/183A.asp>>
- 11 Sobre este tema, consultar: MARINONI, Bruno; INTERVOZES – Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Concentração dos meios de comunicação e o desafio da democratização da mídia no Brasil.** Intervozes Coletivo Brasil de Comunicação Social, Friedrich Ebert Stiftung, 2015. Disponível em: <<http://intervozes.org.br/wp-content/uploads/2016/02/Projeto-FES-Artigo-concentracao-meio.pdf>>; INTERVOZES - Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Vozes Silenciadas: mídia e protestos: a cobertura das manifestações de junho de 2013 nos jornais O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo.** São Paulo: Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social, 2014; YODA, Carlos. **Coronelismo, antena e voto: a apropriação política das emissoras de rádio e TV. Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Popular.** 23 Set. 2014. Disponível em: <<http://intervozes.org.br/coronelismo-antena-e-voto-a-apropriacao-politica-das-emissoras-de-radio-e-tv/>>; CABRAL, Eulas Dantas Taveira. **Mídia no Brasil: Concentração das comunicação e telecomunicações. Revista Eptic.** Vol. 17, n. 3, setembro-dezembro de 2015. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/viewFile/4298/pd>>

A violência contra mulheres é cometida majoritariamente dentro de espaços fechados, enquanto que os homens são assassinados majoritariamente em espaços abertos. Vale lembrar que a maioria das vítimas de estupro no Brasil é do sexo feminino e do total, 51% são negras (CERQUEIRA e COELHO, 2014). Observa-se que os números de violência contra a mulher são altíssimos tanto no Brasil quanto em São Paulo, sendo as mulheres negras as mais vitimizadas. O Brasil é o quinto país em maior quantidade de homicídios de mulheres no mundo.

Artes cênicas na cidade

A cidade de São Paulo abriga pelo menos 164 teatros, 39 centros culturais, 101 museus e 146 bibliotecas (VISITE SÃO PAULO, 2017), demonstrando grande possibilidade para o florescimento das artes cênicas no município.

Movimentos feministas atuais

O movimento feminista, assim como vários movimentos sociais, esteve bastante presente nos anos de 2015 e 2016 na cidade de São Paulo, assim como em várias cidades e estados do Brasil. Resultado direto do fortalecimento do movimento desde 2011¹² no país, além da herança histórica das décadas anteriores, foi também impulsionado pelas manifestações de 2013.

Atualmente, observa-se que mulheres e feministas atuaram politicamente na cidade de São Paulo durante o biênio 2015/2016, partindo de diversas perspectivas e correntes: o feminismo marxista, o feminismo radical, o feminismo interseccional, o feminismo lésbico, o feminismo negro, os feminismos ligados a partidos políticos e outros¹³. De diversas formas, as

12 No Brasil, se deu um fortalecimento dos atos feministas de rua, assim como das organizações feministas jovens nas grandes cidades no ano de 2011, a partir da influência da rede internacional da Marcha das Vadias, ou “Slut Walk”, em inglês. Originada no Canadá em 2011 para reivindicar os direitos das mulheres em transitar nos espaços públicos, espalhou-se pelo mundo, fortalecendo e ampliando os movimentos feministas em vários países. No Brasil, os movimentos que surgiram uniram forças aos movimentos já existentes.

13 Mulheres de diversas origens compõem as diversas correntes de pensamento e ação feminista no Brasil que, além de terem suas agendas próprias, reúnem-se em algumas datas do ano e encontros feministas pelo Brasil afora. O feminismo lésbico ou o movimento de mulheres lésbicas é protagonizado pelas mulheres lésbicas. Um dos marcos do movimento na cidade de São Paulo é produção do Jornal ChanacomChana, que circulou na cidade de São Paulo de 1981 a 1987. Atualmente existe uma rede de grupos e indivíduos que promovem ações, encontros e marchas durante o ano na cidade e estado de São Paulo, além de outras regiões brasileiras. O feminismo interseccional é uma corrente de pensamento e ação feminista brasileira. O nome tem como referência o conceito de interseccionalidade criado por Kimberle Crenshaw, na década de 1980.

mulheres estiveram organizadas, produzindo discursos e ações. Ligadas a territórios, categorias profissionais, grupos estudantis (do ensino médio e superior), grupos de faixa etária, orientação sexual, raça/etnia, classe social, entre outros, vêm atuando a partir de várias estratégias, tanto em organizações institucionalizadas como partidos e sindicatos, como também em movimentos sociais dos mais diversos no espaço da internet, na produção teórica e artística, nos atos de rua, na articulação presencial em redes, na difusão do feminismo na grande mídia, na promoção de encontros, debates e formações, construindo e difundindo discurso. Dentre os encontros, projetos e manifestações que chamam a atenção nos anos de 2015 e 2016 – e também em 2017, como resultado dos anos anteriores – destacam-se, a partir da perspectiva desta pesquisadora: a mobilização das meninas estudantes secundaristas dentro do movimento das escolas estaduais em 2015, quando foram ocupadas por estudantes cerca de 200 escolas, em protesto contra medidas governamentais¹⁴; a Marcha das Mulheres Negras, ocorrida no Dia da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha, em julho de 2016¹⁵; a Marcha das Lésbicas e Bissexuais, que aumentou em quantidade de participantes de 2015 para 2016¹⁶; as atividades no mês da Visibilidade Lésbica¹⁷, que também cresceram de 2015 para 2016 na cidade; as Marchas do Oito de Março¹⁸; a quantidade e visibilidade de blocos de carnaval com proposta feminista nas ruas em 2017¹⁹; o encontro anual “Virada Feminista”; a produção e circulação do documentário “Eu sou a próxima”, em 2017, da Coletiva Luana

Atualmente é difundido pela cidade de São Paulo, assim como outras cidades brasileiras, através da existência de diversos grupos e ações. O feminismo marxista tem como um dos grupos expoentes no Brasil a Marcha Mundial das Mulheres, grupo atuante em vários estados e também na cidade de São Paulo. O feminismo negro é protagonizado por mulheres negras, organizando encontros, marchas e ações durante o ano em vários estados do Brasil e também na cidade de São Paulo. O feminismo radical atua na cidade de São Paulo e outros estados do Brasil através de grupos, encontros e redes de feministas. Todas essas correntes estão de certa forma em contato umas com as outras, havendo nos feminismos marxista, interseccional e radical, mulheres heteras, lésbicas, negras e brancas. O feminismo negro também é composto de grupos de mulheres heteras e lésbicas e o feminismo lésbico, *idem*.

14 O registro desse movimento está no documentário “Lute como uma menina”, de 2016.

15 Para mais informações sobre o assunto, consultar: Entrevista com Dulce Xavier, secretária adjunta da Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres. Disponível em: <https://soundcloud.com/redebrasilatual/dia-internacional-da-mulher-negra-latino-americana-e-caribenha>; Matéria jornalística sobre a Marcha das Mulheres Negras, GELEDÉS: Instituto da Mulher Negra. **25 de julho, Mulheres Negras arrastam mais de 2 mil pelas ruas de São Paulo**, 27 Jul. 2016. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/25-de-julho-mulheres-negras-arrastam-mais-de-2-mil-pelas-ruas-de-sao-paulo/#gs.z7AAZfo>.

16 A Marcha é realizada anualmente no mês de junho na cidade de São Paulo.

17 Agosto é o mês da visibilidade lésbica e ocorrem diversas atividades para debater o tema.

18 De acordo com Carla Vitoria (VITORIA, 2017), da SOF (Sempre Livre Organização Feminista), no ato feminista do Oito de Março de 2017, realizado na Praça da Sé, compareceram 30.000 mulheres. O ato feminista do Oito de Março realizado na Av. Paulista contou com aprox. 30.000. Os dois atos contabilizam aproximadamente 60.000 nas ruas do centro de São Paulo nessa data. Houveram também atos na periferia da cidade.

19 Esse ano, uma das Marchas do Oito de Março teve como proposta a conexão com o contexto internacional.

Barbosa, abordando o assassinato de mulheres lésbicas no Brasil; as passeatas pelo fim do estupro, ocorridas em 01 de junho 06 de 2016, além de vários outros projetos feministas²⁰.

É importante também citar alguns marcos feministas no país nesses mesmos anos, já que cidade e país dialogam de forma constante. Da mobilização no Brasil, destacam-se: a Marcha das Margaridas de 2015²¹—marcha-encontro nacional organizada pelos movimentos de mulheres rurais, ocorrida em Brasília, que em sua quinta edição reuniu a maior quantidade de mulheres no histórico da marcha - 100 mil - e a Marcha das Mulheres Negras contra o Racismo, a Violência e o Bem Viver em 2015, reunindo 50 mil mulheres em Brasília (Articulação de Mulheres Negras Brasileiras, 2015)²².

Durante o biênio 2015/2016, observou-se também fortalecimento da rede de informação feminista através da criação ou continuidade de sites e blogs na internet que abordam a temática das mulheres, patriarcado e feminismo. Essa rede tem grande visibilidade não apenas nas redes digitais feministas da cidade de São Paulo, mas, também, no Brasil, e tem como característica, intensa ligação com o movimento feminista presencial. Alguns sites têm campanhas na internet. Alguns exemplos: Blogueiras Feministas, Blogueiras Negras, Revista Az Mina, Think Olga, Universidade Livre Feminista, A Redatora, Geledés, Gorda e Sapatão, Escreva Lola Escreva, Revista Capitolina, Não me Khalo, Escrituras Radicais, entre outras.

Uma campanha que pode ser citada é o Documentário Chega de Fiu Fiu (Think Olga, 2015), que teve sua produção iniciada em janeiro de 2015, como resultado da visibilidade da pesquisa “Chega de Fiu Fiu”²³, realizada em 2013, que entrevistou 7763 mulheres sobre o tema do assédio verbal com conteúdo sexual em espaços públicos. Segundo a pesquisa (Think Olga, 2013), 99,6% das entrevistadas afirmaram ter sofrido assédio em espaços públicos;

20 Tem-se observado a proliferação de projetos e práticas feministas em várias áreas: Na área da fotografia, projetos promovem visibilidade aos corpos das mulheres reais, como forma de aumentar a autoestima e combater modelos opressivos de beleza, disseminados na cultura; na área de empreendedorismo, encontros são organizados para fomentar mulheres empreendedoras em diversas áreas profissionais; ativistas debatem a situação das mulheres encarceradas; na área do audiovisual mulheres cineastas organizam encontros para refletir sobre a relação entre mulher e cinema e promovendo visibilidade às produções de mulheres nessa área; na área da literatura escritoras fomentam a reflexão sobre mulheres e a prática da escrita, publicando e difundindo livros escritos por mulheres; entre outros exemplos.

21 Para aprofundamento do tema, consultar o vídeo com entrevistas. Disponível em: <http://www.contag.org.br/index.php?modulo=portal&acao=interna&codpag=256&nw=1>.

22 Para aprofundamento do tema, consultar o vídeo com entrevistas “Marcha das Mulheres Negras 2015: contra o Racismo, a Violência e pelo Bem Viver - Comitê PE”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qFP6im9-vo4>.

23 Segundo a Pesquisa Chega de Fiu Fiu “Ninguém deveria ter medo de caminhar pelas ruas simplesmente por ser mulher. Mas infelizmente isso é algo que acontece todos os dias. Pouco se discute e quase nada se sabe sobre o tamanho e a natureza do problema. A Chega de Fiu Fiu foi criada para lutar contra o assédio sexual em locais públicos. Mas queremos aqui também lutar contra outros tipos de violência contra a mulher.” (Think Olga, 2013). Disponível em: <http://chegadefiufiu.com.br/>.

Vale citar as campanhas descentralizadas através de difusão de narrativas nas redes sociais, acompanhada do símbolo # (“hashtag”), que funciona através da identificação de palavras-chave lançadas por um grupo ou indivíduo na rede, conectando-as. Durante os anos de 2015 e 2016 tiveram grande destaque no meio digital feminista as campanhas “Meu primeiro assédio”, “Meu amigo secreto” e, no início de 2017, “Meu professor racista”. A campanha “Meu primeiro assédio” foi lançada pelo site Think Olga, em 2015, com o intuito de dar vazão aos relatos de assédio sofridos por mulheres. Na época da campanha (Think Olga, 2015) foram identificados 82 mil palavras-chave “#meuprimeiroassedio” na rede social Twitter. “Meu amigo secreto” foi lançada em novembro de 2015 pelo Coletivo Não me Kahlo e também teve grande alcance através das redes sociais. Segundo Não me Kahlo (2016):

(...) a hashtag se estabeleceu como uma forma de denúncia das situações pelas quais nós mulheres passamos, nos lembrando que não estamos sozinhas e que é possível, sim, levantarmos voz. Fora da internet a campanha teve um impacto significativo: o número de denúncias feitas ao 180 – o “disque-denúncia” da Secretaria de Política para as Mulheres – chegou a 63.090, 40% a mais que no ano anterior. (Não me Kahlo, 2016, p. 15-16)

Já a campanha “Meu professor racista” não fez parte exclusivamente dos movimentos feministas e de mulheres, mas esteve muito presente neles. Segundo Brasil de Fato (2017), a campanha, originada a partir de episódio de racismo cometido por professora em sala de aula da Universidade de São Paulo, foi “idealizada pela Ocupação Preta – coletivo de negros e negras da USP – [e] a iniciativa convida as pessoas a compartilharem episódios de violência racial vivenciadas em instituições de ensino”.

Outro elemento observado desde 2015 até os dias atuais no âmbito do feminismo brasileiro e que atinge a cidade paulistana é a profusão de projetos e editoras com publicação e produção de obras de mulheres, algumas, realizando convocatórias. Dentre as convocatórias pode-se citar: a convocatória Anastácias Contemporâneas (2015), com o objetivo de publicar textos de mulheres negras; a Coleção ArteFeminismos (Editora Tenda de Livros, 2017), convocando mulheres a enviar material sobre arte contemporânea e feminismo; a chamada para colaboradoras do site Mulheres que Escrevem (2017). Algumas das editoras: Macabéa Edições, selo da Editora Multifoco; Ema Livros; e Polen Livros. Livros com enfoques feministas também vem sendo publicados nos anos recentes e atualmente. Dentre eles, pode-se citar: tradução do “Sejamos Todos Feministas” (Chimamanda Ngozi Adichie, 2015); tradução do “Mulher, Raça e Classe”, de Angela Davis (2016, BoiTempo Editorial) e alguns dos lançamentos: “Parem de nos Matar (Cidinha da Silva, 2016); As lendas da Dandara

(Jarrod Arraes, 2016); “50 Anos de Feminismo no Brasil: Argentina, Brasil e Chile (Eva Blay e Lucia Avelar, 2017); Feminismo Popular e Lutas Antisistêmicas (Carmem S.M. Silva, 2017); Um Silêncio a Cada Esquina: Representações Sociais de Prostitutas sobre a Regulamentação da Profissão (Mariana Afonso, 2017), entre outros. Também é importante destacar que há uma profusão de mulheres, profissionais das mais diversas áreas, escrevendo na internet através de vários meios: sites, blogs, jornais, revistas, gerando uma grande rede de informação e servindo como importante meio de informação e troca teórica de ideias.

A partir desse breve panorama, observa-se que atualmente o feminismo no Brasil tem várias facetas e surge a partir de sujeitos de diversas classes sociais, etnias e territórios.

1.2 Movimentos feministas e movimentos de mulheres no Brasil

Para fins de contextualização, é importante destacar alguns marcos dos movimentos feministas e movimentos de mulheres no Brasil, além de figuras individuais que tiveram importante atuação na luta pela libertação das mulheres ao longo dos últimos séculos. Pode-se observar na história do Brasil pós-invasão européia, vários acontecimentos e contextos nos quais mulheres colocaram em prática estratégias individuais ou coletivas por meio da associação com outras mulheres ou liderando movimentos mistos²⁴ de combate à violência a que eram submetidas e de construção de espaços de autonomia. Vistos em conjunto, tais eventos não apresentam trajetória linear, logo, a interpretação sobre eles deve se dar a partir de uma multiplicidade de variáveis. Deve-se também atentar para o fato de que muitas mulheres e lutas ainda permanecem anônimas e desconhecidas, cabendo às pesquisadoras/es realizar intenso trabalho para que a elaboração sobre o presente se torne mais consistente.

É importante destacar que muitas vezes os movimentos ditos “feministas” estiveram muitas vezes apartados dos movimentos ditos “de mulheres” e outras vezes, conectados. Em outros momentos, foram sinônimos. Ainda, movimentos que se intitularam de outras formas e que tinham em sua composição mulheres e também as mulheres individuais que lutaram de várias formas para a libertação das mulheres, são exemplos que compõem as lutas pelo fim da violência contra as mulheres. Compondo um mosaico não-linear, resultam no momento presente dos feminismos e das lutas das mulheres no território brasileiro. Independente da

24 Espaços mistos, nesta frase, refere-se a espaços onde existem mulheres e homens.

nomeação desses movimentos, grupos e pessoas, esta pesquisa optou por abordar um pouco de cada um deles, no breve resumo que segue.

Durante os longos séculos de invasão e ocupação européia no Brasil, também conhecida como “colonização”, em conjunto com a escravização de pessoas negras e manutenção de violências cometidas contra povos indígenas, muitas foram as mulheres que reagiram contra esses sistemas. Mulheres escravizadas lutaram pela sua liberdade através de várias formas, sendo uma delas a fuga e construção de espaços autônomos com mulheres e homens negros, os quilombos. As mulheres negras libertas e livres também mantinham redes diárias de resistência, através de seus trabalhos e ações cotidianas, muitas vezes de resistência à possíveis voltas à realidade da escravidão, dado a precariedade da liberdade em que viviam, além de agir para a libertação individual de pessoas escravizadas. Em meio a um contexto de extrema violência, a preservação da cultura - trazidas de diversos países da África e mantida de várias formas no Brasil - das pessoas e populações escravizadas, também pode ser considerada como um fator de resistência das mulheres e homens negros (SILVA, 2010.; SAMPAIO, CAVALCANTE, 2012).

No fim do séc. XIX e início do séc. XX ocorreram dois movimentos importantes no que diz respeito à luta das mulheres: as reivindicações trabalhistas e a reivindicação das mulheres pelo voto e por serem votadas. As lutas das trabalhadoras de fábrica, que compunham grande parte da força de trabalho desse setor no início do séc. XX, estiveram presentes nas ligas operárias e sindicatos através de intensa mobilização para a melhoria de condições de trabalho, fim das violências a que estavam submetidas em locais de trabalho e criação de legislação trabalhista, algumas culminando em greves e paralisações (FRACCARO, 2016). As mulheres também estiveram bastante presentes nos movimentos anarquistas, atuando em sindicatos anarquistas, produzindo jornais e revistas, e realizando ações artísticas, como a produção de peças teatrais. Um dos órgãos que se destacou foi a União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas. Uma das expoentes anarquistas foi Maria Lacerda de Moura, que lutou na área da educação, produzindo jornais e participando de organizações. Foi presidente da Federação Internacional Feminina e se opunha às táticas que centravam suas lutas na conquista do voto, como aquelas lideradas por Bertha Lutz, fundadora da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (AGUIAR, MORAES, 2017.; DIAS, 2003.; PINTO, 2010). A luta pelo voto caracterizou uma das lutas pela cidadania das mulheres nessa época. Nesse quesito, havia nítida demarcação de desigualdade em relação aos homens, expressa na proclamação da república em 1889, que determinava a possibilidade do

voto apenas para homens e dentre estes, apenas os alfabetizados e com posses. O Brasil república mostrava seus traços patriarcais e racistas desde o início (KARAWJCZYK, 2010).

A década de 30 tem um importante marco que é a conquista do voto das mulheres em 1932. Em 1936, também ocorre a fundação da Associação das Empregadas Domésticas em Santos, por Laudelina de Campos Mello e outras mulheres. Fechada durante o Estado Novo, nova instituição ressurgiu em 1961 na cidade de Campinas-SP, sob o nome de Associação das Empregadas Domésticas em Campinas (CARDOSO, 2008).

Outro momento histórico marcado pela presença das mulheres nas lutas por direitos e pela democracia foi na ditadura militar de 1964 a 1985. Envolvidas na luta armada ou movimentos civis, organizaram-se dentro e fora do país, em grupos mistos ou apenas entre mulheres, pelo fim do regime autoritário. Organizações feministas brasileiras também surgiram entre mulheres exiladas, como por exemplo, na França da década de 1960 e 70 (MORAES, 2007.; SARTI, 2001), posteriormente fundando jornais e organizações no Brasil (TELES; LEITE, 2013).

A década de 70 e 80 foi marcada, no estado de São Paulo, pelo movimento de creches, mobilizando mulheres das classes pobres por estrutura de trabalho fora do âmbito doméstico (ROSEMBERG, 1984) e também marcada pela data de 1975, estabelecida como o Ano Internacional da Mulher, pela Organização das Nações Unidas (ONU). O movimento pela anistia, que se deu em 1979, foi iniciado por mulheres, através do Movimento Feminino pela Anistia, vindo a compor posteriormente o Movimento pela Anistia, Ampla, Geral e Irrestrita (VARGAS, 2008). A década de 70 expressou fortes alianças entre movimentos feministas, movimentos de mulheres, organizações de esquerda e a Igreja Católica, através da vertente da Teologia da Libertação e das Comunidades Eclesiais de Base. Nesse momento, os movimentos populares relacionados à moradia e infraestrutura urbana básica foram importantes aglutinadores dos movimentos de mulheres. Em 1975 ocorre também a Conferência Mundial sobre as Mulheres, na Cidade do México, nesta década que foi considerada a década das mulheres. No ano de 1980 é fundada a Casa da Mulher do Nordeste (CMN), destinada a fortalecer as mulheres através do aspecto econômico, político e do trabalho, tendo como uma de suas bases a agroecologia e a igualdade racial. A década de 80 também foi marcada por movimentos de mulheres lésbicas. Em São Paulo circula o jornal Chana com Chana, de 1981 a 1987, organizado pelo Grupo de Ação-Lésbico Feminista (GALF). 1988 foi um ano marcado pelo acontecimento do I Encontro Nacional de Mulheres Negras (ENMN), reunindo mulheres de 17 estados e sendo um marco importante na organização de mulheres negras no país. Importante também destacar a luta pela

descriminalização do aborto, desde a década de 70 até os dias atuais, sendo seu debate, iniciado no meio médico e logo se fez presente nos movimentos feministas e de mulheres (BARSTED, 2009). A década de 80 também teve presença de importante movimento que atuou frente a elaboração da Constituição de 1988, através do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CDNM), que impulsionou a campanha nacional “Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher” e a “Carta das Mulheres à Assembleia Constituinte” (COSTA, 2015). Foi também a década de fundação das Delegacias da Mulher, criadas por todo o Brasil a fim de atender casos de violência contra as mulheres. Foi o Conselho da Condição Feminina de São Paulo o primeiro órgão a propor a existência das delegacias especializadas. 1985 é também o ano de criação dos abrigos para mulheres vítimas de violência. A década de 80 foi também marcada por inúmeros movimentos e organizações que lutaram pelo fim da violência contra as mulheres, ocasionando mudanças a nível estatal, com criação dos Conselhos da Mulher e a nível jurídico, ocasionando em alterações na lei, por exemplo, nas que diziam respeito à estupro. Ainda na década de 80, foram criadas as primeiras associações de mulheres indígenas (VERDUM, 2008).

A década de 90 foi marcada por alguns eventos internacionais organizados pela ONU e que tiveram grande impacto nas organizações feministas: a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (ou Eco-92), em 1992 e a Conferência de Beijim, ou IV Conferência Mundial sobre Mulheres, em 1995 (GUARNIERI, 2010). Nesta década parte do movimento feminista também esteve bastante ligado às ONGS (Organizações Não-Governamentais) (CADORI, 2014.).

Ainda na década de 90 teve início o Seminário Fazendo Gênero, encontro acadêmico que reúne pesquisadores da área de todo o Brasil até os dias de hoje. O Seminário está na sua décima primeira edição, sendo o último encontro realizado em 2017. Em 1996 foi também instituído o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica, no SENALE (Seminário Nacional de Lésbicas), organizado pelo Coletivo de Lésbicas do Rio de Janeiro (COLERJ). Em 1999 o Brasil sedia o ELFLAY (Encontro Lésbico Feminista da América Latina e do Caribe).

O momento contemporâneo, entendendo este período como aquele que se inicia no séc. XXI vem sendo marcado por um novo momento dos movimentos feministas e de mulheres. Como todo momento atual, é difícil de ser analisado, pois, os agentes que o originam, estão em constante movimento. Pode-se dizer que as décadas de 80 e 90 forneceram as bases para os feminismos atuais, no que diz respeito à pluralidade de sujeitos de fala e a relação que se explicitou entre eles, a partir das mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres indígenas, mulheres brancas, mulheres pobres, mulheres de classe média, mulheres de áreas

rurais ou áreas urbanas, sindicalistas, feministas acadêmicas, etc. Ao fim da década de 90 também tornou-se cada vez mais evidente a divisão entre feministas que atuavam junto ao Estado, em uma perspectiva institucional e as feministas autônomas, que propunham ações fora desse âmbito e independentes de fomentos financeiro de países ricos. Em relação à política representativa, houve uma mudança de planos nacionais de governo, de uma política neoliberal que prevaleceu nos anos 90 para uma política mais à esquerda, ainda que a partir de proposta conciliadora com a direita. Essa mudança de perspectiva governamental foi importante elemento no contexto de novo impulso para os movimentos sociais.

Também deram impulso à explosão recente do feminismo no Brasil alguns elementos como o movimento internacional Marcha Mundial das Mulheres (MMM) e o FSM (Fórum Social Mundial). A MMM surgiu em 2000 e atuante em vários países do mundo, incluindo o Brasil. Inspiradas pela Marcha Pão e Rosas, realizadas em Québec - Canadá, a MMM no Brasil realizou uma marcha com duração de dez dias no período de março de 2000. Com a presença de três mil mulheres, caminharam de Campinas - SP a São Paulo - SP com o lema “2000 razões para marchar contra a pobreza e a violência sexista”. A campanha teve fim em outubro do mesmo ano e o movimento é presente até os dias de hoje em várias regiões do Brasil, com uma agenda cotidiana de lutas, que visa relacionar as lutas das mulheres urbanas com as mulheres rurais. O Fórum Social Mundial (FSM) tem sua primeira versão em 2001, em Porto Alegre – RS, marcando grandes encontros internacionais de movimentos populares e de esquerda, assim como atos de rua. Foi na edição de 2003 do FSM que foi impulsionado o surgimento da Liga Brasileira de Lésbicas (LBL). Em 2011 teve impulso no Brasil o movimento Marcha das Vadias - que surgiu no Canadá mesmo ano e se alastrou internacionalmente. Em vários estados formaram-se grupos em torno de temas como a violência contra as mulheres e os direitos ao próprio corpo.

De 2000 até os dias atuais muito aconteceu no terreno das lutas feministas e de mulheres. Ressalto alguns elementos e eventos relevantes para a reflexão, além dos já citados: - Criação da Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres (SPM), em 2003, pelo governo Lula. Atualmente, com as reformas administrativas do governo não-eleito pelo voto popular de Michel Temer, que extinguiu o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos humanos, onde a SPM era vinculada desde 2015, o órgão passou a ser chamado de Secretaria Especial para os Direitos das Mulheres (SPDM), vinculada atualmente ao Ministério da Justiça e Cidadania. De 2003 a 2015 a Secretaria foi elemento importante na promoção de ações para o combate às desigualdades sociais entre homens e mulheres. Uma delas foi a criação do:

- Programa Mulher e Ciência, cujos objetivos foram “estimular a produção científica e a reflexão acerca das relações de gênero, mulheres e feminismos no País” e “promover a participação das mulheres no campo das ciências e carreiras acadêmicas” (CNPQ, 2017). Um dos eixos do programa era o Prêmio Igualdade de Gênero, realizado em parceria com o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/MCTI); a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (SECADI/MEC); a Secretaria de Educação Básica (SEB/MEC) e a ONU Mulheres. “Consiste em um concurso de redações, artigos científicos e projetos pedagógicos na área das relações de gênero, mulheres e feminismos e tem [tinha] por objetivo estimular e fortalecer a reflexão crítica e a pesquisa acerca das desigualdades existentes entre homens e mulheres em nosso país e sensibilizar a sociedade para tais questões.” (PRÊMIO IGUALDADE DE GÊNERO, 2017). A última edição do prêmio ocorreu em 2015, e após o golpe parlamentar, cessou. Durante seus anos de existência, recebeu milhares de inscrições e premiou dezenas de pesquisadoras(es), contribuindo enormemente para as pesquisas da área no país. O material foi publicado em livros e pode ser acessado neste link: <http://www.igualdadedegenero.cnpq.br/igualdade.html>;
- A criação da Lei Maria da Penha, em 2006, aprofundando as definições sobre as violências contra as mulheres no campo jurídico;
- Inclusão na lei sobre homicídio, em 2015, que passa a tipificar o crime de feminicídio, caracterizando a violência contra a mulher pelo fato de ser mulher;
- Criação do Dia Nacional de Teresa de Benguela e da Mulher Negra em 2014, que é a data de 25 de julho, em homenagem à Teresa de Benguela, líder e rainha quilombola que viveu no Brasil no séc. XVIII.

Atualmente os movimentos feministas tem se confrontado com inúmeros debates advindos das relações cada vez mais estreitas entre os sujeitos da luta feminista, fortalecendo a conexão entre as lutas feministas através de enfoque crescente na luta contra o racismo e desigualdades sociais, além do questionamento sobre a heterossexualidade compulsória. Os movimentos vêm questionando cada vez mais os fatos de nos espaços de poder e de tomada de decisão haverem majoritariamente homens e conseqüentemente poucas mulheres. Vem também colocando em xeque não apenas as relações de poder, privilégio e contextos diversos de existência entre mulheres – mulheres brancas, mulheres negras e indígenas; mulheres ricas e mulheres pobres; mulheres heterossexuais e mulheres lésbicas; mulheres das áreas urbanas e mulheres das áreas rurais – como também o conhecimento produzido por cada um desses grupos e dos indivíduos dentro deles. Pode-se dizer que os feminismos advindos dos contextos desprivilegiados socialmente, ou seja, da população negra, da população indígena,

da população pobre, da população periférica e população lésbica vem contestando os locais de fala e contextos dos grupos dominantes, no que diz respeito às relações de raça/etnia, classe social, orientação sexual e território, compostos tanto por homens quanto por mulheres, porém, ocupados, mantidos e produzidos por estes sujeitos de formas distintas.

1.3 Mulheres e patriarcado: um olhar feminista a partir de perspectivas materialistas

Com o objetivo de refletir de forma consistente sobre o tema da pesquisa, se faz necessária a contextualização do momento histórico atual no que diz respeito ao sistema patriarcal e às consequências desse sistema para o sujeito mulher e também para a produção cênica, pensadas na São Paulo de hoje. Dois conceitos podem enriquecer o debate em relação a essa contextualização: patriarcado e violência.

Patriarcado e violência são duas realidades e conceitos interligados, pois um sustenta e fortalece o outro. A violência é um dos principais pilares do sistema patriarcal e ambos produzem contextos econômicos e sociopolíticos marcados pela extrema dominação, exploração e controle das mulheres pelos homens. É a partir dessas premissas que esta pesquisa elabora reflexões e estratégias para se pensar a dramaturgia cênica, elemento resultante da produção artística e inserido na realidade patriarcal. A criação é vista, nesse sentido, como um fenômeno histórico.

Existem várias perspectivas materialistas em debate e o objetivo desta pesquisa não é aprofundar estes debates, porém aprofundar as reflexões sobre dramaturgia cênica e patriarcado a partir de alguns parâmetros identificados em visões materialistas e feministas materialistas. São eles: a importância de dados empíricos originários de aspectos objetivos da realidade; o foco no trabalho como resultante do sistema econômico; a importância da reflexão sobre política a partir do ponto de vista coletivo; a importância em refletir sobre as formas de tomadas de decisão coletivas e a presença numérica de homens e mulheres nestes espaços; o foco na possibilidade de transformação da realidade material a partir de ações coletivas; a contextualização histórica da atualidade a partir do passado; a identificação das relações de poder existentes na sociedade e como elas estruturam as realidades de grandes grupos: mulheres, homens, brancos, negros, indígenas, pobres, ricos, heterossexuais,

homossexuais, etc.; a compreensão de que os indivíduos são formados a partir dos contextos coletivos; entre outros.

Patriarcado

As teorias feministas e também de outras áreas vêm desenvolvendo vários entendimentos sobre o conceito de patriarcado. Enquanto algumas autoras orientam suas análises a partir de relevância secundária ao conceito, outras o entendem como elemento-chave para o entendimento sobre a realidade de mulheres e homens no mundo de hoje. Assim, a delimitação do conceito de patriarcado passa por debates sobre poder, dominação, exploração, violência, gênero, racismo, capitalismo, tomada de decisões, interferência na realidade coletiva de uma sociedade, entre outros. Estabelecendo um diálogo entre essas abordagens, é possível chegar a um conceito consistente de patriarcado.

Gerda Lerner (1986) realiza uma detalhada análise sobre o surgimento do patriarcado nas sociedades ocidentais e propõe hipóteses sobre seu surgimento. Segundo a historiadora:

Patriarcado em sua definição mais ampla significa a manifestação e institucionalização da dominação masculina sobre mulheres e crianças na família e a extensão da dominação masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. Implica que homens tem poder em todas as instituições importantes da sociedade e que mulheres são destituídas do acesso a tal poder. Isso não implica que mulheres são ou totalmente sem poder ou totalmente destituídas de direitos, influências, recursos. (LERNER, 1986, p. 239, tradução nossa)²⁵

Para Stearns (1994):

Patriarcalismo [ou patriarcado] no seu sentido mais amplo se refere a sistemas de relações sociais onde os homens monopolizam formalmente ou informalmente as instituições de poder e mulheres tem pouco acesso a fontes de autoridade. Historiadores encontraram a fundamental e institucionalizada desigualdade de gênero que o patriarcalismo denota em muitas regiões geográficas e períodos cronológicos nas primeiras civilizações na Mesopotâmia [cerca de 6.000 anos a.C] até as culturas Ocidentais do final do século XX. (STEARNS, 1994, p. 546-547)

25 “Patriarchy in its wider definition means the manifestation and the institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all the important institutions of society and that women are deprived of access to such power. It does not imply that women are either totally powerless or totally deprived of rights, influence and resources.”

De acordo com as definições, patriarcado está relacionado aos locais de tomada de decisão coletiva, responsáveis por gerar decisões, ações e posições que determinam o funcionamento da sociedade como um todo. Essa dinâmica é estruturada a partir da existência dos homens nos espaços de poder e decisão, relativos aos âmbitos político, econômico, social, familiar e religioso e da inexistência ou pouca presença das mulheres nestes espaços. Em outras palavras, o patriarcado é o sistema em que as mulheres não decidem sobre o coletivo, e logo, sobre si mesmas, já que estão inseridas no coletivo. Esse contexto gera falta de autonomia das mulheres sobre o destino de suas vidas e corpos. A ausência das mulheres dos espaços de tomada de decisão, além de gerar violências, pode também ser considerada uma violência, já que retira a possibilidade de as mulheres decidirem, colocando-as em um espaço social de passividade.

Seguem alguns exemplos de atividades relativas aos universos de tomada de decisão:

Nível econômico: Cargos de chefia em empresas, fóruns de decisão global sobre a economia, bancos, em instituições e órgãos representativos referentes à economia, entre outros;

Nível social: Lideranças e atividades de comando e coordenação em associações de bairro, movimentos sociais, cotidiano de convivência entre homens e mulheres nos mais variados espaços, como o cotidiano das ruas, nas atividades de lazer, nos ambientes educacionais, nos ambientes artísticos, e assim por diante;

Nível político: Cargos de tomada de decisão na política representativa nos parlamentos, a nível municipal, estadual e federal;

Nível familiar: Funções de comando e tomada de decisão no ambiente familiar;

Nível religioso: Cargos de chefia nas estruturas organizativas das religiões.

São nesses e em outros espaços que ocorrem encontros e confrontos entre os integrantes da sociedade, promovendo decisões sobre os rumos coletivos. No patriarcado, os homens têm ocupado a maior parte desses espaços, principalmente os relacionados ao nível econômico, político e religioso. Os cargos e funções de comando existentes no nível social e familiar apresentam mais presença das mulheres, porém, estando inseridos no sistema patriarcal, são níveis subordinados à política, à economia e à religião.

A análise sobre o patriarcado a partir dos parâmetros da exploração e dominação é levada a cabo por muitas autoras, dentre as quais, Heleith Safioti²⁶. De acordo com a autora, o patriarcado:

1 – Não se trata de uma relação privada, mas civil; 2 – Dá direitos sexuais aos homens sobre as mulheres, praticamente sem restrição (...); 3 - Configura um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade; 4 - Tem uma base material; 5 - Corporifica-se; 6 - Representa uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência. (SAFFIOTI, 2004, p.57-58)

Estes itens, por sua vez, geram um sistema de dominação-exploração:

A dominação-exploração constitui um único fenômeno, apresentando duas faces. Desta sorte, a base econômica do patriarcado não consiste apenas na intensa discriminação salarial das trabalhadoras, em sua segregação ocupacional e em sua marginalização de importantes papéis econômicos e político-deliberativos, mas, também no controle de sua sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva. (SAFFIOTI, 2004, p.6)

Importante apontar que o regime patriarcal se dá de diferentes formas nas sociedades atuais, em função de culturas, territórios e histórias distintas. Ou seja, nas sociedades com bases patriarcais há traços em comum e, ao mesmo tempo, traços distintos.

A reflexão sobre patriarcado incide diretamente na necessidade de resistência a esse sistema de dominação através da organização e luta das mulheres para combater as diversas violências praticadas contra elas. O conceito de “classe social”, teorizado por Marx e Engels, serviu de base para autoras do feminismo radical, que formularam os conceitos de “classe das mulheres” e “classe dos homens” ou “classe sexual” (MEHRHOF, 1970, ATKINSON, 1970). Segundo esse pensamento, mulheres compõem um grupo que sofre violência de outro grupo, composto pelos homens. Esses dois grupos são encontrados em todas as classes sociais, ou seja, em todos os grupos econômicos e também em todas as sociedades e, no patriarcado, existem a partir de uma hierarquia. Nesta, os homens se impõem sobre as mulheres, impedindo-as de serem também sujeitos políticos na sociedade. A partir dos parâmetros de classe social e raça/etnia, os homens também dominam outros homens, porém, em todas as classes sociais, os homens estão oprimindo as mulheres de seu grupo de alguma maneira. Ao mesmo tempo, mulheres também estão localizadas em grupos dominantes, tendo privilégios em relação às mulheres de grupos dominados. De acordo com Barbara Mehrhof (1970):

Pessoas do sexo masculino originaram as classes e promoveram terríveis desigualdades na sociedade através da opressão de um grupo pelo outro. Suas

26 Teórica feminista marxista brasileira.

justificativas para essas desigualdades começaram quando eles primeiro desclassificaram as mulheres para fora da humanidade. Logo, “humanidade” ou “sociedade”, com efeito, refere-se apenas aqueles indivíduos que formam a classe dos homens – todos os homens. A sociedade consiste de uma oposição de um grupo ou grupos de homens a outro grupo ou grupos de homens. A classe dos homens é autodefinida e bem organizada em oposição à sua classe contrária – a classe das mulheres. A classe das mulheres é definida pela classe dos homens [...] essa divisão política é a básica de todas as sociedades. (MEHRHOF, 1970 apud CROW, 2000, p. 481-482, tradução nossa)²⁷

A partir do momento em que se constata que homens exploram, controlam, violentam e submetem mulheres em todas as classes sociais, etnias e povos, justifica-se a importância da elaboração de estratégias para a superação dessa realidade de dominação. A consciência de pertencimento à “classe das mulheres” ou “consciência de gênero” perpassa a história do feminismo como um dos pilares necessários para a elaboração dessas estratégias. Esses termos relacionam-se com as análises marxistas sobre “consciência de classe”, todos referindo-se à consciência de pertencimento à uma classe ou grupo dominado.

Dentre os vários momentos na história em que mulheres se encontraram para reforçar laços políticos, destaca-se aquele que é denominado “segunda onda” do movimento feminista, constatado em vários países. Uma experiência que vale ser destacada é aquela promovida pelo feminismo radical através dos “grupos de consciência” ou grupos de “despertar da consciência” (“consciousness-raising”)²⁸. Esses grupos consistiam de encontros presenciais entre mulheres com o objetivo de refletir sobre a realidade individual das integrantes a partir de parâmetros políticos. De acordo com Barbara Susan (1969), integrante do grupo feminista radical Redstockings:

Política tem existido por muito tempo, assim como movimentos políticos radicais. Até agora nenhum movimento político criou uma análise política que seja especialmente relevante para nós mulheres. Posso apenas supor que isso ocorre porque o método para chegar à uma análise que fala a partir de abstrações com outras pessoas vai sempre excluir as pessoas que estão sendo diretamente oprimidas por aqueles que estão realizando esta análise. No Redstockings temos desenvolvido uma forma de analisar problemas políticos que são relevantes para nós mulheres. Nosso método não é abstrato. Cada mulher fala sobre si própria e seus próprios sentimentos e experiências. Se nosso método funcionar, nós teremos uma análise que será relevante não apenas para as mulheres, mas, para todas as pessoas, porque

27 “Males originated class and have fostered terrible inequities in society through the oppression of one group to another; their justifications for these inequalities began when they first declassified women out of humanity. Thus, “humanity” or “society” in effect refers only to those individuals making up the male class – all men. Society consists of an opposition of a group or groups of men to another group or groups of men. The class of men is self-defining and well organized vis à vis its counterclass – the class of women (...) this political division is the basic one in all societies.”

28 Para aprofundamento desse conceito, consultar: Katie Sarachild (1979), Pamela Allen (1970), June Arnold (1970), Vivian Gornick (1971).

será uma análise baseada na realidade de nossas vidas. (SUSAN, 1969, p. 41, tradução nossa²⁹)

A prática dos encontros presenciais entre mulheres pode ser observada em várias épocas e territórios, sempre com o intuito de refletir sobre a realidade na qual estavam inseridas, ou seja, desenvolver a consciência sobre a própria realidade, e, a partir daí, elaborar estratégias de transformação.

Há que se destacar também o termo “feminilidade”³⁰. Este conceito se refere aos padrões de comportamento associados às mulheres a partir de uma relação de inferioridade com o comportamento da “masculinidade”, associado aos homens. Em diferentes épocas e sociedades, os sistemas patriarcais vêm associando de forma direta e necessária o conceito de “mulheres” ao de “feminilidade”, assim como o de “homens” com “masculinidade”, gerando obrigatoriedades de comportamento para ambos os sexos a partir de uma relação de hierarquia.

Por meio da naturalização desses padrões, justifica-se a necessidade de ajuste a esses comportamentos sem o questionamento da relação de hierarquia onde homens dominam mulheres. Nessa relação de dominação, homens e mulheres assimilam e fortalecem modelos, por reprodução compulsória. Esse contexto é também simbólico e manifesta-se na compreensão dos sujeitos sobre si mesmos e nas formas de expressão da subjetividade, inclusive nas artes e através delas. Adiante, serão aprofundadas reflexões sobre o conceito ocidental de feminilidade – pensando a mulher no Brasil hoje – a partir da relação com o campo das artes cênicas e da dramaturgia cênica.

Em conjunto com o debate sobre patriarcado, há o debate sobre o conceito de “gênero”, que apresenta bastante complexidade e traduz também divergências teóricas. De forma geral, as teorias pós-modernas e pós-estruturalistas, ao contrário do proposto por esta pesquisa, rejeitam o uso do conceito “patriarcado”. Não deixa de ser importante citar essa divergência, explicitando o contexto atual dos debates feministas e em torno das teorizações sobre gênero. De acordo com Jeffreys (2005):

29 “Politics has been around for a long time, so have radical political movements. Yet so far no political movement has come up with a political analysis that is speciall relevant to us women. I can only guess that is because the method of arriving at an analysis that talks in abstractions about other people will always exclude the people who are being directly oppressed by those doing the analysis. At Redstockings we’ve been developing a way of analysing political problems that is relevant to us women. Our method is not abstract. Each woman talks about herself and her own feelings and experiences. If our method works, we will have an analysis not only relevant to all women but to all people because it will be an analysis based on the realities of our lives.”

30 Sobre o conceito de feminilidade, debatido adiante, consultar: JEFFREYS, Sheyla. **Beauty and misogyny**. Routledge: London and New York, 2005; GRAHAM, Dee. **Loving to survive**. New York University Press: New York, 1994; BROWNMILLER, Susan. **Femininity**. Linden Books, 1984.

O pensamento pós-moderno rejeita a noção de que há tal coisa como uma classe dominante que pode criar ideias dominantes (...). Ela [teórica australiana e feminista radical Denise Thompson] responde que considera ser pós-moderno a mistificação e logo “abandonar os conceitos de ‘agentes e interesses’ é abandonar a política. Se não há ‘agentes’ não há nenhum perpetrador e beneficiário de relações de dominação e ninguém cuja capacidade de agência é bloqueada por poder travestido de interesses.” (JEFFREYS, 2005, p. 14. Tradução nossa)³¹

Ou seja, segundo a autora, o pensamento pós-moderno desestimula o reconhecimento dos agentes que perpetram a violência, assim como dos sujeitos que sofrem a violência, diluindo o entendimento sobre as relações materiais de violência e conseqüentemente, minando a ação política. Heleieth Safioti continua:

O argumento final (...) girará em torno da recusa do uso exclusivo do conceito de gênero (...). Não estaria a rápida difusão deste conceito vinculada ao fato de ele ser infinitamente mais palatável que o de patriarcado e, por conseguinte, poder ser considerado neutro? (...) o conceito de gênero, ao contrário do que afirmaram muitas (os), é mais ideológico do que o de patriarcado. Neutro, não existe nada em sociedade. Como não se é a favor de jogar fora o bebê com a água do banho, defende-se:

1. a utilidade do conceito de gênero, mesmo porque ele é muito mais amplo do que o de patriarcado, levando-se em conta os 250 mil anos, no mínimo, da humanidade;
2. o uso simultâneo dos conceitos de gênero e de patriarcado, já que um é genérico e o outro específico dos últimos seis ou sete milênios, o primeiro cobrindo toda a história e o segundo qualificando o primeiro ou, por economia, simplesmente a expressão patriarcado mitigado ou, ainda, meramente patriarcado;
3. a impossibilidade de aceitar, mantendo-se a coerência teórica, a redutora substituição de um conceito por outro, o que tem ocorrido nessa torrente bastante ideológica dos últimos dois decênios, quase três. Nem sequer abstratamente se pode conceber sociedades sem representação do feminino e do masculino. (SAFIOTI, Heleieth, 2004)

Nesse sentido, a adoção dos conceitos de “gênero” e “patriarcado” em complementaridade, como propõe Safioti (2004), colabora para se pensar as relações de violência, assim como os agentes envolvidos, e também expandir a noção de construção social dos comportamentos. Dessa forma, o contexto da dramaturgia cênica como resultado desses campos, explorada no decorrer do texto, pode ser pensado de forma mais consistente.

31 ”Postmodern thinking rejects the notion that there is such thing as a ruling class which can create dominant ideas (...) She [Australian radical feminist Denise Thompson] answers that she considers to be postmodern mystification thus: “to abandon the concepts of ‘agents and interests’ is to abandon politics. If there are no “agents”, there are no perpetrators and beneficiaries of relation of domination, and no one whose human agency is blocked by powerful vested interests.”

Violência

A bibliografia que discute o conceito de “violência” é extensa. Diversas áreas têm se dedicado ao assunto nas últimas décadas, entre elas: o direito, a sociologia, a antropologia, a psicologia, a ciência política, a história, a filosofia, a geografia, a educação, a economia, entre outras. Pode-se afirmar que as teorias feministas vêm transformando e enriquecendo intensamente os limites do conceito, trazendo questionamentos diretamente ligados à prática dos movimentos sociais feministas.

É interessante observar como as definições sobre violência variam em função daquele que produz o conceito, como comprovam abaixo duas definições completamente diferentes de violência. A primeira pode ser encontrada no **Dicionário de Política** (1983), escrita por três homens (Norberto Bobbio, Nicolla Matteuci e Gianfranco Pasquino) e a segunda no **Dicionário Crítico do Feminismo** (2009), escrito por quatro mulheres (Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré e Danièla Senotier).

O **Dicionário de Política**, uma das referências na área da Ciência Política, não traz sequer o verbete sobre patriarcado, o que é bastante intrigante, já que um dos principais pilares nos quais vem se fundando a política nos últimos milênios é o regime patriarcal. Também, o verbete sobre violência não menciona a violência cometida pelos homens contra as mulheres, existente nos regimes patriarcais, além de caracterizar a violência apenas como “física” e enfatizar fortemente seu aspecto estatal, ou seja, aquele relacionado ao Estado Nacional, ao controle estatal dos indivíduos e à violência entre Estados através da guerra. No entanto, inexistente neste verbete o conceito referente a uma das principais armas de guerra utilizadas pelos homens nos confrontos entre Estados, que é o estupro de mulheres. Segue trecho da definição:

Por violência entende-se a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra si mesmo) (...) A violência pode ser direta ou indireta. É direta quando atinge de maneira imediata o corpo de quem a sofre. É indireta quando opera através de uma alteração do ambiente físico no qual a vítima se encontra (...) ou através da destruição, da danificação ou da subtração de recursos materiais. Em ambos os casos, o resultado é o mesmo: uma modificação prejudicial do estado físico do indivíduo ou do grupo que é o alvo da ação violenta. (BOBBIO, Norberto, 1986, p. 1291-1292)

A definição de violência a partir de uma perspectiva feminista - pensando a violência contra as mulheres - encontrada no **Dicionário Crítico do Feminismo**, vai um pouco mais além:

As violências praticadas contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física ou na sua subjetividade. (HIRATA, 2009, p.271)

No Brasil, houve ganho significativo no debate sobre violência a partir da década de 1980:

A literatura sobre violência contra as mulheres tem suas origens no início dos anos 80, constituindo uma das principais áreas temáticas dos estudos feministas no Brasil. Esses estudos são fruto das mudanças sociais e políticas no país, acompanhando o desenvolvimento do movimento de mulheres e o processo de redemocratização. Nessa época, um dos principais objetivos do movimento é dar visibilidade à violência contra as mulheres e combatê-la mediante intervenções sociais, psicológicas e jurídicas. (SAFIOTI, 2004)

As definições sobre o conceito de violência e o de violência contra a mulher vêm sendo aprimoradas também em encontros presenciais que reúnem atores da sociedade civil e movimentos sociais. Essa movimentação reflete-se também nas novas proposições de entendimento dos conceitos no campo jurídico. É o que comprovam as definições encontradas nos documentos produzidos na Convenção Interamericana para Prevenir e Erradicar a Violência contra a Mulher, Convenção Belém do Pará (1994, Brasil) e na Lei Maria da Penha (2006, Brasil). A Convenção de Belém (1994) desenvolve de forma mais detalhada a definição sobre violência contra a mulher:

Artigo 2: Entende-se que a violência contra a mulher abrange a violência física, sexual e psicológica:

- a. Ocorrida no âmbito da família ou unidade doméstica ou em qualquer relação interpessoal, quer o agressor compartilhe, tenha compartilhado ou não a sua residência, incluindo-se, entre outras formas, o estupro, maus-tratos e abuso sexual;
- b. Ocorrida na comunidade e cometida por qualquer pessoa, incluindo, entre outras formas, o estupro, abuso sexual, tortura, tráfico de mulheres, prostituição forçada, seqüestro e assédio sexual no local de trabalho, bem como em instituições educacionais, serviços de saúde ou qualquer outro local; e
- c. Perpetrada ou tolerada pelo Estado ou seus agentes, onde quer que ocorra. (CONVENÇÃO BELÉM DO PARÁ, 1994. p.1)

Por fim, a Lei Maria da Penha propõe a definição sobre as violências cometidas contra as mulheres de forma ainda mais detalhada, ainda que circunscreva essas violências ao nível doméstico e familiar:

Art. 7º São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;

III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria. (LEI MARIA DA PENHA, 2006)

A partir de todo o debate sobre a definição de violência, pode-se chegar a uma definição mais concisa, resumindo o contexto da discussão e somando as conquistas do feminismo a partir da relação entre o termo e o objetivo da erradicação da violência no cotidiano. A violência, nessa perspectiva, é aquela cometida pelos homens contra as mulheres e se caracteriza pela ação do homem/homens de impor sua própria vontade ou decisão à mulher/mulheres em detrimento da vontade e decisão da mulher, sem que para tal tenha havido processo de diálogo, construção de consenso e consentimento de ambas as partes, ou seja, sem que tenha havido decisão mútua sobre a ação realizada. A violência pode se dar nos níveis físico, sexual, psicológico, moral, patrimonial e simbólico, através de constrangimento, coação, manipulação, coerção e realização ou impedimento de certos atos. A violência possui caráter: relacional, ou seja, ocorre entre duas ou mais pessoas; histórico, ou seja, não é inerente, ou natural; e assimétrico, ou seja, manifesta hierarquia de poder ou de força entre as partes envolvidas.

Atualmente no Brasil há muitas pesquisas e dados sobre a violência cometida pelos homens contra as mulheres. Esse panorama empírico contribui enormemente para o quadro teórico feminista e para os estudos sobre violência.

De acordo com pesquisas atuais sobre violência no Brasil³², são estupradas anualmente no país aproximadamente 500 mil pessoas. Deste número, aproximadamente 90% são do sexo feminino e aproximadamente metade são crianças de até treze anos. Metade das pessoas estupradas é de cor negra e 70% são crianças e adolescentes. Dos agressores, 98,2% são do sexo masculino e a grande maioria é de adultos.

Frente a esses dados, que demonstram uma realidade de extrema violência contra as mulheres, foi criada a Lei Maria da Penha, de 2006 - citada acima - e a inclusão na lei sobre homicídio de 2015, que passa a tipificar o crime de feminicídio. De acordo com a inclusão, feminicídio é o crime de homicídio cometido “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino” (Lei 13.104 de 9 março de 2015).

(...) mudanças socioeconômicas que inseriram as mulheres em novos patamares na sociedade, não explicam e não evitam a morte de mulheres por seus companheiros e/ou parentes próximos ou conhecidos, cujos dados do Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil explicitam. A magnitude dos dados desse Mapa resultou na realização da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (CPMI - VCM), que investigou entre março de 2012 e julho de 2013 a violência contra as mulheres nos Estados brasileiros. Como resultado da investigação houve a criação da Lei n. 13.104/2015 – Lei do Feminicídio, que incluiu o assassinato de mulheres na lista de crimes hediondos (Lei n 8.072/1990), como já ocorre em casos de genocídio e latrocínio, cujas penas são previstas pelo Código Penal. (CARNEIRO, 2017, p.16)

1.4 O trabalho das mulheres nas artes cênicas

Como já apontado, a violência praticada pelos homens contra as mulheres existe em todos os âmbitos, sendo um deles, o contexto das relações trabalhistas em artes cênicas. É também a partir destas relações de trabalho que são geradas as obras artísticas, formalizando imagens e discursos frente ao público e produzindo um campo imagético e simbólico, através das cenas produzidas nos palcos. As artes não estão livres de produzir e reproduzir relações de dominação, de exploração e produzir desigualdades entre seus profissionais. De acordo com Verônica Araújo e Eduardo Ribeiro:

32 Para pesquisas e dados sobre estupro, consultar: CERQUEIRA, Daniel.; COELHO, Danilo de Santa Cruz. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da saúde (versão preliminar)**. IPEA (Instituto de Economia Aplicada), 2004; SANEMATSU, Marisa.; PRADO, Debora. **Dossiê Violência contra as Mulheres**. Instituto Patrícia Galvão, 2015; **Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre a Violência contra a Mulher**, 2013.

As mulheres são discriminadas no mercado de trabalho quando, apesar de igualmente qualificadas, recebem pagamento inferior no desempenho da mesma função e/ou recebem salários menores porque têm acesso apenas às ocupações pior remuneradas. No primeiro caso, a discriminação é salarial, e no segundo caso, temos a discriminação ocupacional, onde a variável de seleção é o sexo. Segregação ocupacional implica não apenas que homens e mulheres estejam segregados em diferentes ocupações, mas também que as ocupações nas quais as mulheres se concentram sejam pior remuneradas. (ARAÚJO e RIBEIRO, 2001, p.2)

Não há pesquisas publicadas sobre o panorama de desigualdades salariais entre homens e mulheres no âmbito das artes cênicas em São Paulo, logo, permanece a pergunta: haveria uma reprodução do contexto trabalhista geral, em que homens recebem mais que as mulheres pelas mesmas funções realizadas?³³ Mulheres estariam sendo segregadas em relação a ocupação de cargos melhor remunerados?

Além do fator salarial, o contexto de desigualdade de condições trabalhistas entre homens e mulheres, constatado em todas as áreas profissionais, é um fator a ser considerado nas artes cênicas. Mulheres de todas as áreas profissionais trabalham mais horas do que os homens, pois, além do trabalho principal, é a mulher que realiza a maior parte do trabalho doméstico, quando dividem a moradia com outros homens. De acordo com a abordagem feminista marxista, é a exploração que o homem realiza do trabalho doméstico das mulheres a responsável por gerar tempo extra para que os homens possam se dedicar a outras atividades, como o lazer e a atividade política. Essa exploração configura a dupla jornada de trabalho da mulher. No caso do trabalho de cuidados, seja de crianças, de idosos ou de doentes, também são as mulheres que o realizam, configurando-se a jornada tripla³⁴. No Brasil, em pesquisa do IPEA de 2011(IPEA, 2011), a média de trabalho de uma mulher é de 7,5 horas a mais que os homens por semana e no caso apenas do trabalho doméstico e de cuidados, 14,9 horas a mais. As mulheres ajudam e trabalham mais nos serviços domésticos desde o período da infância, ao contrário dos homens (IPEA, 2011). Em decorrência desse contexto, as mulheres têm menos tempo para dedicação aos estudos e preparação profissional, sendo prejudicadas diretamente na seleção para postos de trabalho e durante o período quando estão trabalhando.

33 De acordo com pesquisa realizada pelo Banco Interamericano para o Desenvolvimento (ATAL, 2009) “Homens recebem 30% a mais que mulheres no Brasil”

34 A tripla jornada de trabalho configura-se pelo empenho em três áreas de trabalho: profissional (ou principal); doméstico; e de cuidados (de pessoas). Algumas autoras entendem o triplo fator não como o trabalho de cuidados (no campo doméstico), mas, sim, aquele despendido para a qualificação profissional. No entanto, a versão mais aceita sobre o significado do termo é a primeira. Exemplos da primeira posição e da segunda, respectivamente: OLIVEIRA, Feliciano Vilma de. **Trabalho domiciliar e a desigualdade de gênero**. Anais da XV ENABRAPSO, Maceió, 2009; e COSTA, Célia Maria Pereira. **A prática de gestão de recursos humanos que conciliam a tripla jornada: a perspectiva dos trabalhadores estudantes do ensino superior**. Tese de mestrado da Escola Superior de Ciências empresariais do Instituto Politécnico Superior. Setúbal, 2011.

Ao mesmo tempo, mulheres em média trabalham 35,6 horas em sua ocupação principal, enquanto os homens, 42,9 horas, sendo um dos fatores que explicam essa realidade justamente a pouca ou não realização do trabalho doméstico e de cuidados pelos homens, sobrecarregando as mulheres.

A desigualdade no contexto social como um todo também é um fator que prejudica diretamente as mulheres na área do trabalho. A falta de políticas de saúde adequadas para mulheres, como, por exemplo, possibilidade de folga no primeiro dia da menstruação e medidas para mulheres que engravidam, durante o pré e pós-parto³⁵, são fatores que dificultam enormemente mulheres em qualquer área profissional.

Sendo a maioria dos artistas trabalhadores autônomos, as mulheres também saem perdendo nesse sentido. O trabalho autônomo é desprovido de direitos trabalhistas, como: férias, feriados e folgas semanais pagas, FGTS, hora extra, décimo terceiro e abono salarial. Além da não existência de alguns bônus, como planos de saúde, custeio de alimentação e transporte. Todos esses fatores provocam instabilidade financeira. Sendo as mulheres socialmente prejudicadas, vulnerabilizadas e sobrecarregadas, como demonstrado acima, o trabalho autônomo, sendo um trabalho precarizado, agrava essa situação.

Também é comum haver desincentivos ou mesmo restrições às mulheres em exercer certas profissões, pelo fato de serem mulheres. Esta situação decorre da divisão sexual do trabalho, observada em todas as sociedades, que determina socialmente quais funções e atividades profissionais são mais adequadas para homens e quais são mais adequadas para mulheres, de acordo com os valores vigentes. O exercício das áreas das artes cênicas relacionadas à técnica, por exemplo, como iluminação e sonorização, não são socialmente incentivadas às mulheres. O cargo de direção teatral, importante espaço de tomada de decisão, também é dominado por homens, reproduzindo o padrão patriarcal das outras áreas da sociedade, nas quais homens ocupam espaços cujas decisões determinam o rumo de grupos de pessoas.

Não há pesquisas sobre a violência praticada por homens contra mulheres no ambiente de trabalho em artes cênicas em São Paulo, porém, é de senso comum o conhecimento sobre vários tipos de abuso cometidos contra artistas mulheres no ambiente profissional não apenas nesta cidade e país, mas, em muitas localidades: violências sexuais, intimidações, coações, constrangimentos, ameaças, desqualificação profissional, violência verbal, humilhações e

35 A falta de creches é um dos impedimentos para a entrada tardia no mercado de trabalho ou um provocador da saída do mercado de trabalho, de acordo com pesquisa do DIEESE (Departamento Intersindical de estatísticas e estudos socioeconômicos) de 2011: DIEESE. **Anuário das mulheres brasileiras**. DIEESE: SP, 2011.

muitos outros. Violências desses tipos ocorrem a partir de relações de hierarquia entre professores e alunas, diretores e artistas e também por parte de profissionais das áreas da técnica – iluminação, sonorização e montagem – ou mesmo dos parceiros de trabalho. Atualmente, os debates acerca do assunto têm proliferado nos movimentos artísticos e feministas, tanto presencialmente como através da internet, em sites, blogs e redes sociais. A página, na rede social Facebook, *Contra o Machismo nas Artes* escreve:

A classe artística de uma maneira geral considera-se muito progressista e desconstruída. Há artistas que, de fato, o são. Mas há aqueles que se utilizam de um discurso libertário para seguirem oprimindo. A impunidade dos homens que abusam é algo sistêmico. As vítimas de abuso (tanto físico quanto psicológico) quase sempre ficam em silêncio pois sabem que serão culpabilizadas e deslegitimadas. E os abusadores contam com o silêncio de suas vítimas para abusarem impunemente durante anos. (*Contra o machismo nas artes*, 2017, p.1)

Segundo a página, “o vídeo-denúncia [denúncia relatando violência de um profissional homem contra uma profissional mulher no meio artístico da cidade de São Paulo, em vídeo publicado em maio de 2017] em números: 842.348 vezes reproduzido, 10.606 vezes curtido através da página e compartilhado 9.875 vezes. A página foi, em números, 14.227 curtida e 14.452 seguida³⁶[em poucos dias]”. Tais números demonstram grande interesse da sociedade em debater o tema da violência praticada pelos homens contra as mulheres no meio artístico da cidade de São Paulo e Brasil, reforçando a necessidade de estudos científicos, pesquisas e busca de dados na área. A página *Vratata*, da mesma rede social, complementa, em linguagem coloquial e digital, sobre as ações de agressores nesta área profissional:

De mentiras pra pegar [relacionar-se sexualmente com] minas [mulheres] a torto e a direito [muitas vezes] até tacar [jogar] cadeira em mina no meio do ensaio e chamar de puta na frente de todo mundo pq [porque] ficou putinho [bravo] que entre quatro paredes a mina 'terminou' a relação abusiva que estava vivendo (...) Ele seduz na sala de aula, humilha nos ensaios, nunca perde o emprego, ganha prêmio e edital. Reconhece esse padrão? (*Vratata*, 2017)

A página relata situações que são do senso comum no meio artístico, porém, raramente denunciadas. Ribeiro (2017) relata sobre a experiência sobre violência na área da dança, observadas em sala de aula, relações de trabalho e processos seletivos:

Vejo homens na dança tendo privilégios o tempo todo. Por serem minoria do universo da dança, sua eventual presença é muito valorizada e costumam ser sempre

36 Os termos “curtir”, “seguir” e “compartilhar” são utilizados pela rede social Facebook, a partir de sua tradução na versão em inglês (“like” e “follow”) e significam, respectivamente: gostar, aprovar, concordar ou apoiar a publicação; acompanhar ou receber as publicações na conta pessoal do usuário; publicar a informação na conta pessoal do usuário.

muito bem-vindos. Muitas academias de dança tem por costume oferecer gratuidade completa para os estudantes homens, independente de seu nível de formação (...) Numa determinada oportunidade, conversando sobre um processo seletivo numa universidade para cargo efetivo como docente para o curso de graduação em Dança, uma professora universitária fez o seguinte comentário sobre o professor contratado, do qual ela foi parte da banca do concurso: “o bom é que ele é solteiro, não tem filhos e poderá se dedicar exclusivamente ao trabalho.” Na época, essa mesma professora era casada e mãe de dois filhos... (...) Um dia, um colega estava feliz porque havia recebido a notícia de um prêmio para seu espetáculo e poderia investir na produção da sua montagem. Dei-lhe os parabéns e como também atuo como produtora, comentei: “Se precisar de algo, me chama”, ao que ele respondeu, em tom de brincadeira: “Preciso, sim, de uma faxineira para minha casa”. Na época não disse nada, mas me pergunto até hoje se ele responderia isso para um colega homem. (RIBEIRO, 2017, p. 1-2)

A partir dessas narrativas, é possível entrar em contato com uma amostra das violências sofridas pelas mulheres no âmbito artístico, tanto no âmbito de ensino como no profissional. Sendo insuficientes para compor uma análise aprofundada e ao mesmo tempo de grande importância para o entendimento e superação das violências, explicitam a necessidade de pesquisas aprofundadas na área.

Apontamentos

Partindo do ponto de vista de que o regime patriarcal violenta as mulheres, retirando destas a possibilidade de exercer plenamente sua condição de cidadãs, sujeitos políticos e profissionais e que esse contexto abrange todos os contextos da vida social, incluindo o trabalho artístico, assim como as obras artísticas, coloca-se como objetivo desta pesquisa analisar a dramaturgia cênica das montagens selecionadas a partir do contexto do patriarcado e das artistas enquanto profissionais, mulheres e agentes sociais. A intenção é observar até que ponto essas obras questionam ou não o panorama patriarcal atual e a violência contra as mulheres existente no Brasil e em São Paulo hoje e a partir daí enriquecer as reflexões sobre dramaturgia cênica, patriarcado e feminismo.

2 Construindo uma ferramenta de observação de espetáculos a partir de uma perspectiva feminista

2.1 Dramaturgia cênica

Como apontado na introdução, uma das etapas desta pesquisa consistiu em observar e analisar a dramaturgia cênica de alguns espetáculos apresentados na cidade de São Paulo em 2015 e 2016. Um dos pontos de partida para a realização das análises foi o debate em torno do termo “dramaturgia cênica” ou “dramaturgia da cena”.

O conceito de “dramaturgia cênica” surge a partir da transformação do conceito de “dramaturgia”. Este refere-se ao texto dramático, que é escrito e posteriormente falado e interpretado durante a encenação da obra. No tocante a essas transformações durante o século XX, Ramos (2010), aponta:

A repetida tensão entre dramaturgos e encenadores, que foi tão marcante neste século [XX], é um aspecto dos problemas da forma dramática em si mesma. Isso fica especialmente claro naqueles movimentos de reforma literária, os quais, concentrando-se nos problemas da fala dramática, negligenciaram os problemas centrais da ação dramática. Mudar uma convenção de fala, mas não outra convenção, é desintegrar uma forma que tem já seus métodos teatrais, e assim deixar um hiato que a encenação é forçada a preencher (...) (WILLIAMS, 1978, apud RAMOS, 2010)

Na linguagem do teatro, uma dessas transformações diz respeito à lenta mudança em relação à importância do texto como elemento central da cena. Se em séculos anteriores um dos principais objetivos do teatro ocidental era dar vida ao texto, através de sua encenação, no século XX há maior valorização dos vários elementos que compõem o momento de apresentação da peça (BONFITO, 2011, P.57), sejam eles: cenografia, iluminação, sonoplastia, espacialidade e temporalidade da cena e os elementos relacionados ao corpo dos atores e atrizes, figurinos, maquiagem, movimentação, fala e modo de falar o texto. A relação entre esses elementos, ou sua colisão, gera coerência no todo e pode ser entendida como a dramaturgia da cena. Segundo MOREIRA (2011):

Pode-se dizer que hoje, muitas vezes, é a encenação que gera o texto dramático e não o contrário, ou, ao menos, pode-se afirmar que os dois são construídos simultaneamente, sem a sobreposição de um sobre o outro. Com espetáculos construídos quase que inteiramente em sala de ensaio, muitas vezes baseados na exploração dos elementos cênicos (como o espaço, a sonoridade, a visualidade), tem-se a criação de espetáculos que não têm na palavra ou no enredo o seu eixo de

significação primordial, mas nos elementos que o constituem, na cena. Daí o conceito de dramaturgia da cena. (MOREIRA, 2011, p.24)

Nesse sentido, os vários elementos da cena foram ganhando importância não apenas no fazer cênico, mas, na interpretação e teorização sobre esse fazer. No entanto, é preciso reconhecer que, apesar de a cena ter paulatinamente ganhado importância, não significa que houve um abandono do texto ou que essas transformações tenham ocorrido instantaneamente. Segundo ROUBINE (1998):

Quanto à encenação moderna [conceito proposto para identificar a produção teatral de meados do séc. XIX e séc. XX], seria simplista imaginar que ela seguiria uma evolução linear. Não aconteceu uma reversão progressiva, ou brutal, desta tradição de valorização do texto, cuja contrapartida era, pelo menos no plano ideológico, uma desvalorização do espetáculo. Não ocorreu tampouco uma oposição entre um academicismo aliado à supremacia do texto e um vanguardismo que teria procurado arruinar essa supremacia. Pelo contrário, o século XX assistiu à uma multiplicação de buscas num como no outro sentido. (ROUBINE, 1998, p. 47)

Ou seja, para uma reflexão consistente sobre a proposição das linguagens cênicas é necessária observação atenta às práticas, debates e teorias teatrais ao longo da história, que não é linear, multiplicando os elementos em jogo. Para pesquisa mais aprofundada sobre os conceitos de teatralidade, encenação e escritura cênica, termos que auxiliam na reflexão dos temas aqui colocados, consultar: FERNANDES (2013); PAVIS (2013); RYNGAERT (2013); e SZONDI (2011).

Vários conceitos surgiram ao longo do séc. XX, ampliando a reflexão sobre práticas cênicas, como: dramaturgia da luz, dramaturgia do som, dramaturgia do ator. Na década de 1980, a partir do encontro da dança com o teatro surge o termo “dramaturgia da dança”. De acordo com RAMOS (2008), este conceito difunde-se pelo mundo através da coreógrafa Pina Bausch:

(...) Bausch esteve sempre aliada com o teatro, e a palavra (ainda que construída sob outras bases em seus espetáculos) e a teatralidade estiveram presentes na maior parte de suas criações, colaborando com o texto espetacular. Após o boom da dança holandesa e belga no final dos anos 1980, a discussão se amplia, chegando ao Brasil apenas recentemente. O movimento, entendido como ação na dança, principalmente até o período moderno, era o guia dessa tessitura. (RAMOS, 2008, p. 14)

Segundo RAMOS (2008) nessa década há grande ênfase no questionamento das fronteiras entre dança e teatro:

Com a ruptura dos limites estabelecidos pelo movimento, surge uma visão também ampliada de dramaturgia. Esta se torna a responsável por articular metáforas, forma

e conteúdo, forma e sentido, organizar pulso e estado corporal, conectar lugares (corpo e ambiente), modular intensidades e texturas (qualidades de movimento), por fim, torna-se uma tessitura que proporciona a conexão entre as ações cênicas objetivas (visíveis) e as subjetivas (invisíveis). (RAMOS, 2008, p.15)

Alguns dos elementos que perpassam a reflexão sobre “dramaturgia na dança”: “dramaturgia coreográfica”, “dramaturgia do corpo” e “dramaturgia do bailarino”. Segundo Moreira (2011):

(...) É importante enfatizar que, do mesmo modo que o conceito de dramaturgia expandido aparece sendo utilizado de modo variado e significando diversas práticas dentro das artes teatrais, tal fenômeno se repete na sua utilização na dança. Assim, apesar de haver uma linha que direciona o que os artistas pesquisadores entendem por determinado conceito, ele está longe de encontrar uma unanimidade de uso no contexto da dança. (MOREIRA, 2011, p. 68-69)

A partir da relação entre os conceitos de dramaturgia da cena esboçados, esta pesquisa optou não por realizar um debate sobre as diferenças entre as linguagens do teatro, da dança e da arte da performance, como por exemplo, através das diferenças entre suas dimensões estéticas e processuais, mas sim, a reflexão sobre os elementos cênicos das obras assistidas, sendo esta leitura, realizada a partir de uma perspectiva feminista. Ou seja, observaram-se seus pressupostos estéticos singulares enquanto linguagens da cena e com foco nas imagens e discursos propostos acerca da mulher - seja através de sua representação enquanto personagens, seja enquanto bailarinas ou performers em cena – expressas no conjunto dos elementos da dramaturgia cênica.

2.2 A espectadora crítica

Proposições cênicas e teorias durante o séc. XX ressaltaram a importância do espectador na constituição da cena teatral, ampliando o entendimento sobre a construção cênica dos limites do palco para a platéia. De acordo com Fernandes (2013):

[Josette Féral, em 1988] defende a ideia de que ela [a teatralidade] é consequência de um processo dinâmico de teatralização produzido pelo olhar que postula a criação de outros espaços e outros sujeitos. Esse processo construtivo resulta de um ato consciente que pode partir tanto do performer no sentido amplo do termo – ator, encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador. Portanto, a ensaísta sustenta que a teatralidade tanto pode nascer do sujeito que projeta um outro espaço

a partir de seu olhar, quanto dos criadores desse lugar alterno, que requerem um olhar que o reconheça (...) (FERNANDES, 2013, p.123)

Nesse sentido, pensar a criação é também refletir sobre o fenômeno da recepção. Esta pesquisa não se dedica à este tema, porém, coloca-o de forma a questionar a própria produção cênica que, muitas vezes propõe estéticas imbuídas da pressuposição de um espectador homem. Obviamente que tanto homens quanto mulheres vão ao teatro, porém, será que as mulheres sentem-se representadas pelas ideias colocadas no palco? Até que ponto as produções estão reproduzindo estéticas dominantes ancoradas em olhares dominantes sobre a realidade? Laura Mulvey (1975) propõe o conceito de “male gaze”³⁷. De acordo com Miller (2017):

O “olhar do homem” é um termo comumente utilizado entre feministas debatendo o papel das mulheres na objetificação sexual do espectador homem. O “olhar do homem” foi originalmente lançado por Laura Mulvey em seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [tradução literal: Prazer Visual e Cinema Narrativo] e o seu significado para o termo se relaciona com a mulher como espectadora de filmes. Outras feministas tem utilizado o termo para descrever material impresso assim como filme e multimídia como um produto do “olhar do homem” (MILLER, 2017, p.1, tradução nossa³⁸)

A cena teatral muitas vezes reproduz o “olhar do homem” espectador através de construções de personagens mulheres que tendem para a erotização. A partir de uma perspectiva feminista surge a problematização sobre a cena através do olhar sob ela. Jill Dolan (1988) propõe o conceito de “espectadora feminista”. Apesar de o conceito não ter conduzido esta pesquisa, dialoga e colabora com sua trajetória. Além disso, a relevância do conceito no campo dos estudos feministas sobre teatro, sedimentando a presença de uma abordagem singular para uma “fenomenologia da percepção gendrada”, justifica o destaque. De acordo com a autora:

A crítica feminista pode ser vista como uma “leitora resistente”, que analisa o significado de uma performance através da leitura que vai contra um conjunto de estereótipos e resistindo à manipulação tanto do texto da performance como do texto do contexto cultural que aquele ajuda a moldar. Através da exposição das formas através das quais a ideologia dominante é naturalizada pelo direcionamento da performance ao espectador ideal, a crítica feminista à performance trabalha como

37 A tradução literal para “male gaze” seria “o olhar da pessoa do sexo masculino”. Em português pode ser traduzido como “o olhar masculino” ou “o olhar do homem”.

38 “The “male gaze” is a term that is commonly used among feminists arguing the role of a female for the sexual objectification of a male spectator. The “male gaze” was originally brought up by Laura Mulvey in her essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, and her meaning of the term relates to the woman as a spectacle in film. Other feminists have used the term to describe print material as well as film and multimedia as being a product of the “male gaze”.

uma intervenção política em um esforço em direção à mudança cultural. (DOLAN, 1988 In GOODMAN, 2003, p. 288, tradução nossa)³⁹

Para Dolan (2003) a ideologia dominante constrói tanto a cena quando a idealização de um espectador. Ou seja, a cena construída e portadora de modelos de comportamento de gênero é direcionada para um espectador ideal, o espectador do sexo masculino⁴⁰ de tal forma que, cena e público relacionam-se diretamente e ‘de acordo’. O que Dolan propõe é que se questione a cena a partir da des-idealização desse espectador ideal, sejam questionados e enfrentados seus pressupostos. Colocar-se como uma espectadora feminista permite que, a partir daí, exista reflexão sobre o que é proposto em cena.

2.3 Panorama do campo e metodologia de seleção

Durante o ano de 2015 e 2016 foram assistidas quarenta e duas peças, dentro das linguagens de teatro, dança e performance. A a maior parte das peças são da linguagem de teatro (28), seguido da dança (12) e em seguida da performance (02), representando, em média aproximada, proporcionalmente o número de peças/apresentações divulgadas referente à cada linguagem nos guias de divulgação artístico cultural da cidade. As peças foram analisadas brevemente e do total, foram escolhidas quatro, às quais são dedicadas análises mais aprofundadas.

A metodologia de seleção das peças seguiu os seguintes passos:

- 1) Definição da população. Inicialmente, a população foi definida como aquela que corresponde às peças nas áreas de teatro, dança e arte da performance que tenham em cena apenas mulheres, apresentadas na cidade de São Paulo durante os anos de 2015 e 2016;
- 2) Aproximação com o campo, através da divulgação de peças encontrada nos principais guias culturais da cidade;
- 3) Definição do critério de representatividade para balizar a escolha das peças a assistir. Os critérios foram: peças que tendem à estética comerciais; peças que tendem à estéticas mais

39 “The feminist critic can be seen as a ‘resistant reader’, who analyses a performance’s meaning by reading against the grain of stereotypes and resisting the manipulation of both performance text and cultural text that it helps to shape. By exposing the ways in which dominant ideology is naturalized by the performance’s address to the ideal spectator, feminist performance criticism works as political intervention in a effort toward cultural change.”

40 Para aprofundamento desses conceitos, consultar: DOLAN, Jill On publics: a feminist constellation of key words in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 16.2 (2011). Disponível em: <<http://feministspectator.princeton.edu/articles/on-publics-a-feminist-constellation/>>

múltiplas; solos; grupos; peças com mulheres negras no elenco; peças com presença de mulheres brancas no elenco. Ainda assim, muitas peças que se encaixavam nesses critérios, mas, que não chegaram ao conhecimento da pesquisadora, não foram assistidas. Ou seja, os critérios foram aplicados a partir de universo limitado de possibilidades, aquele correspondente à divulgação contida nos guias e às possibilidades materiais de assistência à peça;

4) Assistência (ida) às peças divulgadas;

5) Definição de uma amostra dentro da população. Após a aproximação com o campo observou-se que o número de peças da população era grande demais para a capacidade produtiva de um mestrado. Houve então a redefinição de alguns objetivos: não mais mapear toda a população definida, mas, sim, assistir algumas peças que compunham a população e então desenvolver reflexões a partir dessa amostragem. A definição da amostragem continuou seguindo os critérios apontados no item 2: assistir às peças que mostrassem diversidade de situações e referência a partir do conteúdo divulgado nos guias e também a partir das possibilidades materiais de assistência às peças (disponibilidade de tempo e financeira). No total, foram assistidas 42 peças;

6) A partir dessa amostra, decidiu-se selecionar algumas peças para análise aprofundada. Essas peças foram escolhidas de acordo com o critério que balizou a criticidade da dramaturgia cênica em relação à forma como a mulher é retratada em cena. Os critérios de criticidade foram: questionamento sobre o padrão de movimentação, símbolos e práticas associadas à mulher e ao feminino na sociedade patriarcal brasileira; proposição de perspectivas e temáticas que superassem a condição de dominada da mulher na sociedade patriarcal brasileira; reflexões cênicas a partir do intrincamento entre gênero e raça/etnia na sociedade patriarcal brasileira; questionamentos sobre o figurino e reflexões sobre as vestimentas associadas à mulher e ao feminino na sociedade patriarcal.

A partir desses critérios, selecionou-se quatro peças : “Bananas 15”, “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, “O testamento de Maria” e “A Alma Imoral”⁴¹.

41 As peças “Bananas 15”, “A Alma Imoral” foram assistidas três vezes; “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas”, foram assistidas, duas vezes; “O Testamento de Maria” foi assistido uma vez. A pesquisa sobre as peças complementou-se com o material audiovisual sobre as obras, disponíveis na internet. Após a análise das peças foram realizadas entrevistas com as atrizes e diretoras das três primeiras peças citadas.

2.4 A ferramenta de observação

No decorrer da pesquisa a ênfase no desenvolvimento de um olhar feminista sobre as peças levou à prospecção de ferramentas de observação e de análises das obras.

A pergunta inicial da pesquisa, que depois transformou-se em várias outras foi: existe consciência de gênero nas mulheres artistas na São Paulo atual? Para respondê-la foi necessária a elaboração de novas perguntas: Qual é o tema da peça? De que forma o tema está sendo tratado pelas atrizes e direção? Como são os figurinos? Como as atrizes se movimentam? Como é a iluminação da peça? A sonoplastia reitera ou se contrapõe aos textos e ações? Como dialogam os corpos? Como o cenário se relaciona com a temática da peça? Como a trama se desenvolve em relação a todos esses elementos?

A observação da dramaturgia cênica das peças ocorreu a partir da relação entre seus vários elementos e impulsionada pelas perguntas acima. Paralelamente foram realizadas análises das dramaturgias cênicas a partir de um olhar feminista, tendo como referência os debates teóricos presentes nas ciências humanas, partindo das pesquisas sobre patriarcado, mulher, gênero e feminismo. Os debates teóricos no âmbito das artes colaboraram para as reflexões finais da pesquisa.

A ferramenta de observação surgiu, portanto, para viabilizar um olhar mais apurado, propondo tanto uma metodologia de observação, quanto uma posição teórica. Primeiramente foi desenvolvida uma ferramenta simplificada em seguida esta ferramenta desenvolveu-se.

O primeiro passo da primeira ferramenta foi a identificação do tema da peça e a constatação sobre a existência ou não de questões relativas a gênero e patriarcado. Tal identificação foi elaborada em um esquema que pode ser demonstrado abaixo:

Ferramenta 1 (elaborada durante o ano de 2015)

Passo 1

Observar se a peça/apresentação:

- A. Tematiza questões relativas a gênero e patriarcado.
- B. Não tematiza questões relativas a gênero e patriarcado.

Passo 2

Ramificar cada alternativa, aprofundando cada uma delas:

Das peças localizadas no conjunto A:

A. Tematiza questões relativas a gênero e patriarcado.

1- Coloca dúvidas sobre essas questões 2- Não coloca dúvidas sobre essas questões

Das que 1. Coloca dúvidas sobre essas questões:

3- Desenvolve a dúvida através de uma reflexão crítica 4- Não desenvolve a dúvida através de uma reflexão crítica

Das que 3. Desenvolve a dúvida em uma reflexão crítica

5- Enquanto mulheres trazem novas realidades 6- Não propõe nada de novo

Das peças localizadas no conjunto B:

B. Não tematiza questões relativas a gênero e patriarcado.

7- Enquanto mulheres trazem novas realidades 8- Não propõe nada de novo

Como descrito, no grupo A, das peças que tematizam questões relativas ao debate sobre gênero e patriarcado, emergem duas possibilidades: A peça 1- Coloca dúvida sobre essas questões. Ou seja, a peça reflete criticamente sobre essas questões, explicitando através da dramaturgia cênica algum incômodo sobre os padrões patriarcais de entendimento sobre a mulher, através, por exemplo, da expressão de discordâncias: “não concordo com isso”, “algo está errado”. Sobre a possibilidade seguinte, a peça 2- Não coloca em dúvida nenhum aspecto sobre esse contexto. Ou seja, elementos da situação da mulher no patriarcado são apresentados– através do discurso cênico – a partir da ótica da normalidade, do socialmente aceito e reproduzido em cena sem questionamento.

Ainda no grupo A, das peças que colocam dúvidas sobre a realidade da mulher de alguma forma (opção A1), há mais dois possíveis desdobramentos: a peça 3- Desenvolve a dúvida através de nova reflexão crítica ou perguntas – através do discurso cênico - como, por exemplo, “poderia ser diferente?”, “e se fosse de outra forma?”. Na opção 4- A peça não desenvolve a dúvida através de reflexão crítica, de tal forma que não há reverberação e o processo de evidenciação de outras possibilidades é interrompido.

Das peças que se enquadram na opção 3- A peça desenvolve a dúvida em uma reflexão crítica, surgem mais duas opções: a peça 5- Traz novas realidades. Ou seja, a partir do incômodo inicial e da reflexão crítica subsequente, a peça propõe soluções, trazendo novas realidades e propostas para pensar e expressar a realidade da mulher no patriarcado ou mesmo fora dele. A opção 6 – A peça não propõe nada de novo. A peça apresenta incômodo com alguma questão, reflete criticamente sobre isso, porém, não propõe saídas ou soluções.

No grupo B, composto por peças que não tematizam questões relativas a gênero e patriarcado, são dois os desdobramentos: 7- Ainda que não haja questionamentos, as artistas propõe, de imediato, novas realidades (imagens, relações, contextos) para o campo do gênero e das mulheres. A opção 8- A peça não traz nada de novo, ou seja, não questiona, não problematiza e não propõe nada de novo no campo das interpretações sobre a mulher e patriarcado hoje.

Para melhor entendimento do esquema proposto, segue exemplo de uma cena hipotética, intitulada “A cena da janta”: No palco há uma mesa retangular e comprida, que vai de ponta a ponta lateral do palco, onde uma família janta. Em uma das extremidades está sentado o pai, homem velho. De frente para o público, ao lado do pai, está o filho mais velho, e logo depois, o filho mais novo. Em pé, está a mãe, servindo os homens da família, colocando comida em seus pratos. O lugar da mãe, com os pratos ainda vazios, é o aquele à frente do filho mais velho, de costas para o público.

De acordo com o esquema proposto, essa cena se encaixaria no grupo A, sendo uma peça que “tematiza questões relativas à gênero e patriarcado”, pois, encena um momento clássico da exploração domésticas das mulheres que é a mãe/esposa servir todos os homens e pessoas da família antes de ela mesma comer.

Caso houvesse questionamento dessa situação, a peça se encaixaria na opção A1. O questionamento poderia se dar através de manifestação verbal da mulher, como por exemplo, através da fala da seguinte frase: “Estou cansada e não quero mais servi-los”. Caso a cena não questionasse de forma alguma a primeira situação, seria classificada como A2. Caso a opção A1 se desenvolvesse para outras ações que refletissem criticamente sobre a situação, a cena estaria na classificação A1/3. Um exemplo de reflexão crítica poderia ser a manifestação da mulher através de nova frase: “Porque vocês mesmos não se servem? Venho cozinhando a vida toda para a família e servindo marido e filhos à mesa. Porque os homens desta casa não fazem sua própria comida? Penso até que vocês poderiam cozinhar pra mim e me servir todos os dias”. Caso a opção A1 (“Estou cansada e não quero mais servi-los”) não fosse desenvolvida para outras ações que refletissem criticamente sobre essa situação, a cena se

encaixaria em A1/4. Caso houvesse proposição de transformação ou superação da situação classificada como A1/3, a cena se encaixaria na opção A1/3/5. A cena poderia desenrolar-se da seguinte forma: A mulher interrompe a ação de servir os homens, senta-se na outra extremidade da mesa e fala “Não vou mais servi-los. Agora são vocês que irão me servir. Estou aguardando meu prato”. Ou então “Cansei dessa situação. Vou embora”, deixando a sala imediatamente. Caso a afirmação inicial A1/3 não se desenvolvesse para proposição de transformação dessa realidade sobre a qual a mulher reflete, a peça se encaixaria na opção A1/3/6.

Importante notar que houve um desenrolar dos fatos, resultando ao final, na proposição de uma nova situação. Logo, a proposição resultou da abordagem de uma questão relevante ao patriarcado, explicitou a situação que gera incômodo, refletiu criticamente sobre ela e a partir desse processo, propôs uma nova situação.

Voltando às reflexões sobre a ferramenta de análise. Posteriormente à elaboração dessa ferramenta ocorreu o encontro com as reflexões propostas pelo Teatro do Oprimido e Teatro da Oprimida, enriquecendo esta pesquisa em andamento. No Teatro do Oprimido, especificamente no Teatro Fórum, são realizadas dinâmicas de interação entre cena e o público que convidam o público a participar da cena e interferir nela, após algum incômodo ou questionamento gerado. O processo se dá através da reflexão em conjunto com pessoas do público e propõe soluções que ao fim são aplicadas, alterando a trama da cena. De acordo com BOAL (2013):

O Teatro Fórum – talvez a forma de teatro do Oprimido mais democrática e, certamente, a mais conhecida e praticada em todo o mundo, usa ou pode usar todos os recursos de todas as formas teatrais conhecidas, a estas acrescentando uma característica essencial: os espectadores – aos quais chamamos de *spect-atores* – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente, e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprio inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real e não um fim em si mesmo. (BOAL, 2013, p. 17-18)

A partir destas informações realizou-se um paralelo entre as reflexões do Teatro do Oprimido e a estratégia de interpretação das obras teatrais realizadas nesta pesquisa. Por exemplo, o caminho trilhado pela peça classificada como A1/3/5 seria aquela que, como nas cenas do Teatro Fórum, atingem uma transformação final através da reflexão e proposição de soluções, porém, através de caminhos diferentes. O Teatro Fórum chegaria a essa solução através de participação com o público, enquanto que as peças observadas, seguiriam um caminho próprio, resultado de ações e reações propostas pela própria trama da obra.

Importante destacar que experiências de fusão entre o Teatro do Oprimido e o Feminismo já vem ocorrendo. A partir desta relação existe hoje o Teatro da Oprimida.

A partir do Teatro do Oprimido trabalha-se com o objetivo de expor, analisar e propor alternativas às opressões vividas pelos grupos chamados de “minorias sociais” – termo equivocado, uma vez que somadas mulheres, negros, indígenas, imigrantes, homossexuais, lésbicas, dentre tantos outros “diferentes”, somos maioria. Sendo assim, era previsível que em algum momento feministas, praticantes do Teatro do Oprimido, questionariam o nome do que praticavam (...) Coringas que iniciaram grupos apenas de mulheres, passaram a chamá-los de Teatro da Oprimida (...) Esse questionamento aconteceu com diversas mulheres coringas, de algumas partes do mundo que, ao entrarem em contato, descobriram que tinham objetivos em comum: falar da mulher através e dentro do Teatro do Oprimido. (NASCIMENTO, 2014, p.34)

Dessa forma vislumbra-se uma relação rica e propositiva através das questões formuladas por esta pesquisa e as técnicas do Teatro da Oprimida e do Oprimido, apontando a importância de futuras pesquisas sobre a relação entre esses campos.

Voltando à ferramenta de análise, esse primeiro recurso foi útil para uma aproximação com as peças, promovendo aprofundamento das reflexões. Porém, essa primeira formatação da ferramenta logo foi questionada a partir de reflexões oriundas da própria pesquisa e foi então transformada no ano subsequente, 2016.

Surgiu uma problemática. Chegou-se à conclusão que toda questão é uma questão relativa a gênero e à mulher, e logo, toda peça apresentaria questões de gênero, ou seja, todas as peças fariam parte do grupo A e não existiria grupo B. Da mesma forma, outros elementos da realidade - referentes a economia, política, história, classes sociais, religião, raça, e assim por diante – também estão implicados na vida social e logo, nas cenas. Nesse sentido, conclui-se que o ponto central é a perspectiva de análise. A cena hipotética da janta, por exemplo, poderia ser analisada a partir da perspectiva proposta ou então de outras, como por exemplo, a perspectiva econômica, que levaria em conta outros elementos, como por exemplo a produção dos alimentos e o valor dos objetos em cena. Outras perspectivas levariam em conta outros elementos. Nesse sentido é sempre possível analisar qualquer peça através de uma perspectiva feminista e que leve em conta a forma como os aspectos de gênero, mulheres e patriarcado são abordados.

Partindo do pressuposto acima, de que toda peça contém problemáticas referentes ao debate sobre gênero, o seguinte modelo, portanto, visou primeiro identificar a temática da peça e a partir daí colocaram-se perguntas que explicitassem a existência ou não de criticidade dentro das temáticas desta pesquisa, segundo a tríade mulher-gênero-patriarcado. A proposta elaborada em 2016 foi a seguinte:

Ferramenta 2 (elaborada durante o ano de 2016)

Passo 1

1- Identificação da temática da peça

Passo 2

2- Perguntas exploratórias:

1- A dramaturgia cênica *explicita* algum dado/momento/elemento da peça que faça referência aos elementos de gênero e patriarcado?

2- Há reflexão sobre esse dado?

3- Realiza-se crítica sobre esse dado? Ou ele é reforçado?

4-Propõe novas realidades?

Passo 3

3- Reflexão sobre a perspectiva da peça

Concluiu-se, no decorrer das análises, que a perspectiva da peça (passo 3) é a própria dramaturgia cênica, ou seja, é através da dramaturgia cênica que a temática, encontrando materialidade e constituindo a encenação sobre os temas, é abordada.

A explicação do modelo dois é como segue: Primeiramente identifica-se a temática da peça e a partir daí perguntas são realizadas para aprofundar a reflexão sobre esse temática. A primeira pergunta é: A dramaturgia cênica *explicita* algum dado/momento/elemento da peça que faça referência aos elementos de gênero e patriarcado? Ou seja, como dito acima, elementos de gênero, mulher e patriarcado, estão direta ou indiretamente em todas as situações da vida e também em todas as cenas. A questão é identificar se eles estão implícitos ou explícitos na cena. No caso de estar explícitos, a próxima pergunta é se a encenação realiza reflexão sobre o dado. Em caso positivo, avança-se com a pergunta: há a formulação de crítica sobre o dado? Em caso positivo, pergunta-se: a partir desse panorama, propõe novas realidades, imagens, movimentos, ideias?

Como no primeiro modelo, seria possível propor novas realidades, mesmo sem haver um processo de questionamento e crítica, ou seja, é possível que a pergunta cinco seja respondida positivamente ainda que as perguntas anteriores tenham sido respondidas negativamente.

Foi a partir dessas duas ferramentas e também a partir de outros elementos da pesquisa que as análises sobre a dramaturgia cênica foram realizadas, ou seja, a observação das peças não seguiu os modelos acima de forma rígida, porém, foram guiadas por elas.

É importante ressaltar que caso a peça não contribua em nenhum aspecto com o pensamento e a construção de uma dramaturgia que questione a tríade mulher-gênero-patriarcado, não significa que a peça não tenha aspectos positivos, se olhada através de outras perspectivas. É possível que exista reforço dos valores patriarcais, por exemplo, em uma peça cujo cenário seja um ambiente doméstico e íntimo, que pode ser interpretado como a ausência de espaços que referenciam o coletivo e o político. Ainda que nesta pesquisa esse dado é visto como um peça que reforça os símbolos historicamente associados às mulheres no patriarcado, que são os espaços privados e domésticos, ou a ausência de espaços públicos e de tomada coletiva de decisões, ainda assim, não significa que a peça não apresente outras questões importantes, ou que tal cenário não seja fruto de uma pesquisa consistente e proponha inúmeras questões relevantes para o debate sobre cenografia, ou mesmo para a linguagem da peça.

A etapa que sucedeu à observação das obras foi a breve análise das mesmas e a análise aprofundada dos casos, realizada através do diálogo com os dados e os debates sobre a tríade mulher-gênero-patriarcado no Brasil e em São Paulo atualmente. Dessa forma, a análise da dramaturgia cênica expandiu-se, relacionando o espaço da cena com os espaços social, político, econômico e estes, relacionando-se com o espaço da cena. Parte das reflexões direcionou-se para o fato de que, em cena, estavam não apenas personagens – representando mulheres ou homens – mas, atrizes, mulheres, trabalhadoras das artes. Mais e mais se considerou necessário considerar o panorama do trabalho em artes cênicas no que concerne às relações de trabalho e ao contexto de produção, de onde inclusive surgiu a atenção aos dados fornecidos pelos guias culturais. Por fim, com vistas a conformar uma análise da dramaturgia cênica a partir de um olhar contextualizado, foram realizadas entrevistas com artistas de três peças das quatro peças escolhidas como estudos de caso. Estas etapas resultaram em uma observação mais aprofundada das peças, a partir de uma “análise contextualizada”, ou, “análise situada”, conceito desenvolvido ao longo da pesquisa e proposto por esta pesquisadora.

A análise contextualizada ou análise situada é constituída da observação da dramaturgia cênica, a partir dos seus elementos constituintes, a partir da reflexão sobre a relação entre os vários elementos envolvidos em uma montagem e da reflexão sobre a relação entre a montagem e o contexto material, histórico, social, político e econômico onde a peça e

artistas estão inseridas e sobre a qual agem. Os elementos que compõe a montagem seriam: ação da direção, escolha do texto, preparação de elenco, ação da equipe técnica, dramaturgia (texto), produção e venda do espetáculo, além da vida e posicionamento das profissionais no contexto fora de cena. Os elementos que compõe o contexto material da peça são inúmeros e podem ser escolhidos alguns para aprofundar a pesquisa, tais como: dados empíricos, reflexões e teorias sobre sociedade, cultura, instituições, movimentos sociais, entre outros. Por fim há que se adotar uma perspectiva de análise, onde alguns elementos são priorizados. No caso desta pesquisa apontou-se a reflexão sobre patriarcado e violência contra a mulher como um caminho possível para enriquecer a reflexão sobre dramaturgia cênica. Dessa forma, dramaturgia cênica e contexto social são interligados, resultando em uma análise “contextualizada” da cena. O termo “situado” pode ser também utilizado, pois, a observação insere a peça, ou seja, “situa” a peça em determinado contexto para então analisá-la.

Outro campo veio a colaborar para a análise dos espetáculos a partir de um olhar feminista. Foi o modelo proveniente das artes audiovisuais, especificamente do cinema, nomeado “Teste de Bechdel”⁴². O teste de Bechdel surgiu a partir das tirinhas de desenho da artista lésbica Alison Bechdel, chamada “Dykes to Watch For” (tradução livre: Sapatonas para Considerar ou Sapatonas para Acompanhar)⁴³, que existiu entre 1983 e 2008. Em 1985 o teste surgiu e o debate a partir das questões por ele lançados difundiram-se a partir da década de 2000, por vários países – o Brasil, inclusive – como uma forma de refletir sobre a participação das mulheres no filmes e na indústria cinematográfica. Apesar de a linguagem cênica do teatro e a linguagem cênica do cinema partirem de processos distintos, é possível realizar algumas conexões entre elas no que concerne aos elementos narrativos e de representação. Não obstante, o teste de Bechdel diferencia-se bastante desta pesquisa, pois, ao contrário da ferramenta de análise aqui desenvolvida, que considera peças/criações cênicas onde estejam em cena apenas mulheres, o Teste de Bechdel analisa filmes que representam tanto homens quanto mulheres. Ainda assim alguns elementos referentes ao Teste foram úteis para as reflexões aqui desenvolvidas.

O teste de Bechdel consiste de três perguntas que são realizadas para o filme assistido: 1- Há mais de uma mulher no filme? 2- Elas conversam entre si? 3- O tema da conversa é sobre algo que não seja homens? E a partir destas três perguntas o teste traça um perfil dos filmes em relação à representação da mulher. Diversos debates circundam o Teste de Bechdel. Primeiramente é importante dizer que um dos resultados mais relevantes do Teste não é o

42 Lançado em 1985

43 <http://dykestowatchoutfor.com/>

número de filmes que respondem positivamente as três perguntas (ou seja, filmes que apresentam duas ou mais mulheres, que conversam entre si sobre algo que não seja os homens), mas, a imensa quantidade de filmes que não respondem com um “sim” a todas as perguntas. Observa-se que a maioria dos filmes não apresentam histórias onde o tema das mulheres que conversam entre si seja sobre algo que não seja homens. Essa é uma constatação importante, pois, demonstra que a grande maioria das imagens assistidas por milhões de pessoas globalmente, não apresentam mulheres e personagens cujas vidas não giram em torno dos homens, reforçando, portanto, diversos valores do patriarcado. Contudo, são necessárias mais e outras perguntas para que se avalie com profundidade a forma como as mulheres são representadas nos filmes. Nesse sentido, o Teste de Bechdel pode ser aprimorado, assim como pode ser aprimorada a ferramenta de análise de espetáculos que essa pesquisa propõe.

Para que a mulher seja vista como protagonista na vida social, é extremamente importante que filmes expressem valores, ações e ideias referentes a realidades que não girem apenas em torno dos homens - como pretende o patriarcado - e dessa forma, não desvalorizem ou descartem sujeitos históricos.

O fato de existirem muitos filmes que não apresentam mulheres socialmente protagonistas em seus enredos, demonstra que o panorama da indústria audiovisual reforça fortemente valores patriarcais estabelecidos. Ao mesmo tempo, no caso do Teste de Bechdel, observa-se que muitos filmes que respondem com um “sim” às três perguntas, podem também reforçar valores patriarcais, através da forma como retratam as mulheres. As personagens podem, por exemplo, estar sendo retratadas de forma erotizada sem que essa construção estética faça parte da proposta temática do filme, ou seja, apenas reforçando o senso comum sobre a representação erotizada da mulher atualmente. Ou então as personagens podem estar conversando sobre assuntos que não interferem nos elementos principais da trama. Ou seja, ainda que haja mais de uma mulher no filme e elas conversem entre si sobre algo que não seja os homens a representação dessas personagens pode ainda assim se dar enquanto elementos “decorativos” do filme.

Reflexão semelhante se deu sobre as peças. Observou-se que uma peça pode propor uma temática crítica ao patriarcado e, ao mesmo tempo, através dos elementos da dramaturgia cênica, reforçar estereótipos associados à feminilidade e às posições que as mulheres ocupam no patriarcado. Durante a pesquisa, reforçou-se a visão de que forma cria conteúdo, ou seja, a dramaturgia cênica também gera elementos que acabam por constituir um tema em si, que acabam por transformar elementos da dramaturgia textual, ainda que esse tema não fizesse parte dos assuntos explicitados na peça.

Logo, uma peça pode não apresentar uma temática feminista, ou seja, que questiona a tríade mulher-gênero-patriarcado, mas, apresentar uma perspectiva feminista, ainda que não o faça intencionalmente.

Por fim, a reflexão de Gayle Austin resume o processo de entendimento da cena a que se dedicaria uma análise com abordagem ou perspectiva feminista. Em seus termos:

Uma abordagem feminista a qualquer coisa significa prestar atenção às mulheres. Significa prestar atenção quando mulheres aparecem como personagens e perceber quando elas não aparecem. Significa tornar alguns mecanismos “invisíveis”, visíveis, e apontar, quando necessário, que, enquanto o imperador não tem roupas, a imperatriz não tem corpo. Significa prestar atenção às mulheres enquanto escritoras e enquanto leitoras ou membros da plateia. Significa “não tomar nada como certo” porque as coisas que “tomamos como certas” são usualmente aquelas que foram construídas a partir do ponto de vista mais poderoso na cultura e esse não é o ponto de vista das mulheres. (AUSTIN, 1990 apud GOODMAN, 2003, p.136, Tradução nossa)⁴⁴

É notável que, ainda que uma peça seja dirigida e atuada por mulheres, a perspectiva cênica pode ser a socialmente dominante, ou seja, aquela produzida pelos homens como sujeitos dominantes no regime patriarcal, porém, sendo reproduzida pelas mulheres. Logo, observar uma peça a partir de uma perspectiva feminista significa observar quais são as imagens construídas sobre as mulheres e como essas imagens propõem ideias e conceitos em cena e ainda, quem as profere, encarnando discursos e os perpetuando. A análise da cena constrói-se então, a partir dessa observação, constituindo-se de um olhar feminista e generificado para o fenômeno da recepção.

2.5 Guias de teatro e reflexões sobre produção

Um dos principais meios de divulgação das atividades artísticas e culturais na cidade de São Paulo são os guias de programação artística e cultural. Existem vários guias na cidade, muitos deles são distribuídos gratuitamente em vários pontos da cidade ou podem ser acessados na internet. Alguns são vendidos junto com a edição de jornais impressos. Existem também os guias disponíveis somente na rede, em diversos sítios que indicam e divulgam a programação artística e cultural da cidade.

44 “A feminist approach to anything means paying attention to women. It means paying attention when women appear as characters and noticing when they do not. It means making some “invisible” mechanisms visible and pointing out, when necessary, that while the emperor has no clothes, the empress has no body. It means paying attention to women as writers and a reader or audience members. It means taking nothing for granted because the things we take for granted are usually those that were constructed from the most powerful point of view in the culture and that is not the point of view of women”

Através dos guias também é possível refletir sobre o tipo de informação veiculada e as formas através das quais esses meios optam por organizá-las e difundi-las. A partir desta observação é possível desenvolver análises de conteúdo e a relação deste com as questões de gênero e contexto de trabalho, constatando desigualdades entre homens e mulheres por exemplo, no espaço dedicado à divulgações de obras dirigidas por homens ou mulheres.

Os guias culturais completam o ciclo produtivo das artes cênicas, sendo também são ferramentas de “inclusão” e “exclusão” dos artistas nos guias e do público nos teatros: uma peça pode estar em cartaz, mas, não necessariamente disporá de uma divulgação ampla que permita a difusão da informação sobre ela. Sabe-se ainda que as informações enviadas aos guias quase sempre são disponibilizadas pelos profissionais contratados pelas companhias ou pelos próprios artistas/grupos, que competem o acesso ao guia. Em suma, uma peça apenas se torna visível na cidade através da presença nos meios que levam a informação até o público.

Dada a relevância do elemento “guia de divulgação” na cadeia produtiva das artes cênicas, optou-se por levantar algumas reflexões sobre ele através do levantamento de dados sobre a quantidade de diretores homens e diretoras mulheres presentes na ficha técnica das peças divulgadas. A fonte de dados consultada consistiu de quatro guias que divulgam atividades relacionadas ao teatro, dança, performance e outras atividades artístico culturais. Os guias circulam na cidade de São Paulo em formato impresso, tendo também sua versão digital publicada na internet. Tais guias dizem respeito à programação cultural de parte significativa dos espaços artísticos e culturais da cidade de São Paulo, porém não incluem muitos dos espaços existentes. Nesse sentido apresentam um panorama de muito do que está sendo produzido na cidade e, ao mesmo tempo, deixam de citar iniciativas importantes na área. Os guias escolhidos foram: **Off** Guia de teatro; **Guia.com.br**, agitador cultural de SP; **Em Cartaz**, guia da Secretaria Municipal de Cultura; e **Revista Em Cartaz** do circuito **SESC**. Os guias foram escolhidos devido a serem de grande circulação e de fácil acesso, estando disponíveis em alguns dos principais pontos artístico culturais da cidade.

A partir do contato com os guias surgiu uma questão bastante relevante para o tema desta pesquisa, não sendo, no entanto, seu tema principal, que é a direção das peças e a constatação sobre a ocupação desses cargos serem por homens ou mulheres. O mesmo pensamento foi colocado para as funções de produção e dramaturgia (texto da peça). São três funções de coordenação de atividades no processo de montagem de uma obra. A dramaturgia direciona a temática e conteúdo da peça, a direção coordena e define os rumos da peça e a produção estrutura toda a dinâmica de vendas e apresentações da peça. Apesar de estes

aspectos não terem sido abordados com profundidade nesta pesquisa, destaca-se sua importância.

Foi colocada a seguinte questão a partir da observação dos guias: Quais são as peças de teatro, dança e performance dirigidas por mulheres que estão sendo divulgadas pelos guias de grande circulação? Para responder a essa pergunta, realizou-se uma pesquisa quantitativa nos seguintes guias:

OFF

Tiragem: 20 mil exemplares

Média de páginas por guia: 50

Média de peças divulgadas por mês: 170

Editores/direção do guia: Celso Curi e Wesley Kawaai

Guia.com.br

Tiragem: 30 mil exemplares

Média de páginas por guia: 32

Média de peças divulgadas por mês: 187

Editores/direção do guia: Roberto Reis

Em Cartaz

Tiragem: 45 mil exemplares

Média de páginas por guia: 70

Média de peças divulgadas por mês: 35 por

Editores/direção do guia: Luiz Quesada

Em Cartaz SESC

Média de páginas por guia: 100

Média de peças divulgadas por mês: 54

Editores/direção do guia: Miguel de Almeida

Os guias OFF e Guia.com.br são distribuídos em teatros, centros culturais, hotéis, restaurantes, cinemas e pontos turísticos da cidade. O guia Em Cartaz é distribuído em todos os equipamentos culturais da prefeitura e o guia Revista Em Cartaz SESC, em todas as unidades do SESC.⁴⁵

De acordo com as informações encontradas nas publicações, constata-se que todos os guias pesquisados tem como direção responsável apenas homens. Sendo o cargo de direção aquele que toma as principais decisões sobre o veículo de informação, constata-se que as mulheres estão apartadas das principais tomadas de decisão nestes veículos. Caberia uma pesquisa mais aprofundada sobre o dia a dia da redação dos guias e sobre a participação de homens e mulheres em outras funções, com o objetivo de entender o mecanismo de aprovação das ideias impressas, já que os conteúdos são produzidos por uma equipe editorial e não apenas uma pessoa. De qualquer forma a coordenação geral, envolvendo aprovação de textos e definição da linha editorial cabe à direção, que direciona fortemente o conteúdo dos guias.

Em três dos quatro guias pesquisados são mulheres que ocupam os segundos cargos mais importantes da redação: Thais Romano (roteiro, OFF); Ana Rigui (coordenação editorial, Guia.com.br); Giovanna Longo (editora-assistente, Em Cartaz). A Revista Em Cartaz SESC apresenta um homem nesse segundo cargo: diretor de arte (Werner Schulz).

A metodologia de análise da divulgação das peças nos guias foi a seguinte: foi pesquisado o total de 21 meses referentes aos quatro guias, abrangendo todos os 12 meses do ano de 2015. Os meses pesquisados foram:

- Guia OFF: Meses de maio e agosto;
- Guia.com.br: Meses de abril, maio e agosto;
- Em Cartaz: Meses de março, abril, maio, julho, agosto, setembro, outubro e dezembro;
- Revista Sesc Em Cartaz. Meses de janeiro, fevereiro, março, abril, maio, junho, julho e agosto.

Ainda que não estejam representados nessa amostra todos os meses de todos os guias, verificou-se uma repetição do padrão de divulgação, gerando a hipótese de que os números finais, em termos proporcionais, seriam parecidos, o que não dispensa a pesquisa a partir de

45 As informações sobre tiragem e pontos de distribuição foram obtidas por telefone na sede de produção de cada um dos guias, já que essas informações não constam nos guias.

uma amostra maior. A seção dos guias pesquisada foi a referente à “teatro adulto” sobre as apresentações de teatro, dança e performance, tanto solos como de em grupo.

Seguem as tabelas e gráficos referentes à direção das peças, assim como as abreviações utilizadas:

Abreviações:

Homens - peças dirigidas por homens

Mulheres - peças dirigidas por mulheres

Em conjunto - peças dirigidas por homens e mulheres ao mesmo tempo

Outros - peças onde não consta informação sobre a direção da peça, ou cujas peças foram dirigidas por um grupo não especificado de pessoas.

Tabela 1. Direção das peças. Em números, do total de peças divulgadas.

Guias	Total de peças	Homem	Mulher	Em conjunto	Outros
Revista em Cartaz Sesc janeiro	30	5	6	2	17
Revista em Cartaz Sesc fevereiro	14	6	8	0	0
Revista em Cartaz Sesc março	49	13	7	2	27
Revista em Cartaz Sesc abril	47	16	5	1	25
Revista em Cartaz Sesc maio	57	16	11	30	0
Revista em Cartaz Sesc junho	42	12	6	0	24
Revista em Cartaz Sesc julho	40	17	8	0	15
Revista em Cartaz Sesc agosto	39	15	7	1	16
total	318	100	58	36	124
Em cartaz março	30	10	11	9	0
Em cartaz abril	18	12	3	1	2
Em cartaz maio	36	18	8	1	9
Em cartaz julho	32	16	8	1	7
Em cartaz agosto	26	13	7	0	6
Em cartaz setembro	35	26	7	0	2
Em cartaz outubro	53	24	9	1	19
Em cartaz novembro	65	29	11	24	1
Em cartaz dezembro	34	11	6	0	17
total	329	159	70	37	63
Guia.com.br abril	109	68	26	2	13
Guia.com.br maio	161	104	29	4	24
Guia.com.br agosto	182	126	29	1	26
total	452	298	84	7	63
OFF maio	136	92	27	2	15
OFF agosto	140	99	24	4	13
total	276	191	51	6	28
Total geral	1375	748	263	86	278

Na tabela 1 consta o número total de peças divulgadas em cada publicação/mês referente aos quatro guias pesquisados e também a soma de todas as publicações/meses. Em seguida são apresentadas as informações sobre a quantidade de peças, agrupadas a partir dos tipos de direção das peças, como apontado acima: as dirigidas por um homem; as dirigidas por uma mulher; as dirigidas de forma conjunta, por um homem e uma mulher; e o último grupo que são peças onde não consta informação precisa sobre a direção.

Como pode-se observar, em todos os guias há maior quantidade de peças dirigidas por homens do que por peças dirigidas por mulheres. As publicações da **Revista Em Cartaz Sesc** apresentam um total de 318 peças, sendo 100 peças com direção de homens, 58 com direção de mulheres, 36 com direção conjunta e 124 com falta de informação ou informação imprecisa; nas publicações do Guia **Em Cartaz**, de um total de 329 peças divulgadas, 159 são de direção de homens e 70 de direção de mulheres, 37 são de direção conjunta e 37 de direção não-especificada. As publicações do **Guia.com.br** apresentam um total de 452 peças

e destas, 298 são de direção de homens, 84 de direção de mulheres, 7 de direção conjunta e 63 de direção não-especificada. As publicações do **Guia OFF**, apresentam um total de 276 peças, sendo 191 de direção de homens, 51 com direção de mulheres, 6 de direção conjunta e 28 de direção não-especificada. Do total de 1375 peças divulgadas pelos quatro guias, 748 são dirigidas por homens e apenas 263 são dirigidas por mulheres. Importante notar que 86 tem direção conjunta e 278 não apresentam informação precisa.

Tabela 2. Direção das peças. Em porcentagem, do total de peças divulgadas.

Guias	Total de peças	Homem	Mulher	Em conjunto
Revista em Cartaz Sesc janeiro	30	17%	20%	7%
Revista em Cartaz Sesc fevereiro	14	43%	57%	0%
Revista em Cartaz Sesc março	49	27%	14%	4%
Revista em Cartaz Sesc abril	47	34%	11%	2%
Revista em Cartaz Sesc maio	57	28%	19%	53%
Revista em Cartaz Sesc junho	42	29%	14%	0%
Revista em Cartaz Sesc julho	40	43%	20%	0%
Revista em Cartaz Sesc agosto	39	38%	18%	3%
média		32%	22%	9%
Em cartaz março	30	33%	37%	30%
Em cartaz abril	18	67%	17%	6%
Em cartaz maio	36	50%	22%	3%
Em cartaz julho	32	50%	25%	3%
Em cartaz agosto	26	50%	27%	0%
Em cartaz setembro	35	74%	20%	0%
Em cartaz outubro	53	45%	17%	2%
Em cartaz novembro	65	45%	17%	37%
Em cartaz dezembro	34	32%	18%	0%
média		50%	22%	9%
Guia.com.br abril	109	62%	24%	2%
Guia.com.br maio	161	65%	18%	2%
Guia.com.br agosto	182	69%	16%	1%
média		65%	19%	2%
OFF maio	136	68%	20%	1%
OFF agosto	140	71%	17%	3%
média		69%	18%	2%
total		54%	19%	6%

Na tabela 2 consta informações sobre os mesmos dados da tabela 1, porém, no formato de porcentagem. A informação sobre os dados não especificados, está ausente, porém, conta dentro do conjunto do total da porcentagem,

As publicações da **Revista Em Cartaz Sesc** apresentam um total de 318 peças, sendo 32% peças com direção de homens, 22% com direção de mulheres e 9% com direção conjunta. Nas publicações do Guia **Em Cartaz**, de um total de 329 peças divulgadas, 50% são

de direção de homens, 22% de direção de mulheres e 9% são de direção conjunta. As publicações do **Guia.com.br** apresentam um total de 452 peças e destas, 65% são de direção de homens, 19% de direção de mulheres e 2% de direção conjunta. As publicações **Guia OFF**, apresentam um total de 276 peças, sendo 69% de direção de homens, 18% com direção de mulheres e 2% de direção conjunta.

Do total de 1375 peças divulgadas pelos quatro guias, 54% são dirigidas por homens e 19% são dirigidas por mulheres. As peças com direção conjunta somam 6%.

Tabela 3. Direção das peças. Em números e porcentagem, da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres.

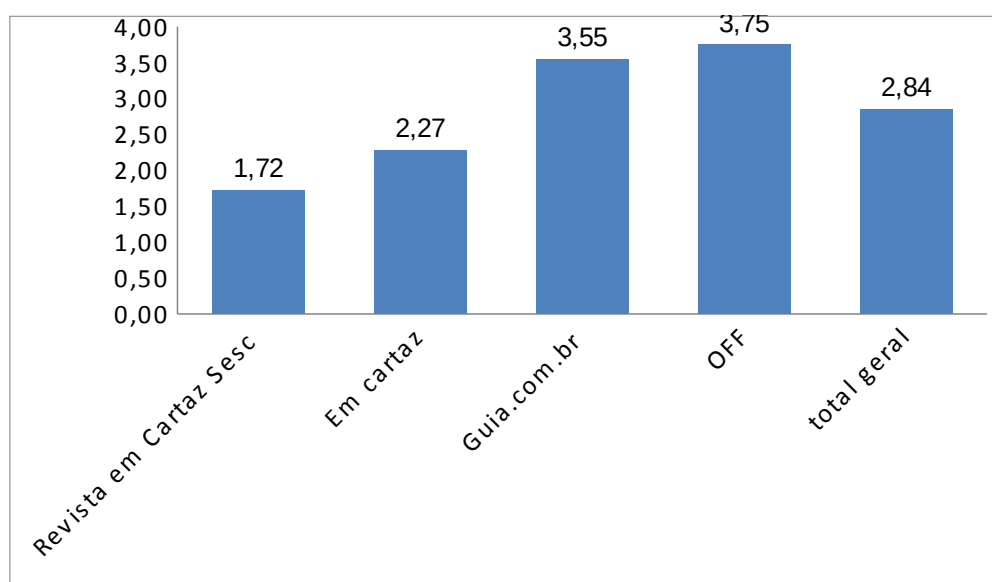
Guias	Homem	Mulher	Total	Homem	Mulher
Revista em Cartaz Sesc janeiro	5	6	11	45%	55%
Revista em Cartaz Sesc fevereiro	6	8	14	43%	57%
Revista em Cartaz Sesc março	13	7	20	65%	35%
Revista em Cartaz Sesc abril	16	5	21	76%	24%
Revista em Cartaz Sesc maio	16	11	27	59%	41%
Revista em Cartaz Sesc junho	12	6	18	67%	33%
Revista em Cartaz Sesc julho	17	8	25	68%	32%
Revista em Cartaz Sesc agosto	15	7	22	68%	32%
total	100	58	158	63%	37%
Em cartaz março	10	11	21	48%	52%
Em cartaz abril	12	3	15	80%	20%
Em cartaz maio	18	8	26	69%	31%
Em cartaz julho	16	8	24	67%	33%
Em cartaz agosto	13	7	20	65%	35%
Em cartaz setembro	26	7	33	79%	21%
Em cartaz outubro	24	9	33	73%	27%
Em cartaz novembro	29	11	40	73%	28%
Em cartaz dezembro	11	6	17	65%	35%
total	159	70	229	69%	31%
Guia.com.br abril	68	26	94	72%	28%
Guia.com.br maio	104	29	133	78%	22%
Guia.com.br agosto	126	29	155	81%	19%
total	298	84	382	78%	22%
OFF maio	92	27	119	77%	23%
OFF agosto	99	24	123	80%	20%
total	191	51	242	79%	21%
total geral	748	263	1011	74%	26%

Na tabela 3 é considerado apenas o conjunto composto por: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres. As publicações da **Revista Em Cartaz Sesc**, de um total de 158 peças, apresenta 100 (ou 63%) peças dirigidas por homens e 58 (ou 37%) peças dirigidas por mulheres. O **Guia Em Cartaz**, do total de 229 peças, 159 (ou 69%) peças são

dirigidas por homens e 70 (ou 31%), dirigidas por mulheres. As publicações do **Guia.com.br**, do total de 382 peças, 298 (ou 78%) são dirigidas por homens e 84 (ou 22%), dirigidas por mulheres. O **Guia OFF**, de 242 peças, 191 (ou 79%) são dirigidas por homens e 51 (ou 21%), dirigidas por mulheres.

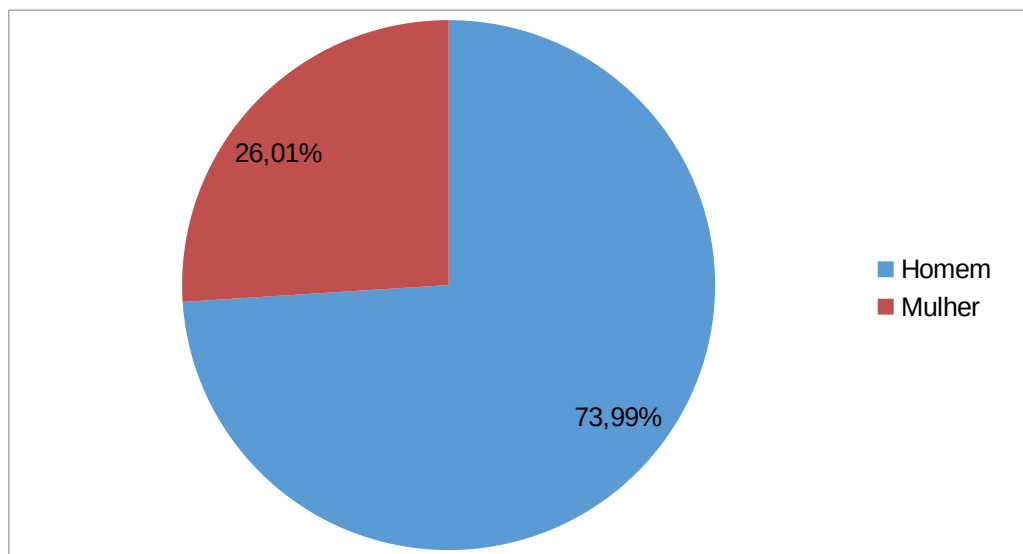
Do total de 1011 peças, 748 (74%) são dirigidas por homens e 263 (26%), dirigidas por mulheres.

Gráfico 1. Quantas vezes a divulgação das peças com direção de homens ocorre a mais do que a divulgação das peças dirigidas por mulheres, a partir da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres.



O gráfico 1 demonstra quantas vezes a mais as peças com direção de homens tem espaço nos guias. Na **Revista Em Cartaz Sesc**, 1,72 vezes a mais; no **Guia Em Cartaz** 2,27 vezes a mais; No **Guia.com.br**, 3,55 vezes a mais e no **Guia OFF**, 3,75 vezes a mais. Importante notar que a falta de dados completos sobre todas as peças pode causar distorção nesse resultado. A Revista Em Cartaz Sesc é a que mais traz dados incompletos, provável razão pela qual o dado referente à este guia, destoou dos demais. A média de quantas vezes as peças com direção de homens tem mais espaço, relativa aos quatro guias, é de 2,84.

Gráfico 2. Porcentagem de ocupação de espaço nos guias a partir da amostra: peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres



O gráfico 2 deriva da amostra composta por peças dirigidas por homens e peças dirigidas por mulheres nos quatro guias pesquisados. Dessa amostra, as peças dirigidas por homens ocupam 73,99% do espaço e as peças dirigidas por mulheres ocupam 26,01% do espaço.

Análise dos Resultados⁴⁶

De acordo com os dados apresentados, as peças dirigidas por homens tem 2,84 vezes mais espaço de divulgação do que as peças dirigidas por mulheres, ou seja, aproximadamente 3 vezes mais. Este e outros dados permitem algumas considerações.

De acordo com a amostra selecionada para esta pesquisa, o panorama de divulgação da programação artístico cultural da cidade de São Paulo, demonstra um contexto onde homens

⁴⁶ Notou-se que em alguns casos uma peça divulgada em um guia com a informação de direção indefinida era divulgada em outro guia com a informação sobre a direção da peça. Ainda, há peças onde são divulgadas peças com direção indefinida e ao pesquisar essa informação em outras fontes (folder da peça, internet etc), a informação sobre a direção era encontrada. Em todos os casos, a escrita sobre a informação não foi alterada em função da descoberta de novas informações. Foram seguidas as informações apresentadas em cada guia. Dessa forma, ainda que algumas informações estejam imprecisas, há uma grande probabilidade de as informações que não constam nos guias seguirem as médias apresentadas por esta pesquisa. Ainda, um dos objetivos desta pesquisa é analisar de que forma as informações estão apresentadas nos guias e como contribuem para gerar conhecimento sobre o panorama das peças em cartaz na cidade, seja a partir de dados completos ou incompletos. Sobre as Revistas SESC Em Cartaz, foi notada alto número de peças com informação indefinida em relação à direção da peça, resultando em um dado – quanto à peças com direção indefinida - que destoou bastante dos outros guias.

selecionam uma maioria de obras dirigidas por homens para serem divulgadas. Seria possível inferir que no ano de 2015 houve aproximadamente 3 vezes mais peças dirigidas por homens do que por mulheres em cartaz na cidade de São Paulo.

A direção

Para que se reflita de forma mais aprofundada sobre os dados referente aos guias, é necessário fazer alguns apontamentos sobre a importância da função da direção em uma obra cênica e sua relação com o debate sobre gênero, mulher e patriarcado. A função da direção em uma obra cênica é conduzir o processo criativo dos artistas no processo de ensaio e em cena, administrando vários elementos - cuja configuração varia em função do conceito artístico gerado por equipe criativa e a direção - em conjunto com as formas de produção envolvidas na obra. Há muitas formas de se dirigir uma peça de teatro, de dança ou uma apresentação de performance. Algumas tarefas que cabem à atividade de direção, a partir de um olhar genérico sobre o caráter desta profissional, englobariam: a seleção do texto dramático a ser encenado (quando há a existência de um texto); escolha do enfoque a ser desenvolvido durante a obra; seleção dos artistas que irão encenar a obra; decisões sobre preparação, treino e ensaio dos artistas; acompanhamento dos ensaios; sugestão e definição de cenas e sua sequência; sugestões e condução de alterações no texto original, entre outros. De modo geral, a principal função da direção contemporaneamente é organizar a dramaturgia cênica através das ações de observação, reflexão, proposição, seleção de elementos do trabalho e coordenação do processo de criação e dos artistas envolvidos no projeto. Como completa Vanucci (2014):

Me parece que outra função da direção – impotente após o terceiro sinal – seja a de potencializar a auto-regência do ator, já que o êxito daquela passa através do futuro êxito deste. Arte de premeditação. Trata-se de instigar, propor ou proporcionar ao ator os meios para o seu sucesso naquele espaço de livres encontros e acontecimentos que é o palco, onde a poesia brota como obra coletiva, em co-autoria com a plateia e com o grau de imperfeição próprio dos fenômenos vivos. Buscar, apontar não um produto artístico, mas os caminhos e meios de produção da arte. (VANUCCI, 2014. p.1)

Há muitas obras cênicas que são criadas sem a existência da figura tradicional da direção. Sendo assim, seus processos criativos desdobram-se de várias formas, como por

exemplo, através de direção coletiva, ou então de supervisão de um(a) profissional da área, que sugere, acompanha e até mesmo lança provocações para o artista e a obra. Tais procedimentos são também importantes para a reflexão sobre os processos de decisão relativos à criação cênica, ampliando o entendimento sobre o campo através de noções como “teatro colaborativo”. A função tradicional da direção coexiste com outras formas de direção, sendo importante a reflexão sobre a presença ou ausência das mulheres realizando estas atividades, a partir de todos esses formatos.

Como apontado no início desta pesquisa, o que define o patriarcado é o fato de que as mulheres estão ausentes ou em número ínfimo nos espaços de tomada de decisão nos níveis social, econômico, político, familiar e religioso. A atividade de direção de uma peça teatral é uma função de decisão dentro do universo do trabalho artístico – atividade que integra tanto o nível econômico como o social - concentrando responsabilidades e definindo os rumos de um número significativo de pessoas, através de sua coordenação a proposição de ideias e perspectivas. Dessa forma, esse tema, é bastante relevante para o debate sobre mulheres e patriarcado nas artes cênicas. Se há menos peças com direção de mulheres em cartaz na cidade pode-se inferir que há menos peças que apresentam o ponto de vista das mulheres sobre a realidade. Nesse sentido, o fato de que estejam sendo divulgadas e, provavelmente, sendo produzidas, menos peças com direção de artistas mulheres do que peças com direção de homens na cidade de São Paulo atualmente, reforça a necessidade de aprofundar o debate entre artes cênicas e patriarcado.

Panoramas semelhantes podem ser encontrados em outros países. De acordo com o jornal inglês *The Independent* (*The Independent*, 2014) do total de 179 teatros e grupos teatrais subsidiados pelo Conselho de Artes da Inglaterra (*Arts Council England*) em 2014, apenas 37% tinham mulheres como diretoras. Dos teatros com mais subsídios no Reino Unido, mulheres compunham apenas 37% dos elencos.

Ampliando ainda mais o debate sobre direção em instituições teatrais, dessa vez em órgãos de organização política dos profissionais das artes cênicas no estado de São Paulo, também observa-se que há poucas mulheres nos cargos de tomada de decisão. De acordo com ROMANO (2009):

A minoria de mulheres tem sido uma constante no quadro de associados-diretores desde a fundação da entidade [Cooperativa Paulista de Teatro], em 1979 (quando haviam 4 mulheres na diretoria, num total de 16 pessoas). Entre as atividades da cooperativa, desde 1997 nenhuma delas foi voltada especificamente para o tema de gênero ou outras questões próximas a ele, embora as mulheres tenham estado presentes em grande parte das atividades (como debatedoras, nos fóruns artísticos;

atrizes, diretoras, técnicas, dramaturgas e produtoras, nas mostras e projetos de circulação, etc.). (ROMANO, 2009, p.342-343)

A autora completa, com informação sobre as premiações da APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo). Entre 1984 e 1998, dentre a soma das premiações de todas as categorias, o Prêmio APETESP premiou maior quantidade de homens. Segundo ROMANO (2009):

Dividindo os vencedores por sexo, em nenhum dos anos descritos as mulheres foram mais premiadas do que os homens. Quando ocorre uma menção, as áreas em que estão mais presentes são coreografia, revelação de ator/atriz e produção. Poucas vezes as mulheres constam nas categorias dramaturgia e trilha, e estão praticamente ausentes dos prêmios de direção, cenografia, figurinos, cenotecnia e música composta. (ROMANO, 2009, p.344)

A partir desse breve panorama observa-se como os homens tem predominância nas funções de direção, não apenas de obras teatrais, mas, das instituições e organizações teatrais na cidade e no estado de São Paulo. As premiações também vão mais para homens do que para mulheres. Tais dados levam à conclusão de que o trabalho da mulher artista e da mulher que trabalha nas artes cênicas vem sendo fortemente invisibilizado em detrimento de uma hiper valorização dos trabalhos dos homens nas mesmas áreas. Este contexto é desfavorável ao florescimento das artes e a uma sociedade justa e sem desigualdades, fazendo-se urgente várias mudanças.

3 Estudos de caso e análises “contextualizadas” ou “situadas” dos espetáculos com base em uma perspectiva feminista

3.1 Introdução

Como apontado no item sobre a metodologia de seleção, foram assistidas 42 peças. Destas, quatro peças foram escolhidas como estudos de caso, de acordo com o nível de criticidade e presença de temáticas ou perspectivas relevantes para o debate sobre a tríade mulher-gênero-patriarcado. São elas “Bananas 15”, “A Alma Imoral”, “O testamento de Maria” e “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas”. Foram também realizadas breves análises da quase totalidade das restantes 38 peças. O conjunto da amostragem de 38 peças gerou reflexões que são apontadas adiante. Sobre a amostra das quatro peças, seguem alguns apontamentos.

“Bananas 15” enfatiza o questionamento acerca das ações de violação exercida pelos homens a partir da construção das corporalidades identificadas nas masculinidades e a proposição dessas corporalidades nos corpos de mulheres. Origina, dessa forma, importantes reflexões acerca da desconstrução da feminilidade – conceito e prática de origem ocidental e branca, logo, dominante no contexto brasileiro - enriquecendo as teorias feministas que abordam a temática. “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” aprofunda a problematização sobre as mulheres negras no Brasil, através da apresentação de inúmeros contextos onde elas estão inseridas, contribuindo para o adensamento das teorias feministas no que diz respeito à descentralização dos sujeitos de fala, além de visibilizar a realidade de violência racista presente historicamente no País. “O testamento de Maria” e “A Alma Imoral” destacaram-se devido à perspectiva de narrativa sobre religiões, colocando a mulher como narradora e produtora de significados, além de expandir estes discursos para o âmbito da vida social. Apresentam perspectivas diferentes da dominante, enriquecendo a interpretação de textos religiosos, e logo, da vida social amplamente afetada e construída por eles. Todas as peças ampliam e colaboram para o debate feminista sobre temas socialmente relevantes, além de fortalecerem a realidade de produção de conhecimento realizada por mulheres, que são visibilizadas como sujeitos políticos.

Durante o ano de 2015 e 2016 foram assistidas as seguintes peças, espetáculos e performances:

Ano de 2015

- 1) A Rainha do Rádio
- 2) Re-entorno
- 3) Como água que sobre a água corresse
- 4) As criadas
- 5) Natureza morta
- 6) Monólogos da vagina
- 7) Árvore seca
- 8) Festa
- 9) Clarabóia
- 10) Determinadas pessoas
- 11) Florbela Espanca
- 12) A Última estrada
- 13) Quando eu era bonita
- 14) A idade da ameixa
- 15) Performance Jacqueline Vasconcelos
- 16) Cuerpo de Mujer: Peligro de Muerte
- 17) A Emparedada da Rua Nova
- 18) 3º fracasso. Tijolo
- 19) Bananas
- 20) Celebração da realidade
- 21) Ficções
- 22) Cena do Teatro da Oprimida
- 23) A alma imoral
- 24) Mergulho
- 25) Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas
- 26) A espera dela
- 27) Alteridade
- 28) Bonecas quebradas

Ano de 2016

- 29) Vestígios
- 30) O banho
- 31) Desviante ou Glory Box
- 32) No coração das máquinas
- 33) Fale mais sobre isso
- 34) Memórias póstumas
- 35) Casa e nuvem branca
- 36) Vulvar
- 37) Carne
- 38) O testamento de Maria
- 39) Dikanga Calunga
- 40) Ana Paula Padrão
- 41) Eu vou jogar meu corpo em cima do seu
- 42) A merda (La merda)

3.2 Análises contextualizadas ou análises situadas

A partir dos termos desta pesquisa, proponho o conceito “análise contextualizada” ou “análise situada” do espetáculo, a partir da apreensão direta da dramaturgia cênica. O conceito originou-se ao fim da pesquisa, ou seja, deriva da própria pesquisa e não vice-versa. A análise contextualizada ou análise situada de espetáculos, como apontado acima, é aquela que observa e analisa o discurso da peça - aqui conceituado a partir da apropriação da ideia de dramaturgia cênica - conformado a partir de um conjunto de elementos: o contexto político, econômico, social e histórico onde a peça está inserida; o processo de produção artística do espetáculo; as relações de trabalho existentes no processo de produção da obra; as ações e posicionamentos das/os artistas perante a realidade social, discernível através de entrevistas e acompanhamentos do trabalho fora de cena; os elementos cênicos do espetáculo; a concepção geral ou direção da montagem; o texto dramático; entre outros. Esta pesquisa de mestrado deu apenas um passo inicial nesse sentido, já que contemplou parte da análise do contexto onde se desenvolve a peça e parte do posicionamento das artistas, com entrevistas breves sobre as peças pesquisadas. Pretende-se desenvolver o conceito proposto em pesquisas futuras.

3.3 Reflexões sobre a amostragem de 38 peças

A seguir encontra-se reflexão sobre as peças⁴⁷, assistidas a partir de uma perspectiva feminista em construção e que relaciona os seguintes campos: elementos da dramaturgia cênica, o contexto sociopolítico da São Paulo e Brasil atuais – principalmente, no que diz respeito à situação de violência a que as mulheres estão submetidas - e o debate sobre mulheres, patriarcado, gênero e feminismo. As breves análises sobre as peças estão localizadas no apêndice da pesquisa para consulta e geraram as reflexões a seguir:

Quando a dramaturgia cênica também se define pela falta

Durante observação de uma dramaturgia cênica se tornam importante não apenas os elementos que estão presentes durante a apresentação e podem ser diretamente percebidos

47 As fichas técnicas das 42 peças encontram-se na página 272

pela espectadora, mas também aqueles que estão, de certo modo, ausentes. Por exemplo, um dado que chama a atenção pela ausência é que, das 42 peças assistidas, em apenas 11, ou 26%, há mulheres negras no elenco. Em relação ao número total de 87 artistas em cena, 85% são mulheres brancas e 15% são mulheres negras. Cabe destacar que essa porcentagem é menor do que aquela encontrada na população do estado de São Paulo, onde 71% são mulheres brancas e 27% são mulheres negras. Ou seja, as mulheres negras encontram-se sub-representadas na amostra de artistas desta pesquisa tendo como referência o elemento populacional no estado.

Temática: realismo estrito e abstração

É importante observar também a questão temática das peças. Se pensarmos a prática das artes cênicas como aquela que se propõe a questionar e transformar a realidade, é de se supor que haveria não apenas mais mulheres negras nos palcos, como também mais temáticas sobre o racismo e a branquitude.

A mesma reflexão se dá em relação às questões de classe social e orientação sexual. Na amostragem, não foi notada grande quantidade de peças que refletissem de forma crítica essas temáticas, evidenciando-as e problematizando-as. Contrariamente, observa-se que a maioria das peças reproduz o ponto de vista dominante, de forma direta ou indireta, expresso pelas personagens brancas e heterossexuais. Já em relação ao elemento de classe social, observam-se abordagens mais críticas, embora em muitas peças isso apareça de forma diluída. Na maioria das peças onde aparece a questão de dominação de classes nem sempre se reconhece os agentes da opressão, ou mesmo as características singulares do contexto de violência, ou seja, as temáticas estão muitas vezes deslocadas da referência a um contexto material. Dessa forma, não são relacionados em cena os elementos que contextualizam as situações de violência: os agentes perpetradores, o contexto histórico, econômico e sociopolítico, bem como referências concretas da sociedade brasileira/paulistana atual, ou seja, muitas vezes se pinça um elemento que, depois, parece flutuar no nada.

Ainda assim, a abordagem sobre a violência contra a mulher de forma não contextualizada, não deixa de ser relevante, pois a cena pode espelhar situações semelhantes vividas pelos diferentes integrantes do público, gerando reflexões referentes a vários contextos sociais. Pode-se afirmar também que a presença de elementos de linguagem que rompam o realismo estrito - encerrados nos limites do ilusionismo – como por exemplo, a

metáfora, a abstração, a quebra épica, e assim por diante, são importantes para o não-determinismo dos contextos evocados em cena.

A temática da violência contra a mulher e a construção de personagens assertivas

Chama atenção o contraste entre a realidade nacional, tão marcada pela violência contra a mulher e grande quantidade de peças que não trazem essas questões para a cena de forma aprofundada.

Por outro lado, há um conjunto de peças que abordam questões bastante pertinentes em relação ao contexto material de violência contra a mulher e em várias delas apresentando personagens assertivas que questionam essa realidade e propõem questões e soluções. De acordo com a interpretação desta pesquisadora, algumas dessas peças são: “Carne”; “A rainha do rádio”; “Monólogos da vagina”; “Determinadas pessoas”; “Quando eu era bonita”; “Mergulho”; “Mais um pornô, para ambientes intimistas”; “Alteridade”; “Bonecas quebradas”; “Vestígios”; “3º Fracasso tijolo”; “A emparedada da Rua Nova”; “No coração das máquinas”; “Vulvar”; e “Ana Paula padrão”. As características e elementos trazidos pelas dramaturgias cênicas dessas peças são as seguintes, respectivamente: questionamento das relações de trabalho no contexto do patriarcado e do capitalismo com foco na exploração das mulheres; proposição de uma personagem mulher que questiona e luta contra as estruturas autoritárias e ditatoriais do Estado em sua época; debate sobre o órgão genital da mulher através de uma perspectiva positiva, questionadora e assertiva; apresentação de uma personagem mulher que foge dos padrões estéticos e dos comportamentos da feminilidade da época, colocando seu ponto de vista sobre a realidade através de sua atividade profissional; reflexões críticas sobre os padrões de beleza, juventude e velhice em relação às mulheres; presença de personagens mulheres assertivas e investigativas, que se debruçam sobre a realidade sem medo e que fogem ao padrão heteronormativo do patriarcado; reflexões sobre o estupro e violência contra as mulheres a partir de performance interativa, que coloca nas mãos do público a decisão sobre interferir ou não no corpo alheio, promovendo questionamento sobre autorização e violação; reflexão sobre o estupro, a partir de reflexão sobre a subjetividade da mulher violentada; reflexão sobre o feminicídio; construção estética sobre a nudez e a mulher, através de proposição cênica que foge aos parâmetros da eroticidade, construindo outro tempo/espço para a observação do corpo feminino; proposição de mulheres fortes e decididas através da temática metafórica da construção civil e trabalho, tema em geral não associado às mulheres; reflexão sobre a violência contra a mulher e o

racismo no Brasil; proposição de personagens mulheres fortes, questionadoras e líderes, dentro do tema da greve de uma fábrica; reflexão sobre a violência contra a mulher, através da encenação de várias situações no ambiente doméstico, envolvendo mulheres de diferentes idades; e reflexão sobre racismo e os padrões de beleza no Brasil.

Ponto de vista

Uma das questões importantes nas dramaturgias cênicas é a constituição do ponto de vista predominante da cena, ou a explicitação da perspectiva de quem conta a estória. No caso da perspectiva feminista, resultante dos debates atuais com base nas concepções materialistas, esse ponto de vista pode se dar a partir de quatro eixos. O primeiro deles constrói-se a partir do ponto de vista da mulher integrante de uma classe sexual e a partir das relações de gênero, presentes de diversas formas nas diferentes classes e raças/etnias, em contraposição ao ponto de vista dominante do homem. O segundo eixo segue o ponto de vista da mulher das classes sociais economicamente desfavorecidas, em contraposição ao ponto de vista dominante do homem ou da mulher rica ou de classe média. O terceiro organiza-se pelo ponto de vista da mulher negra ou indígena – no caso do Brasil - que expõe a diretiva a partir do ponto de vista do agrupamento étnico e das relações de racismo, em contraposição ao ponto de vista do homem ou da mulher branca. O quarto explicita o ponto de vista da mulher lésbica, que se contrapõe ao ponto de vista da heterossexualidade⁴⁸.

Analisar com precisão o ponto de vista dominante do discurso cênico de uma peça é uma tarefa difícil, requerendo olhar apurado. Um dos desafios que se apresenta é o fato de que nem sempre esse ponto de vista é explícito. Também, que em muitos casos, há mais de um ponto de vista em jogo, de tal forma que a cena evidencia uma disputa entre pontos de vista e a conclusão sobre qual seria o predominante, flutua, em função do olhar sobre a peça. Pode-se afirmar que, nesse caso, a disputa é mais “produtiva”, se for uma ação consciente das criadoras a construção da cena enquanto um campo de debate, lançando à espectadora o desafio de posicionar-se sobre o que está sendo tratado. Contudo, quando não há consciência por parte da equipe sobre as contradições apresentadas, o que se mostra é apenas uma profusão de discursos, sem nenhuma dimensão dialética.

48 O debate sobre se a mulher heterossexual detém ou não privilégios em relação às mulheres lésbicas no contexto da orientação sexual é uma questão divergente. De qualquer maneira, pode-se afirmar que a mulher lésbica localiza-se em um contexto de violência, pelo fato de ser lésbica, já que não reproduz, nas relações sexuais e em parte das relações afetivas, o regime da heterossexualidade, que é o regime dominante. O conceito de “heterossexualidade compulsória” auxilia a reflexão sobre o tema. Consultar: RICH, Adrienne. **Compulsory heterosexuality and lesbian existence** Indiana: Onlywomen Press, 1980.

Surge também a necessidade de analisar o espetáculo a partir de um olhar que cruza as realidades que as mulheres vivem, ou seja, um olhar interseccional⁴⁹, buscando os vários pontos de vista operantes ao mesmo tempo. Por exemplo, a protagonista pode ser uma mulher branca e ao mesmo tempo uma mulher assertiva, que propõe ideias através de seu trabalho e rompendo barreiras restritas à da construção social do gênero feminino, como por exemplo é o caso da peça “Determinadas pessoas”. Por outro lado, “Determinadas pessoas” constrói-se a partir do ponto de vista de uma mulher branca, onde não é abordada em nenhum momento a realidade das mulheres negras, realidade tão cara para a situação brasileira. Até porque o espetáculo versa sobre o contexto de outro país. Pode-se afirmar que o espetáculo, portanto, perpetua o ponto de vista dominante da raça/etnia dominante, constituído pelas pessoas brancas. Ao mesmo tempo, a temática da peça é importante, pois discursa sobre o protagonismo das mulheres na construção de suas carreiras profissionais e sobre a manifestação de suas visões sobre a realidade, aspectos também caros para as mulheres atualmente no Brasil. Por fim, a potência de “Determinadas pessoas” seria ainda maior se esse entrelaçamento de condições estivesse cenicamente traduzido, levando a espectadora a concluir que nenhuma opressão é relativa a apenas um elemento, seja ele referente ao gênero/classe sexual, classe social, raça/etnia ou orientação sexual.

Se fosse possível resumir esses desafios, a questão seria: como abordar na cena a realidade das mulheres, sem reproduzir os pontos de vista dominantes nas esferas da classe social, raça/etnia, e orientação sexual e sem reforçar relações de dominação através das imagens e ações expostas? Uma possível resposta estaria na atenção ao modo em que se dá a costura entre os elementos dramaturgicos, de forma a tematizar ou visibilizar a reflexão crítica sobre esses campos. Essa abordagem pode ocorrer de forma secundária ou paralela à perspectiva da peça. Em conjunto, a consciência da espectadora feminista pode favorecer ou não a percepção da perspectiva assumida pela peça.

49 Kimberle Creshaw conceituou o termo “interseccionalidade” para abordar a necessidade teórica de cruzar conceitos nas análises sobre as realidades das mulheres negras. Segundo a autora (CRESHAW, 1993, p. 1246) “Onde sistemas de raça, gênero e classe, convergem, como nas experiências de mulheres negras violentadas, estratégias de intervenção baseadas somente nas experiências de mulheres que não compartilham dos mesmos contextos de raça e classe será de ajuda limitada às mulheres porque raça e classe enfrentam diferentes desafios”. Nesse sentido, são necessárias ferramentas diversas para ler e entender os dados que as realidades diversas, cruzadas por gênero, raça e classe, promovem.

Tema e perspectiva de linguagem

Aproximadamente um quarto das peças faz referência a contextos explicitamente brasileiros. Poucos espetáculos da amostragem se utilizaram de textos estrangeiros que abordam realidades estrangeiras, apenas quatro deles. A maioria das peças não faz referência territorial explícita e propõe temas que poderiam ocorrer tanto no Brasil como em outros países. Alguns exemplos são: uma situação de estupro contra uma mulher, a greve de uma fábrica, ou mesmo o evento de uma festa de aniversário.

Nesse sentido, 26 espetáculos são construídos a partir de uma dimensão material, ou seja, evocando histórias concretas ou aspectos historicamente situados, ainda que as peças não sejam realistas. Tais peças, ainda que sejam uma interpretação da realidade e não a realidade em si, propõem linguagem que se conecta ao público através do reconhecível e da identificação de semelhança entre cena e cotidiano. Em contraposição, 16 das peças constituem perspectiva metafórica sobre a realidade, sugerindo uma abstração de seus elementos, ou ainda, um mergulho na dimensão psicológica. Esta perspectiva metafórica ou de teor psicológico, abre possibilidades de ressignificação da realidade material, expandindo a percepção e as elaborações sobre ela.

Cerca de metade das peças aborda temas que perpassam a atualidade ou que podem ser associados com o momento histórico atual. Apenas algumas delas abordam temas referentes a outras épocas. O restante evita referências temporais. Abordar temas atuais gera percepção e problematização imediata da realidade, enquanto que por outro lado, evocar outras épocas e territórios, relativiza a situação histórica do público, deslocando o olhar da espectadora.

Nesse sentido há diversidade de proposições e é possível observar através de todas elas a possibilidade de abordar temáticas sobre a mulher, o patriarcado e relações de gênero a partir de uma perspectiva crítica. Logo, conclui-se que são muitas as possibilidades de construção de abordagens críticas para as temáticas sobre as mulheres, o patriarcado e as relações de gênero.

Além disso, o olhar interseccional, que aprofunda o entendimento sobre as violências vividas pelas mulheres no patriarcado, também colabora para a reflexão sobre as mulheres e personagens na própria cena, sugerindo o cruzamento de linguagens e dimensões cênicas e proporcionando, assim, a percepção de um panorama que é pleno de relações de complementaridade.

3.4 Mulheres brancas e a feminilidade no Brasil: um olhar feminista radical

Feminilidade se refere a “traços de personalidade associados com subordinação e a traços de personalidade de indivíduos que passaram a ter comportamentos prazerosos aos dominantes (...) e esses comportamentos que a cultura masculina classifica como “feminino” são comportamentos que se esperaria como caracterização de qualquer grupo oprimido. (GRAHAM apud JEFFREYS, 2005, p.26)

O conceito de “feminilidade” adotado por esta pesquisa refere-se ao conjunto de práticas e valores originados e difundidos no Brasil através da invasão européia e subsequente processo de colonização do continente da América do Sul. Tais valores desenvolveram-se através do contato com os povos originários e população negra seqüestrada do continente africano, gerando características próprias através de uma rede complexa de hierarquia de valores e através do choque entre populações, cruzando realidades territoriais, de gênero, raça/etnia e classe social.

Além de ser um conceito, a feminilidade é também um valor dissolvido no âmbito social, nos campos da religião, do trabalho, do conhecimento místico, jurídico, filosófico e científico, sendo abordado de diversas formas no âmbito teórico. Kate Millet (2000) afirma:

A política sexual obtém consentimento através da “socialização” de ambos os sexos às bases das políticas patriarcais em relação a temperamento, papéis e status (...) O primeiro item “temperamento” envolve a formação da personalidade humana em conjunto com diretrizes de estereótipos de categoria sexual (“masculino” e “feminino”) baseado nas necessidades e valores do grupo dominante e ditados pelo que seus membros comemoram neles mesmos e consideram conveniente nos subordinados: agressão, inteligência, força e eficácia nas pessoas do sexo masculino; passividade, ignorância, docilidade, “virtude” e ineficácia nas pessoas do sexo feminino. (MILLET, 2000, p.26, tradução nossa)⁵⁰

Nesse sentido a autora aponta para que a feminilidade existe a partir de um binário, o feminino e o masculino, através de uma relação de hierarquia, onde o masculino domina o feminino. Lierre Keith (2002) afirma que a “feminilidade é submissão ritualizada. Feminilidade é uma mente traumatizada demonstrando aceitação”. Ambas as autoras consideram a feminilidade como uma realidade material que é também individualizada e

50 “Sexual politics obtains consent through the “socialization” of both sexes to basic patriarchal politics with regard to temperament, role and status (...) The first item “temperament”, involves the formation of human personality along with stereotyped lines of sex category (“masculine” and “feminine”) based on the needs and values of the dominant group and dictated by what its members cherish in themselves and find convenient in subordinates: aggression, intelligence, force and efficacy in the male; passivity, ignorance, docility, “virtue”, and ineffectuality in the female”

reproduzida a partir do nível subjetivo. Apesar desta pesquisa não aprofundar a perspectiva psicológica, é importante destacar que as realidades materiais produzem e são produzidas também pela realidade subjetiva, que, por sua vez, produz e reproduz realidades materiais, tornando-se coletivas. Tais realidades existem tanto no nível dos discursos como das práticas, que no contexto patriarcal são resultados de relações de dominação, exploração e violência dos homens contra as mulheres. Pierre Bourdieu (2012) associa feminilidade com o “fazer-se pequena”, ou seja, as ações que as mulheres realizam a partir da restrição de movimentação, com roupas que apertam e limitam movimentos, vozes que não se colocam nos espaços públicos e olhares que não olham ao redor e de forma direta para outras pessoas. Fazer-se pequena seria ocupar pouco espaço, ou, ocupar menos espaço do que o ocupados pelos homens na sociedade.

No patriarcado, a feminilidade está associada à delicadeza e passividade, ou seja, fragilidade, servindo como pilar e justificativa para que ocorra a dominação e controle das mulheres pelos homens. Além disso, há um componente importante do regime de dominação das mulheres que é a construção discursiva que naturaliza a existência da feminilidade nas mulheres. As características associadas às práticas da feminilidade, ao invés de serem consideradas construções sociais, são classificadas como características referentes à natureza da mulher, ou seja, essenciais à mulher. A fatalidade desse pensamento gera um mecanismo de reforço do aspecto socialmente construído da fragilidade. Ou seja, se é considerado natural, logo, é considerado inevitável, não podendo ser transformado.

A dicotomia existente nas interpretações sobre o conceito de feminilidade, atribuindo-o à construção social ou fatores biológicos é observada não apenas no senso comum, como também na produção de conhecimento, seja no campo acadêmico teórico, seja nos campos religiosos e místicos. Jeffreys (2005) afirma: “Teóricas feministas têm demonstrado que o que é entendido como comportamento “feminino” não é simplesmente construído socialmente, mas, construído politicamente, como o comportamento de um grupo social subordinado” (JEFFREYS, 2005, p. 24-25). Nesse sentido, o conceito e as práticas da feminilidade não são vistos apenas como reprodução de comportamentos individuais, que tornam-se coletivos quando observados como uma regra social, mas, também como uma realidade política, ou seja, como uma estratégia de manutenção da subordinação das mulheres aos homens. Em nome da feminilidade, postula-se que mulheres são naturalmente menos dispostas ao embate político, já que consideradas frágeis, inaptas ao pensamento lógico-analítico e predispostas à manifestação de emoção. Essas noções historicamente produzidas sobre as mulheres resultam no pensamento, difundido amplamente, de que mulheres não são capazes de tomar decisões

sobre assuntos de importância social, o que não condiz com a realidade. A estrutura social que desestimula mulheres a participarem dos espaços de tomada de decisão é amparada por um complexo conjunto de elementos que nomeiam a feminilidade, construindo comportamentos, padrões de movimentação, modos de falar, procedimentos e padrões estéticos, atitudes perante a realidade, funções realizadas no coletivo, modos de ser e estar a nível individual, entre outros⁵¹. De acordo com o Dicionário Crítico Feminista, “As manifestações do sofrimento (medo, dúvida, conflito moral, compaixão, etc.) são imputadas às mulheres como a marca de sua inferioridade “natural.” (HIRATA, 2009, p.103). Alguns dos elementos da feminilidade, inclusive, remetem ao período da infância, como aquele atribuído à falta de capacidade de tomar decisões e à necessidade de ser tutelada e no Brasil, em especial, o elemento estético da falta de pêlos. Enquanto que a saída da infância e passagem ao período maturo e adulto do homem é identificado pelo aparecimento da barba e esta, associada à capacidade de tomar decisões sobre a própria vida e a vida de outros, à mulher é socialmente roubada a chegada a esta fase, pois é colocado que ela deve ter vergonha dos próprios pelos e retirá-los, mantendo sua aparência semelhante ao período da infância. Complexificando essa realidade, o imaginário social dominante sustenta que a mulher que entra na puberdade não estaria iniciando a fase de desenvolvimento de habilidades em tomar decisões importantes para si e para o coletivo, mas sim, principalmente, tornando-se apta à vida sexual com o homem. Ou seja, a fase de tornar-se adulta e de ser adulta é marcada pela substituição do aspecto político pela caracterização sexual da mulher.

Dessa forma, as características atribuídas à feminilidade e existentes a partir da dicotomia com o masculino dominante, gera contextos de violência contra as mulheres. Nesse sentido, é importante destacar que o feminino existe a partir de uma relação oposta e materialmente complementar com o masculino, pois o masculino, que viola, precisa do feminino para violar. Nesse sentido o masculino é predominante e violenta o feminino. Brownmiller (1976,) complementa:

(...) o princípio feminino é composto de vulnerabilidade, necessidade de proteção, as formalidades para conformidade e o evitar o conflito – em poucas palavras, apelação para a dependência e boas intenções que dá ao princípio masculino sua validade romântica e seu aplauso de admiração. (BROWNMILLER, 1976, p.16)

51 Como colocado por Daniela Alvares Beskow (2017, p.1), o comportamento da feminilidade está associado a vários elementos, dentre os quais: “delicadeza, contenção, sutileza, estética erotizada, objetificação sexual, nudez, alegria, acolhimento, sinuosidade, hesitação, emoção, falta de pensamento lógico-analítico, fragilidade” entre outros.

Os feminismos de perspectiva materialista tendem a afirmar que a feminilidade é uma construção social derivada do sistema patriarcal e que violenta as mulheres, reforçando as relações de dominação dos homens sobre as mulheres. A feminilidade é interpretada como um conjunto de regras, recomendações, orientações de comportamento, construções de personalidade e estéticas, ações e condutas que se impõem às mulheres de formas violentas em várias sociedades, propondo e produzindo mulheres submissas e fragilizadas. A violência é entendida a partir de suas várias manifestações, como a coação, constrangimento, ameaças, discriminação, chantagens, violência física e sexual, e assim por diante. Uma das estruturas onde se apóia a feminilidade é a ameaça à mulher de ser isolada e expulsa do convívio social, caso não siga o “roteiro” exigido.

Os elementos associados à feminilidade podem ser observados a partir de dois aspectos, o imaginário social sobre o que significa ser mulher e a realidade material das mulheres. Ambos são resultado das expectativas sobre o que é ser mulher. Estas expectativas são geradas nas estruturas patriarcais e ao mesmo tempo alimentam essa estrutura gerando regras sociais. Essas regras determinam os tipos de roupas que mulheres devem usar, como devem ser seus comportamentos, em quais espaços físicos devem ou podem estar, circular ou pertencer, que tipos de profissões as mulheres devem buscar. Obviamente, essas regras variam entre as culturas e sociedades patriarcais. No Brasil, mesmo que haja um contexto de fusão entre valores ocidentais e não-ocidentais, observa-se dominância dos valores ocidentais, já que os valores ocidentais foram introduzidos pela população branca, dominante.

As regras que determinam o comportamento das mulheres também variam dentro de uma mesma sociedade, inclusive em função de classe social, raça/etnia, faixa etária, orientação sexual e território. Ainda, é possível observar traços que se perpetuam em vários grupos, inclusive a partir do conflito entre regra e subversão da regra. Essa relação produz mulheres e corpos em conflito, pois, quando intencionam ou de fato saem da regra, sofrem as sanções sociais decorrentes desta ação. Mulheres que colocam em prática comportamentos assertivos são freqüentemente punidas socialmente e classificadas como “masculinas”, ou seja, distante do que lhes é atribuído como essência, a passividade advinda da ideia de feminilidade.

Goldenberg (2007) reflete sobre o contexto da cidade do Rio de Janeiro e as vestimentas utilizadas por mulheres de várias classes sociais. De acordo com a pesquisa da autora, as vestimentas tendem ao justo e ao que evidencia as formas do corpo. Apesar de ser

uma pesquisa com enfoque regional, podem-se utilizar tais reflexões para pensar outras cidades. De acordo com a autora:

A escolha das roupas e as modas corporais no Brasil fazem parte de uma construção simbólica da feminilidade, estreitamente ligadas a sua construção corporal, sem distinção de classe, uma vez que são encontradas tanto nas mais favorecidas quanto naquelas em que o poder aquisitivo é mais reduzido. (GOLDENBERG, 2007, p.11)

No Brasil é importante observar o período histórico em que as condutas das mulheres passaram a ser fortemente regidas pelo Estado, demonstrando como os âmbitos social e jurídico existem de forma relacional. Em determinado momento, a feminilidade passa a ser pautada pelas instituições estatais. De acordo com Silva (2008), no início do séc. XX, quando surgia o poder político representativo no país, também

(...) nascia fortemente a necessidade de disciplinar o corpo feminino para que ele não burlasse a ordem social da virgindade, castidade, casamento e maternidade, categorias de feminilidade difundida pelas redes institucionais através dos discursos normatizantes e normalizantes. Na criança deveriam (e era) ser injetados saberes acerca de honra, moralidade, costumes, regras de conduta, construídas a partir de representações simbólicas que remetem ao certo ou errado, baseado nas permissões (ou não) dicotômicas aos sexos, reforçando o alto teor da disciplinarização do corpo feminino para a moralização do mesmo. (SILVA, 2008, p.5)

Segundo a autora “os vários sujeitos envolvidos na trama discursiva jurídica (advogados, juízes, vítima, réu, testemunhas e médicos peritos) elaboram um saber sobre a mulher e sobre feminilidade instituindo seu papel social, sem que esses saberes lhe fossem acessíveis”, de forma que seu corpo e comportamentos são “disciplinados e territorializados”.

Nesse sentido, Silva reforça o pensamento de que a feminilidade é uma construção social elaborada por estruturas e espaços de poder que não incluem mulheres, ainda que elaborem conhecimento e regras sobre elas, difundindo comportamentos acerca da feminilidade.

No Brasil, atualmente, é possível perceber a difusão de padrões de feminilidade nos conteúdos veiculados pelos meios de comunicação. Mulheres ocupam em quantidade muito superior as capas das revistas quando estão seminuas, do que quando estão em alguma posição de tomada de decisão em órgãos e instituições.

É importante ressaltar que a categoria de feminilidade está intimamente relacionada com a de heterossexualidade. A feminilidade é construída através de sua oposição - a masculinidade - e é socialmente destinada a servir a esta. De acordo com HIRATA (2009):

Na sociologia e antropologia dos sexos, masculinidade e feminilidade designam as características e as qualidades atribuídas social e culturalmente aos homens e às mulheres. Masculinidade e feminilidade existem e se definem em sua relação e por meio dela. São as relações sociais de sexo, marcadas pela dominação masculina, que determinam o que é considerado “normal” - em geral interpretado como “natural” - para mulheres e homens. (HIRATA, 2009, p.101)

Wittig (2006,) reflete sobre o pensamento heterossexual através da apropriação dos corpos das mulheres enquanto seres disponíveis para o sexo:

A categoria do sexo é o produto da sociedade heterossexual que faz da metade da população seres sexuais onde o sexo é uma categoria da qual as mulheres não podem sair. Estejam onde estejam, façam o que façam (incluindo quando trabalham no setor público) elas são vistas como (e convertidas em) sexualmente disponíveis para os homens e elas, seios, nádegas, vestidos, devem ser visíveis (...) as mulheres são muito visíveis enquanto seres sexuais, mas, como seres sociais, são totalmente invisíveis e assim, devem fazer-se as mais pequenas possíveis e devem sempre se desculpar. (WITTIG, pg. 27-28, tradução nossa)⁵²

A partir destas reflexões pode-se observar a complexidade da categoria da feminilidade, sendo esta tanto um conceito como uma prática, gerando nas mulheres, corpos em conflito, pois a feminilidade não é um dado biológico, mas, sim, uma construção social existente para disciplinar e controlar as mulheres, impedindo sua plena participação na produção de conhecimento socialmente reconhecido e sua presença nos espaços de tomada de decisão das sociedades. A feminilidade violenta, porém o feminismo e as práticas de luta dos movimentos de mulheres produzem ações e conhecimento através da assertividade. A história é, portanto, embate, e não uma versão única como pretendem as versões dominantes e oficiais.

3.4.1 Bananas 15

Sobre a peça de dança “Bananas 15”, seguem algumas reflexões:

Ficha técnica:

Concepção/Direção: Adriana Grechi

Criação/dança: Carolina Minozzi, Livia Seixas e Nina Giovelli

52 “La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que hace de la mitad de la población seres sexuales donde el sexo es una categoría de la cual las mujeres no pueden salir. Estén donde estén, hagan lo que hagan (incluyendo cuando trabajan en el sector público) ellas son vistas como (y convertidas en) sexualmente disponibles para los hombres y ellas, senos, nalgas, vestidos, deben ser visibles (...) las mujeres son mucho más visibles como seres sexuales, pero como seres sociales son totalmente invisibles y aun así debe acerse lo más pequeñas posible y deben siempre disculparse”

Videocriação/performance: André Costa Menezes

Trilha sonora: Dudu Tsuda

Iluminação: André Boll

Colaboração: Renato Jacques

Produção: Fractal produção Cultural – Amaury Cacciacarro Filho

Assistência de produção: Erika Fortunato

Produção executiva: Guilherme Elias

Assistido na data de: 15/08/2015 às 21h

Local: Centro de Referência da Dança (CRD)

Duração: 45 min.

E também nas datas: 18/11/2015 no SESC Pinheiros e 07/04/2016 no Centro de Referência da Dança (CRD).

Sinopse: A criação investigou construtos de masculinidade através da exploração de imaginários, gestos e desejos considerados exclusivamente masculinos, testando corporeidades andróginas, sinuosas, volumosas, orgânicas, potencializadas pela possibilidade de um ser múltiplo. BANANAS lida com assuntos propostos no trabalho da artista britânica Sarah Lucas, em uma mistura de sensibilidade e agressão, que desafia a visão masculina estereotipada da mulher.

Descrição da dramaturgia cênica

Figurino

Os figurinos das bailarinas consistem em camisetas. As camisetas são largas, de mangas curtas de tamanho comprido (mais próximas dos cotovelos do que das axilas) e o comprimento das camisetas é longo, cobrindo toda a região da bacia. Na primeira cena, as bailarinas estão sentadas e cada uma delas veste uma camiseta. No desenrolar da cena, as artistas sentam de pernas abertas e então constata-se que a única peça de vestuário que vestem é a camiseta, ou seja, não há vestuário na parte inferior do corpo. Ao longo da peça, observa-se que cada bailarina veste várias camisetas, que vão sendo tiradas até que vista apenas uma camiseta. Também fica evidente, à medida que as camisetas vão sendo retiradas, ausência de sutiã ou item que comprima ou molde os seios. Todas as camisetas apresentam estampas,

compostas por frases que fazem referência à construção patriarcal do universo dos homens, como por exemplo, questões referentes ao futebol, a bebidas alcoólicas, à liberdade sexual, à força física, entre outros. Algumas das frases escritas nas camisetas: “Competidor MMA; Br Muscle; Eu posso sim, eu quero sim, minha mulher não manda em mim; Hooligans; The Godfather; Noiz é zica memo”

No início da peça, as bailarinas vestem perucas lisas, de tamanho médio e longo, de cores preta e loira.

Cenografia e disposição espacial das cenas

Os únicos objetos de cena são as cadeiras que estão dispostas em semicírculo no espaço do palco, de modo que a abertura do semicírculo fica voltado para a plateia. São aproximadamente 25 cadeiras onde parte do público está sentado e onde também estão sentadas as 3 artistas, cada uma em uma cadeira. Em determinado momento, os objetos de algumas pessoas da plateia são transformados em objetos de cena, a partir da intervenção das artistas.

A disposição espacial das cadeiras propõe integração simbólica entre cena e espaço da plateia, sugerindo que o espaço da plateia completa o semicírculo do palco. Também há integração física, pois de fato as artistas entram no espaço da plateia em alguns momentos e parte da plateia está no espaço do palco.

Movimentação

A movimentação das bailarinas se desenvolve à medida em que as cenas transcorrem.

A primeira cena consiste em três artistas sentadas nas cadeiras do palco. As artistas observam as pessoas em volta - as que estão no espaço do palco e as que estão nas cadeiras da plateia. A observação do público pelas artistas se dá através de posições de enfrentamento: olhar direto nos olhos; seriedade; olhar que ameaça ou intimida; olhar destemido; olhar que demonstra assertividade; olhar que demonstra comando.

O desenvolvimento desta cena consiste nas atrizes, ainda sentadas, realizarem de tempos em tempos o movimento de abrir as pernas, explicitando o fato de que não vestem nenhum tipo de roupa além da camiseta, deixando à mostra, em alguns momentos, parte da genitália. Em outros momentos, as posições de sentar vêm junto com uma grande abertura de braços, muitas vezes obrigando a pessoa do público sentada ao seu lado a desviar-se,

alterando sua própria posição. Em seguida, elas retiram a peruca que vestiam e a posicionam na frente da genitália.

A segunda cena consiste na movimentação das artistas no centro do semicírculo:

1. Aproximação/agrupamento das artistas ao mesmo tempo em que encaram uma pessoa, havendo alternância da pessoa encarada;
2. Movimentos que mimetizam o exercício de musculação, enfatizando os músculos dos braços e abdômen. Em alguns momentos, há ênfase da região genital através do direcionamento do olhar ou das mãos das artistas para essa região e da projeção da região pélvica para frente;
3. Movimentos desconexos e amplos;
4. Movimentos de arquear a coluna para frente e para trás, lentamente e com acompanhamento dos braços projetando a pelve para frente e para trás;
5. Agrupamento das artistas. Próximas, pausam ao mesmo tempo. Alguns dos movimentos se projetam para a região da genitália;
6. Movimento de mimetizar o grito – sem o som – ao mesmo tempo em que se arqueia a coluna para frente e para trás.

A terceira cena consiste na movimentação das artistas no centro do semicírculo localizado no palco e a paulatina retirada das camisetas. À medida que vão tirando as camisetas, nota-se que há outras por baixo. Cada bailarina tira várias camisetas, até cada uma ficar com apenas uma. Cada camiseta apresenta escritos, exemplificados acima no item “figurino”. As camisetas vão ficando no chão.

A segunda e a terceira cena mesclam-se.

Na quarta cena as artistas pegam as camisetas e as projetam contra o chão, batendo-as no chão com força. Realizam essa ação com algumas camisetas que estavam pelo chão. Outra ação que realizam com as camisetas é girá-las no ar a partir de movimentação ampla e mimetizando um grito alto e forte. Às vezes essa ação é realizada ao mesmo tempo em que correm pelo espaço.

Na quinta cena, as artistas dirigem-se para objetos e pertences da plateia, modificando-os de lugar.

Na sexta cena as artistas se deslocam em grupo em direção de uma pessoa do público, que está sentada no espaço do palco. Circundam essa pessoa, encarando-a até que param. Nessa parada uma ou mais apoiam/tocam o corpo na pessoa. Alguns desses apoios e toques

são de agarrar (com as mãos). Outros são realizados na parte de trás do corpo da pessoa (mãos nos ombros), de modo que a pessoa tocada não consegue ver quem está atrás. Outros são em regiões íntimas, como as coxas ou o pescoço.

Na última cena as artistas param onde estão – atrás do semicírculo ou dentro dele – e olham para a plateia, até o blecaute. O espetáculo termina.

Iluminação

A iluminação durante toda a peça é a mesma. Há luz no centro do semicírculo e meia-luz na plateia – tanto a que está no espaço do público como a que está no palco. De forma geral, a iluminação é escura.

Sonoplastia

A sonoridade grave permanece por toda a duração da peça, ininterruptamente, em volume baixo e com sons agudos prolongados, semelhantes a uivos.

Reflexão sobre as cenas de “Bananas 15” de acordo com a descrição da dramaturgia cênica

A primeira observação diz respeito ao questionamento que os figurinos realizam em relação à simbologia patriarcal associada à figura e estética da mulher e da feminilidade. Como exposto nos capítulos anteriores, a figura da mulher no Brasil é resultado de complexo processo histórico que produz relações que erotizam intensamente as mulheres, ao mesmo tempo que as desconsideram enquanto seres políticos e produtoras de visões sobre a realidade. Mulheres, dentro do imaginário coletivo dominante - aquele que no sistema patriarcal é produzido e difundido pelos homens e muitas vezes reproduzido e reforçado pelas mulheres - são vistas como figuras eróticas a serem observadas, em detrimento de serem consideradas produtoras de discursos a serem ouvidas. Faz parte dessa construção do erotismo o uso de vestimentas que evidenciem o formato do corpo da mulher e que deixem à mostra a pele de regiões do corpo. Essa construção estética propõe que toda e qualquer mulher deve ser observada – por homens e por mulheres – sendo que pelos homens, a partir de critérios estéticos e referentes ao erótico e ao desejo sexual. Por fim, colabora para a noção de que mulheres que vestem roupas com tais características estariam sinalizando a permissão para que

os homens as olhem. O regime de heterossexualidade estrutura esse contexto, produzindo a noção de que caberia aos homens uma ação de caráter erotizado em relação às mulheres.

Para desenvolver o debate acima, colocam-se as ideias apresentadas por teóricas e pensadores/as da área. Diversas pesquisas vêm colocando em evidência o elemento da erotização ou objetificação das mulheres na sociedade patriarcal. Em 1997 é proposta na área da psicologia a Teoria da Objetificação:

A Teoria da Objetificação (Fredrickson & Roberts, 1997) postula que muitas mulheres são sexualmente objetificadas e tratadas como um objeto o qual se dá valor através de seu uso por outros. Objetificação Sexual ocorre quando o corpo de uma mulher ou partes de seu corpo são separados e separados dela enquanto uma mulher e ela é vista primariamente como um objeto sexual de desejo sexual vindo do homem (Bartky, 1990). (SZYMANSKI, 2010, pgs 7-8, tradução nossa⁵³)

Mulheres são colocadas socialmente como “coisas”, objetos com caráter erótico. Mckinnon (1983) fala sobre a erotização da relação de dominação e submissão do regime patriarcal, onde a mulher é violentada pelo homem e colocada socialmente como submissa a ele. A relação dos homens com as mulheres, de acordo com a autora, seria pautada pela erotização e desigualdade de poder:

Pessoas do sexo masculino e pessoas do sexo feminino [homens e mulheres] são criados através da erotização da dominação e submissão. A diferença homem/mulher e a dinâmica dominância/submissão definem um ao outro. Esse é o significado social do sexo e a destacada contribuição feminista sobre desigualdade de gênero. (Mackinnon, 1983, pg. 635, tradução nossa⁵⁴)

A relação de dominação da mulher pelo homem se coloca também através da estética, produzida e interpretada a partir do olhar heterossexual do homem⁵⁵. A construção social dessa estética produz a imagem da mulher associada ao uso de roupas justas - de forma que se evidencie o formato das partes do corpo - e quantidade de tecido que deixe à mostra a pele de certas partes do corpo. Essa estética não diz respeito somente à imagem, sendo também à realidade material que restringe a movimentação corporal das mulheres e também produz corpos mais suscetíveis à fragilidade, ao passo que as roupas utilizadas por homens, ou

53 “Objectification theory (Fredrickson & Roberts, 1997) postulates that many women are sexually objectified and treated as an object to be valued for its use by others. SO occurs when a woman’s body or body parts are singled out and separated from her as a person and she is viewed primarily as a physical object of male sexual desire (Bartky, 1990).”

54 “Male and female are created through the erotization of dominance and submission. The man/woman difference and the dominance/submission dynamic define each other. This is the social meaning of sex and the distinctively feminist account of gender inequality.”

55 Para reflexões sobre a heterossexualidade, consultar: WITTIG, Monique **El Pensamiento Heterossexual y outros ensayos** Trad.Sáez, Javier e Vidarte, Paco Madrid: Editorial Egales, 2006.

sugeridas socialmente que os homens utilizem, são na maioria, confortáveis e largas, permitindo movimentação ampla. A feminilidade coloca que devem ser utilizadas roupas que não protegem devidamente do frio e não são aptas às situações de emergência - tais como a necessidade de correr sem planejamento prévio – quando no uso de sapatos de salto ou sandálias frágeis.

Quanto mais justas forem as roupas, tanto as da cintura pra baixo como as da cintura pra cima - calças, saias, bermudas, shorts, camisas, camisetas, regatas, vestidos, casacos, etc.- maior é o reforço da associação entre estética da feminilidade e mulheres. Quando as roupas não são justas, se aproximam da estética da feminilidade apenas quando mostram alguma parte descoberta do corpo ou quando o vestuário é acompanhado de adereços que remetem à feminilidade, como colares e enfeites. Nesse sentido, roupas que cobrem a maior parte do corpo, sendo largas e não acompanhadas de enfeites, geralmente, não são consideradas femininas, como é o caso das calças, bermudas, camisetas e casacos largos. Existem também tecidos e cortes específicos que são direcionados para o uso de mulheres ou homens, sendo considerados femininos ou masculinos.

Os padrões estéticos descritos alteram-se em função de classe social, da faixa etária, do ambiente étnico e cultural e do momento histórico onde essa mulher está inserida. Porém, nota-se no Brasil atual a permanência de uma estrutura comum da simbologia da feminilidade em mulheres de várias classes sociais, raça/etnia e cultura. São difundidos valores e expectativas em relação a todas as mulheres, com especificidades de acordo com faixa etária, estrato social ou contexto cultural.

Como dito acima, a falta da atribuição de características relativas à maturidade e responsabilidade por si e pelas próprias decisões são simbolicamente retiradas do corpo da mulher - ainda que estas existam e sejam aparentes – e colocadas em oposição direta à atribuição de características de apelo sexual a serviço do desejo heterossexual.

No caso da peça de vestuário camiseta, é associada à feminilidade quando consiste das seguintes características: de comprimento curto, em altura próxima ao umbigo; de mangas curtas, estando mais próximas das axilas do que dos cotovelos; de corte do pescoço que deixa à mostra parte do colo; e por fim, sendo justas, tanto no corpo da camiseta quando na região das mangas. Embaixo das camisetas é normalizada a utilização de tecidos que comprimam ou moldem os seios em determinado formato, os sutiãs. De acordo com a construção da feminilidade, a não utilização de sutiãs pode ser associada ao desleixo ou ao erotismo.

As reflexões sobre “Bananas 15” referentes ao item dos figurinos demonstram que as camisetas largas que as artistas utilizam questionam fortemente o padrão estético de

feminilidade associado às mulheres. Logo de início esse item causa estranhamento e propõe uma reflexão a respeito da vestimenta associada às mulheres na sociedade atual.

Outro item que merece reflexão é a disposição espacial das cenas. Esta se organiza a partir da possibilidade dos espaços do palco e da plateia se comunicarem. Dado que a proposição temática da peça é trabalhar as construções corporais da masculinidade – sendo a definição e prática da masculinidade violenta e violadora, a partir de sua relação binária com o feminino - a ideia de comunicação entre palco e plateia torna-se ameaçadora: as artistas estão no comando da situação e sugerem que as pessoas da plateia são potenciais vítimas.

A proposta da peça questiona também o fato de que mulheres existem para serem observadas, controladas ou admiradas. Pelo contrário, as artistas se posicionam enquanto mulheres que estão no comando e que podem violentar aqueles e aquelas que as observam. Nesse sentido, percebe-se que a proposta cênica de “Bananas 15” promove uma sensação de insegurança na plateia e no público, que se dá a partir da presença de mulheres protagonistas e mulheres que podem agir e violentar, sendo este um elemento bastante questionador da feminilidade, pois, a feminilidade propõe que mulheres sejam dóceis e inofensivas.

A movimentação das bailarinas fornece muitos elementos para a reflexão sobre o tema da pesquisa, a partir do questionamento dos padrões associados às mulheres no patriarcado.

A primeira cena demonstra as bailarinas olhando outras pessoas com assertividade. Sendo a postura corporal de assertividade em mulheres não aprovada socialmente, pode-se dizer que “Bananas 15” propõe o oposto do proposto discursivamente pelo patriarcado.

A continuação da primeira cena coloca as bailarinas sentadas de pernas abertas, tornando visível parte de suas genitálias, já que não vestem nenhuma roupa nessa região. Antes de analisar essa cena, é importante refletir sobre a nudez das mulheres no Brasil patriarcal atual, a partir de referências ocidentais.

A nudez das mulheres no patriarcado tem sido uma peça-chave na dominação dos homens sobre as mulheres. Como já apontado, mulheres são vistas como seres disponíveis para o sexo. É corrente a interpretação de que a exposição dos corpos das mulheres estaria manifestando intenção por parte da mulher – e não do homem – em realizar atos sexuais. Ou seja, o desejo estaria localizado no corpo da mulher e não no homem. Inclusive o imaginário sobre o estupro, não apenas no Brasil, mas, em muitos países, sugere que a mulher vitimizada pela violência seria parcialmente, senão totalmente responsável pela violência que sofre, sugerindo que as mulheres provocam e originam o desejo no homem e não os homens que produzem seu próprio desejo.

Pesquisas atuais sobre imagens audiovisuais e impressas, tanto nos veículos de comunicação como no cinema abordam a questão da observação da mulher a partir do olhar do homem. Partindo do pressuposto de que tais produções imagéticas são fruto das relações sociais, sendo produzidas por elas e ao mesmo tempo, produzindo-as, pode-se observar o cotidiano e interação entre as pessoas a partir das conclusões apontadas por essas pesquisas.

(...) vê-se impresso nas revistas, jornais, em outdoors e na televisão, a imagem da mulher como objeto do espectador masculino. O apelo que os meios de comunicação divulgam é o arquétipo primitivo da posse. Ao adquirir ou ver uma imagem, tem-se a sensação de obtê-la de alguma forma como se aquilo que a imagem representasse, por algum momento lhe pertencesse. Sodré (1994, p. 32), vem confirmar este pensamento quando afirma: “o olhar é um meio de possuir ou ser possuído, completamente análogo aos órgãos sexuais, que possuem e são possuídos”. Alfredo Bosi (apud NOVAES 1999, p.61), afirma que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens e diz: “o homem de hoje é predominantemente visual”. Para justificar a venda e induzir o consumo, as diferentes mídias investem nas mensagens visuais, propondo a fascinação pelo corpo da mulher. Então, a mulher passa a ser vista por um “espectador”. Isto não só determina a relação do homem para com a mulher como também as relações das mulheres para consigo mesmas. (SILVEIRA e RABINOVICH, 2010, p.2)

O homem constitui-se então socialmente como espectador da mulher. O olhar invasivo seria uma dentre as tantas violências praticadas contra os corpos das mulheres. Na legislação brasileira os crimes relacionados a assédio sexual são aqueles derivados do contato físico ou manifestação discursiva, classificados na lei como “assédio sexual”, “violência sexual”, ou “importunação ofensiva ao pudor”⁵⁶. Nos países de língua espanhola existe o termo “assédio visual” (acoso visual). De acordo com AGUILAR (2009), assédio sexual de teor visual é caracterizado como “olhares lascivos ou que envergonham” (AGUILAR, 2009, p.3, tradução nossa⁵⁷)

As artes cênicas promovem uma situação onde artistas já são observadas (os) por uma questão da organização do espaço e forma de proposição dessa arte ao público. Nesse sentido, é muito comum a atitude por parte do público de se relacionar com as artistas mulheres a partir do ponto de vista construído socialmente, o olhar erotizado sob as mulheres.

56 Há atualmente algumas propostas no Senado brasileiro em relação à crimes de teor sexual. Uma delas (PL 312/2017) propõe o crime de “molestamento sexual”, que seria “a conduta de constranger ou molestar alguém à prática de ato libidinoso diverso do estupro”. Se o ato for cometido mediante violência ou grave ameaça, a pena recomendada é de três a seis anos de reclusão. Caso não haja violência ou grave ameaça, independentemente de contato físico, a pena cai para dois a quatro anos de reclusão. (SENADO NOTÍCIAS, 2017)

57 “Miradas lascivas o que avergüenzan”

Dado esse contexto, “Bananas 15” subverte esse contexto, propondo em cena mulheres que expõem a genitália, não através do viés erótico, mas do confronto, assertividade e ameaça.

As pesquisas sobre eroticidade são extensas, sobre isso, é importante destacar que a eroticidade é uma relação socialmente construída. Atualmente percebe-se forte associação dos significados da eroticidade atrelado à imagem.

Ainda sobre a posição de sentar-se com as pernas e braços abertos, origina-se reflexão sobre a ocupação do espaço. Como dito anteriormente, o pensamento patriarcal coloca que as mulheres devem ocupar pouco espaço, ou, menos espaço do que os homens, tanto em relação à quantidade de espaços disponíveis na sociedade, como também em relação à área ocupada, quando dividindo o mesmo espaço com os homens. O debate acerca do contexto de violência e assédio sexual nos transportes coletivos da cidade de São Paulo, dialoga com as questões apresentadas por “Bananas 15”. De acordo com a Coletiva Chega de Assédio⁵⁸ “Todos os dias, em todas as linhas do metrô de São Paulo, são relatados assédios e abusos sexuais a usuárias do transporte. Todos os dias, pelo menos uma mulher será desrespeitada e sujeita a alguma violência pelo simples fato de ser mulher.” Um dos assédios praticados por homens nos transportes coletivos é justamente a invasão do espaço das mulheres que se encontram sentadas nas cadeiras e bancos⁵⁹. Abrindo as pernas e braços para além de seu próprio espaço, homens se impõem, obrigando as mulheres a se espremerem. Importante destacar que no capitalismo, em especial nas grandes cidades, há progressivamente maior quantidade de espaços menores a serem ocupados por maior quantidade de pessoas. Na luta por espaço, os homens se impõem, suprimindo o espaço das mulheres, que são socializadas para não reagir.

Pode-se observar então, como a questão da posição das pernas e braços pode ser localizada em dois contextos: o de assertividade e o de violência. Por isso, a primeira cena onde as artistas estão sentadas com pernas abertas e braços abertos, propõe uma nova configuração dos corpos das mulheres nos espaços compartilhados. A segunda cena, onde as bailarinas mimetizam movimentos relacionados à torcida de futebol como gritos e gestos

58 <https://chegadeassedio.tumblr.com/>

59 Para mais reflexões sobre a questão da ocupação dos espaços coletivos por homens consultar BESKOW, Daniela Alvares. **Caderno de Textos n.1 Características da dominação no patriarcado**. Vol. 1 Campinas: Palavra e Meia. 2017. Na pg.10: “Um dos contextos mais gritantes sobre a questão da ocupação dos espaços por homens e mulheres na sociedade brasileira atual é aquele existente nos transportes coletivos: ônibus, metrô, trens e daí para a observação daqueles espaços onde homens e mulheres estão sentados no mesmo espaço: mesas de refeição, assentos em rodoviárias, sofás de casa, carros, filas de pessoas sentadas, e assim por diante. É fato: a maioria dos homens senta de pernas abertas e a maioria das mulheres senta de pernas fechadas (...) homens tomam o espaço alheio para si. Ao mesmo tempo, mulheres, na maioria das vezes, ficam com um espaço menor. Não parece haver preocupação da maioria dos homens com o fato de que as mulheres, na prática, estão tendo acesso a menos espaço do que eles.”

expandidos, também propõe nova configuração para os corpos das mulheres, pois, no cotidiano, ainda que o façam, mulheres são estimuladas a falar baixo e a não gritar, quem dirá gritar gesticulando amplamente braços e tronco. A quarta cena mostra as artistas interferindo nos objetos de pessoas do público. Objetos pessoais podem ser pensados como extensões do corpo das pessoas. Daí que, atentar contra um objeto de outra pessoa é atentar indiretamente contra essa pessoa. Logo, mudar de lugar os objetos das pessoas da plateia serve como metáfora para o comportamento dos homens que invadem corpos e espaços físicos alheios. Na última cena as artistas tocam pessoas do público que estão sentadas nas cadeiras do palco. A movimentação é realizada em grupo e sempre ao redor de uma só pessoa, caracterizada pela imposição do toque e sugerindo uma situação de abuso, além de promover constrangimento e, muitas, vezes, não-reação da pessoa tocada. Alguns movimentos remetem às situações cotidianas vividas pelas mulheres, quando, por exemplo, o conjugue de uma mulher coloca o braço ao seu redor, trazendo-a para si, ou quando um estranho, na tentativa de aproximação, toca a mulher na perna ou na cintura, sem autorização. Nesse sentido, a peça problematiza essas situações através da inversão de papéis socialmente construídos, promovendo reflexões.

A partir da movimentação das artistas, caracterizada pela expansão e assertividade, pode-se concluir que a peça de dança “Bananas 15” questiona fortemente o padrão de comportamento das mulheres na sociedade brasileira atual. A movimentação que sugere ações violentas também demarca forte questionamento.

Análise da dramaturgia cênica

A sinopse de “Bananas 15” evidencia o objetivo da peça em explicitar as construções de masculinidade na São Paulo atual, mas é interessante também refletir sobre a proposta cênica da obra através da ótica da desconstrução da feminilidade em mulheres.

“Bananas 15” coloca em cena mulheres realizando movimentos que na sociedade brasileira atual, em especial em grandes cidades como São Paulo, são atribuídos majoritariamente aos homens. Tais movimentos implicam não apenas em uma estética característica adotada pelos homens, mas também, em formas de relacionar-se com o mundo, que se transformam em modelos de comportamento. Esse modelo estabelece dois campos. O primeiro diz respeito às características que os homens devem adotar ao longo de suas vidas, sendo essas, parte de um contexto que reforça o conceito de “masculinidade”: afirmação, proposição, desenvolvimento e manifestação da força, explicitação de opiniões, criação de

contextos de parceria e convivência com outros homens, enfrentamento de situações, entre outros⁶⁰. O segundo campo estabelece que estas características devem manter uma relação de hierarquia em relação às mulheres, mantida através da força e da violência. Nesse sentido, a afirmação das vontades, opiniões e ações manifestadas pelos homens passa a existir na relação com a negação das vontades, opiniões e ações das mulheres, através do seu silenciamento e enfraquecimento. As mulheres são então socializadas para evitar o confronto direto e a resolução de conflitos, através de não-incentivo ao questionamento ou mesmo através de ameaças. Ou seja, a construção da masculinidade é gerada a partir de sua oposição, a feminilidade.

Pode-se afirmar que “Bananas 15” coloca em cena alguns elementos-chave para entender o pensamento patriarcal, que são os comportamentos assertivos e os comportamentos que violentam. A peça questiona os comportamentos atribuídos à homens e mulheres, através da inversão de papéis. Importante destacar que a pesquisa corporal realizada pelas bailarinas e direção foi realizada de acordo com pesquisa de campo e observação das posturas corporais dos homens nas ruas da cidade de São Paulo.

Primeiramente, é importante ressaltar que assertividade e violência são conceitos com significados diversos, ainda que, frequentemente sejam confundidos. Uma pessoa assertiva é aquela que se manifesta firmemente e com confiança. Violência é a relação de desrespeito, imposição e invasão de uma pessoa sobre outra.

As bailarinas em “Bananas 15” realizam movimentação que sugere violência e também movimentação que propõe assertividade, em cenas diferentes. As cenas onde há maior proximidade física são, em geral, aquelas onde há a sugestão de corpos que violentam. As cenas onde há menos proximidade, quando as artistas são observadas à distância, são realizados movimentos relacionados à assertividade.

Os movimentos relacionados à assertividade em “Bananas” seriam: os olhares incisivos na primeira cena; as bailarinas de pernas abertas no ato de sentar na primeira cena; e os gritos que remetem à torcida de futebol, na quarta cena. Os movimentos relacionados à violência seriam: as bailarinas de pernas e braços abertos no ato de sentar quando, ao realizar este ato, esbarram ou tocam em outras pessoas e, principalmente, quando implicam na

60 De acordo com o Dicionário Crítico do Feminismo “A virilidade se reveste de um duplo sentido: 1) os atributos sociais associados aos homens e ao masculino: a força, a coragem, a capacidade de combater, o “direito” à violência e aos privilégios associados à dominação daquelas e daqueles que não são – e não podem ser – viris: mulheres, crianças; 2) a forma erétil e penetrante da sexualidade masculina. A virilidade, nas duas acepções do termo. É aprendida e imposta aos meninos pelo grupo dos homens durante sua socialização, para que ele se distingam hierarquicamente das mulheres. A virilidade é a expressão coletiva e individualizada da dominação masculina” (HIRATA, 2009, p. 102)

redução de movimentos da pessoa ao lado; as bailarinas se empurrando para disputar espaço na quarta cena; as bailarinas deslocando os objetos de pessoas do público sem autorização; e a última cena onde as bailarinas tocam pessoas do público de forma agressiva e dominadora.

O fato de que em “Bananas 15” são as mulheres que encenam o protagonismo que, vindo delas é desaprovado socialmente, gera um deslocamento. A ação de assertividade é deslocada dos corpos dos homens, corpos onde é permitido e incentivado esta ação, para os corpos das mulheres. Essa situação promove a pergunta: tais movimentos poderiam também ser desenvolvidos e praticados pelos corpos das mulheres?

“Bananas 15” contribui para a seguinte reflexão: a desconstrução da feminilidade nas mulheres seria não a adoção da construção social da masculinidade, ou seja, a construção social de quem violenta. Pelo contrário, seria a não aceitação de padrões que estimulam a fragilidade e a passividade e retiram a mulher do espaço da política e dos espaços de tomada de decisão. Ou seja, seria a manifestação de corpos afirmativos e propositivos, tanto no âmbito da força física e das posturas corporais das mulheres, como do nível discursivo, expressando opiniões, enfrentando situações conflituosas e também, manifestando desaprovação, questionamento e enfrentamento da violência, ou seja, reagindo às violências praticadas pelos homens ou também por mulheres. Nesse sentido, pode-se concluir que a desconstrução da feminilidade seria a proposição de relações de não-violência entre as pessoas e combate à violência, através da assertividade.

3.5 Mulheres e o silenciamento da produção de discursos no patriarcado: contribuições da ciência política e das teologias feministas

As reflexões sobre feminilidade acerca de “Bananas 15” são também subsídio para a próxima reflexão. Como dito, a feminilidade é um conjunto de valores que propõe e impõe regras, preceitos e comportamentos às mulheres no regime patriarcal. Um desses preceitos é a predominância do silêncio e da não-assertividade. Nesse sentido há pouco estímulo para que as mulheres elaborem e difundam discursos políticos, críticos e propositivos sobre a realidade.

Enquanto que a peça de dança “Bananas” propõe o oposto da feminilidade através de movimentação corporal, as peças de teatro “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria”, por sua vez, fazem-no através da ênfase na palavra falada e da produção de discurso realizados pela mulher.

Em “A Alma Imoral”, Clarice Niskier desenha em cena uma mulher que elabora sobre a realidade através da colocação de perguntas, afirmações e investigação crítica. O texto da peça, publicado no livro “A Alma Imoral” é escrito por um homem, Nilton Bonder, e aborda reflexões a partir do ponto de vista da religião judaica. No entanto, é importante destacar que em cena, é uma mulher que o profere e que também inseri trechos autorais, compondo um diálogo entre texto e encenação. Dessa forma, a atriz concretiza em cena a mulher que discursa sobre a realidade para um grupo de pessoas, que a escuta com atenção, valorizando sua fala. “O Testamento de Maria” percorre caminho semelhante, porém, a partir do ponto de vista da religião cristã. Em cena, a atriz Denise Weinberg representa Maria, importante figura das religiões cristãs. A personagem é protagonista da narrativa de trecho da história onde está presente seu filho, Jesus. Apesar de o enredo girar em torno de Jesus, figura também importante no contexto cristão, não é ele o protagonista, tampouco sua história é contada sob o ponto de vista de outro homem, como ocorre na bíblia cristã. Ou seja, Jesus passa a ser “apenas” o filho de Maria, esta sim, protagonista da narrativa.

Para refletir sobre o tema da produção de discurso, é necessário recorrer à história do patriarcado e observar a produção da fala e identificar os sujeitos que a proferem nos vários espaços da sociedade, como a política, a religião, os espaços jurídicos, científicos, além dos ambientes cotidianos. É interessante refletir sobre o caráter político de todos esses espaços, já que promovem decisões que afetam diretamente a vida de todos os integrantes da sociedade.

De acordo com o mapa “Mulheres na Política: 2012”, produzido pela ONU Mulheres (UN-WOMEN, 2012), que avalia a participação das mulheres nos cargos políticos em todos os países do mundo, em 01 de janeiro de 2012, de 271 casas de parlamento (incluindo os bicamerais, como é o caso do Brasil, composto do congresso dos deputados e do senado), mulheres ocupavam os cargos de chefia em apenas 41 dessas casas, ou, em 15,1% do total⁶¹.

Em relação aos cargos de chefia de governo (incluindo chefes não-eleitos), de 193, apenas 14, ou, 7,3% eram ocupados por mulheres. Do total de 189 países, apenas 2 tinham na composição de seus parlamentos (no caso dos parlamentos bicamerais, tomou-se como base as casas “baixas”, onde tem maior número de políticos; no Brasil, é o caso da câmara dos deputados) entre 50 e 59% de mulheres, enquanto que 84 países estavam localizados na faixa de 0 a 14,9%. O Brasil atingia a porcentagem de 8,6% de mulheres deputadas e 16% de senadoras, estando entre os países com menor número de mulheres nestes locais. Interessante

61 Há também o Mapa Mulheres na Política 2015 e Mulheres na Política 2017, com novos dados. Disponíveis em: <https://www.west-info.eu/the-women-in-politics-2015-map/> e <https://www.ipu.org/resources/publications/infographics/2017-03/women-in-politics-2017> respectivamente.

observar que nos cargos de ministras, nos quais as mulheres também compõe baixa percentagem em todos os países, as pastas mais ocupadas pelas mulheres são relativas a “assuntos sociais”, “família, criança, juventude, idosos e pessoas com deficiência” e “questões da mulher e igualdade de gênero”. Os menos ocupados por mulheres passam por temas como “economia e desenvolvimento”, “administração pública”, “defesa” e “questões do parlamento”.

Todos esses dados demonstram não apenas a baixíssima ocupação das mulheres em cargos públicos de tomada de decisão como também a presença das mulheres - quando ocupam esses cargos - em assuntos relativos à família, cuidados e mulheres, ou seja, exatamente, aqueles que historicamente o patriarcado afirma como sendo os espaços e assuntos das mulheres. Ainda que a política promova mulheres nos cargos eletivos e indicados, há uma replicação do pensamento que associa mulheres à dimensão do privado. A indicação para o programa “Criança Feliz” realizado pelo atual governo federal brasileiro, presidido pelo presidente não-eleito pelo voto popular Michel Temer, é exemplar desse contexto. A indicação para o cargo foi para sua esposa, Marcela Temer. O programa tem como objetivo incentivar “as famílias a cuidarem melhor das suas crianças” através da área da assistência social e tem como foco crianças de 0 a 03 anos. Em conjunto a esse fato, o presidente não-eleito realizou declaração no dia Oito de Março, dia de combate às violências praticadas contra as mulheres, de que mulheres seriam aptas ao entendimento da economia, pois “na economia também, a mulher tem uma grande participação. Ninguém mais é capaz de indicar os desajustes, por exemplo, de preços em supermercados do que a mulher. Ninguém é capaz de melhor detectar as eventuais flutuações econômicas do que a mulher, pelo orçamento doméstico maior ou menor.” Através dessas duas ações, observa-se que o governo federal atual reitera a situação mundial no que diz respeito à ocupação das mulheres nos espaços governamentais, que associa as mulheres, mesmo quando ocupam o espaço da política representativa, ao tema do doméstico e de cuidados.

De acordo com o livro “Mais Mulheres na Política” (Secretaria de Políticas Públicas para as Mulheres, 2015) em 2014 apenas 9,9% das cadeiras da câmara dos deputados eram ocupadas por mulheres. No senado, o número é de 18,5% para o mesmo período. Em 1982, apenas 1,5% do espaço na câmara era ocupado por mulheres e no senado, 0,0%. Ou seja, o Brasil, sendo um país patriarcal, mostra sua tradição em não incluir mulheres nos espaços de tomada de decisão política. A situação vem se transformando, porém, bem lentamente.

Refletir sobre o campo da política representativa exemplifica o contexto de tomada de decisões nas sociedades patriarcais. Além de este campo ser um dos principais onde se tomam

decisões que organizam o coletivo, sendo, portanto de grande relevância para o entendimento das sociedades, sua estrutura também pode ser pensada em relação com outros espaços, já que compartilham, a partir de características próprias, de estruturas semelhantes. Logo, refletir sobre a política representativa no patriarcado é enriquecer as reflexões sobre a produção de discurso em todos os outros campos. De acordo com Moriére (apud Venturi, 2013):

(...) é crescente o debate sobre a participação da mulher na política, entendendo aqui a participação como o conceito que define sob o aspecto político-eleitoral, uma vez que em outras frentes de atividade política a presença da mulher, se sobressai [a autora provavelmente refere-se à mobilização e trabalho de base]. Contudo, é certo que nenhuma delas isoladamente é capaz de justificar uma representatividade desproporcional das mulheres nos poderes Executivo e Legislativo, considerando que no Brasil e no mundo a mulher representa praticamente a metade da população (...) por certo, o mais determinante fator [de explicação] é a construção social dos papéis feminino e masculino, resultando na divisão sexual do trabalho e, por consequência, na delimitação do espaço privado, doméstico, como o espaço feminino. Neste sentido, sendo a política uma atividade pública, e sendo o espaço público o espaço masculino, difundiu-se a ideia de que ela é uma atividade essencialmente masculina. (MORIÉRE apud VENTURI, 2013. p.353)

A autora permite refletir sobre a baixa ocupação das mulheres nos cargos de tomada de decisão e produção de discurso no âmbito da criação e aplicação de leis, existentes no legislativo e executivo, como uma situação não apenas regional, mas, observada em todos os países que funcionam a partir de sociedades patriarcais, onde, apesar da existência de metade ou mais da população ser composta de mulheres, verifica-se de modo generalizado a não participação plena das mulheres na tomada de decisões.⁶² Essa exclusão, conforme conclui Miguel (2009), diz respeito a questões estruturais e ideológicas:

Em muitos países, entre os quais o Brasil, a representação política das mulheres tornou-se um importante tema de discussão nas últimas décadas. Meio século ou mais depois da obtenção do direito de voto pelas mulheres, elas continuavam ocupando uma parcela muito reduzida das posições de poder. Sobretudo a partir dos anos 1970, o movimento feminista obteve êxito em apontar que tal ausência era sinal de um problema - que não se tratava do reflexo de uma pretensa inclinação menor das mulheres para a participação na vida pública, mas do sintoma de uma exclusão, com base estrutural, que devia ser combatido. (MIGUEL, 2009. p.66).

62 Para mais informações, consultar “ONU Mulheres Brasil”, entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e Empoderamento das Mulheres, a qual afirma: “Em escala global, regional e local, a liderança das mulheres e sua participação política estão comprometidas. As mulheres estão sub-representadas como eleitoras e em posições de liderança, seja em cargos eletivos, de serviços públicos, no setor privado ou na academia. Isso ocorre apesar de suas habilidades comprovadas como líderes e agentes de mudança, e de seu direito de participar igualmente na governança democrática.”. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/areas-tematicas/lideranca-e-participacao/>

Podem-se apontar semelhanças entre os espaços religiosos e os espaços políticos, em seus aspectos físicos e simbólicos, que são importantes para considerarmos o contexto das peças “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria”, que são as religiões judaicas e cristãs. Tanto as dinâmicas político representativas como as religiosas ocorrem a partir de estruturas arquitetônicas que abrigam grande quantidade de pessoas, constituindo locais de convivência e microcosmos sociais nos quais uma ou algumas pessoas dirigem a palavra para o restante do grupo. Seja nos parlamentos ou nos templos religiosos, as leis e regras são decididas por um grupo privilegiado e transmitidas para uma grande quantidade de pessoas.

De certo, o campo da religião não se encerra em si mesmo, apartado das sociedades. Pelo contrário, é um elemento dentre todos os outros e portanto deve ser analisado em conjunto com eles. No caso da análise feminista, as religiões são elementos pensados a partir de sua grande influência em várias esferas da vida social. Como outros espaços de poder, as religiões também são regidas pelo patriarcado, num contexto onde quem toma decisões e têm seu discurso reconhecido são, prioritariamente, os homens (DURÃES, 2009 e ROSADO, 2001).

Não faz muito tempo que nas sociedades ocidentais existe a separação formal entre igreja/poder religioso e poder estatal/político. Nesse sentido, tais sociedades viveram durante muitos séculos a partir da associação entre poder político e poder religioso. Dentro do regime patriarcal onde ambos estiveram e continuam inseridos, observa-se que essas duas estruturas promoviam uma a outra e continuam o fazendo até hoje, a partir de novos parâmetros. No Brasil, apesar de haver separação formal entre os poderes político e religioso, consta nas primeiras páginas do livro da Constituição Brasileira, uma citação a Deus, sendo este o Deus cristão. Este dado demonstra forte contradição, pois, atualmente há separação formal entre os campos da fé e das Leis, sendo a política representativa de caráter laico. Também não é incomum encontrar símbolos da religião cristã em estabelecimentos públicos, como crucifixos. A introdução da Constituição brasileira é como segue:

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça (...) fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, sob a proteção de Deus⁶³, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. (publicada no Diário Oficial da União n. 191-A, de 5 de outubro de 1988).

Hoje, é notável a quantidade de religiosos que assumem cadeiras no congresso, propondo leis que misturam crenças e direitos sociais. Esse contexto denuncia a mistura, senão confusão, entre modelos de organização da política representativa com aqueles observados nas igrejas.

Sobre a fusão social entre igreja e Estado, em 1895, feministas cristãs denunciaram no livro “A Bíblia das Mulheres”, o androcentrismo nas igrejas cristãs, a partir do contexto europeu:

O cânone e leis civis; igreja e Estado; padres e legisladores; todos os partidos políticos e denominações políticas têm ensinado, em comum, que a mulher foi feita depois do homem, do homem e para o homem. Cremos, códigos, escrituras e estátuas, são baseados nessa ideia. As roupas, formas, cerimônias e os costumes da sociedade, ordenações da igreja e disciplina, todos nasceram dessa ideia. (STANTON, 1895, p.7, tradução nossa)⁶⁴

As religiões monoteístas⁶⁵, compõe outro terreno institucional onde são tomadas decisões que decidem os rumos de grandes parcelas da população, inclusive através de mecanismos simbólicos que reforçam o panorama de desvalorização da mulher. No caso do Judaísmo, Islamismo e Cristianismo - ou religiões abraâmicas, tendo como raiz a mesma figura, Abraão - a figura divina é propagada como sendo masculina, ainda que em alguns textos originais, no caso dos textos fundadores do Judaísmo e Cristianismo, a palavra “Deus” apresente conotação neutra, ou seja, nem feminina e nem masculina. Porém, os significados originais dos textos são alterados através das traduções, relações de poder e passagem do tempo.

Em oposição a esse contexto, as teologias feministas manifestam-se contrárias “aos conteúdos tradicionais da fé: o monoteísmo, a imagem masculina da divindade, a figura submissa e virginal de Maria; as interpretações sexistas dos textos sagrados – a Bíblia, o Talmude, o Alcorão (...)” (ROSADO, 2001, p.84) presentes nessas religiões, questionando a ausência das mulheres nos cargos de direção e decisão, assim como na presidência de sessões religiosas e orientação de fiéis, como fazem os padres, bispos, pastores, rabinos e demais representantes eclesiásticos.

64 “The canon and civil law; church and state; priests and legislators; all political parties and political denominations have alike taught that woman was made after man, of man, and for man. Creeds, codes, scriptures and statues, are based on this idea. The fashions, forms, ceremonies and customs of society, church ordinances and discipline all grow out of this idea”

65 Religiões monoteístas são aquelas onde se cultua apenas um figura divina.

A escrita dos textos das religiões monoteístas ou foram realizadas por homens ou tiveram a participação das mulheres invisibilizada pela história. Em muitos casos, como dos textos judaicos e cristãos, os livros sagrados foram escritos a muitas mãos, não havendo muitos registros sobre os seus processos de escrita, realizados há muitos milênios e séculos, sendo dificultoso rastrear a participação de todos os agentes envolvidos.

A identificação dos elementos patriarcais nas religiões monoteístas - que apresentam milhões de adeptos por todo o mundo, sendo, portanto uma questão socialmente relevante - faz parte do processo feminista de tomada de consciência. A preocupação da teologia feminista gira em torno de perguntas sobre a participação das mulheres nas estruturas religiosas: quem toma decisões importantes? Quem escreve os textos ensinados aos fiéis? Quem lê esses textos? Quem propaga as palavras religiosas para o coletivo de fiéis? Quais são os conteúdos escritos nos textos religiosos? Quem pode freqüentar os espaços religiosos? E assim por diante. A partir dessas perguntas, pode-se analisar com mais nitidez as relações entre homens e mulheres dentro das religiões sob uma perspectiva feminista, ou seja, levando em conta as violências e exclusões sofridas pelas mulheres. Viero (2005) reflete sobre o contexto patriarcal nas religiões cristãs, que tem íntima relação com a religião judaica, já que um dos textos mais importantes para ambas é o mesmo, o Primeiro Testamento:

Durante milênios, as sociedades mantiveram a ideia de que os homens, por natureza, são propensos a presidir nas esferas intelectuais, econômicas e políticas. E as mulheres são, por natureza, feitas para dar à luz aos filhos dos homens, e se sacrificarem a serviço dos demais. Um resultado lamentável foi o silêncio e a invisibilidade das mulheres nas esferas públicas. Isto não significa (...) que não estiveram no centro dos acontecimentos, ou que não falaram, ou que não tinham influência na cultura e na sociedade. Porém, com algumas exceções, o seu trabalho e suas palavras não foram considerados importantes devido à sua posição subordinada. Essa organização das sociedades também prevaleceu na Igreja. (VIERO, 2005, p.107).

Muito já foi escrito nesse âmbito a partir do que é conhecido como teologia feminista. Em relação ao tema, completa Ivone Gebara (2007, P.14):

As conseqüências psicossociais da supervalorização do divino masculino provocaram mecanismos de dominação e de submissão sobretudo para as mulheres cujos efeitos continuam até nossos dias. O trabalho sobre essas conseqüências e a proposta de uma nova compreensão simbólica do ser humano tornaram-se tarefas importantes no feminismo teológico. (GERBARA, 2007, p.14).

O androcentrismo⁶⁶ existente nessas religiões é observado em vários aspectos: desde o conteúdo dos textos religiosos; a denominação da figura divina como sendo um homem; as histórias que caracterizam as mulheres de forma negativa (Eva é um dos principais símbolos sobre como a mulher é interpretada de forma negativa nas religiões cristãs, sendo considerada a pecadora original); até a não existência ou insignificante propagação de textos escritos por mulheres, entre outros. Sobre a religião judaica, a rabina Daniela Szuster aponta:

Se, nestas sociedades [as patriarcais], o homem é quem detém o poder, privilégios, capital e apresenta um status superior ao da mulher, é lógico que se antropomorfize a divindade, autoridade superior e absoluta, com os homens, mais do que com as mulheres. Sem dúvida, a maneira através da qual se concebe a divindade reflete a forma em que se organiza e vive a sociedade. A tradição judaica não está isenta deste fenômeno. Muitos dos nomes que tradicionalmente se usam para nomear a divindade são pronomes, substantivos ou adjetivos de gênero masculino. (Szuster, 2014. P. 29, tradução nossa)⁶⁷

Ainda que esta pesquisa não se debruce com profundidade no campo das religiões judaica e cristãs no que diz respeito à tomada de decisão e produção de discurso, algumas conexões até aqui apontadas embasam as reflexões sobre as peças “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” a partir de uma perspectiva feminista, conforme segue.

3.5.1 A Alma Imoral e O Testamento de Maria

A Alma Imoral

Peça de teatro

Ficha técnica:

Autor: Nilton Bonder

Adaptação, concepção cênica e interpretação: Clarice Niskier

Supervisão: Amir Haddad

66 Práticas sociais e visão de mundo centradas nas experiências do homem. No patriarcado, tais visões são tomadas como modelo para todas as pessoas, ou seja, são universalizadas, nas práticas e no discurso, para homens e mulheres.

67 “Si en estas sociedades, el hombre es quien detenta el poder, privilegios, capital y presenta um status superior que la mujer, es lógico que se antropomorfice a la divinidad, autoirdad superior y absoluta, com los hombres más que com las mujeres. Sin duda, la manera em que se concice a ladivinidad refleja la forma em que se roganiza y vive la sociedad. La tradición judia no está exenta de esta fenómeno. Muchos de los nombres que tradicionalmente se usam para nombrar a la divinidad, son pronombres, substantivos o adjetivos de género masculino.”

Cenário: Luis Martins

Figurino: Kika Lopes

Iluminação: Aurélio de Simoni

Música original: José Maria Braga

Direção de movimento: Marcia Feijó

Preparação corporal: Mary Kunha

Preparação vocal: Rose Golçalves

Visagismo: Martin Macias Trujillo

Cabeleireira: Nina Monteiro e Maria Felipe

Fotografias: Dalton Valério

Programação visual: Studio C

Divulgação: João Pontes e Stella Stephany

Diretor de palco: Fernando Ostrovsky

Operador de luz: Hélio Malvino

Produção executiva/operadora de som: Andreia Alencar

Diretor de produção: José Maria Braga

Realização: Niska Produções Artísticas

Assistido na data de: 11/11/2015 às 21h

Local: Teatro Eva Herz

Duração: 75 min.

E também nas datas: Primeiro semestre de 2016 e 28/05/2017 no mesmo local.

O Testamento de Maria

Peça de teatro

Ficha técnica:

Texto: Colm Tóibín

Elenco: Denise Weinberg

Tradução: Marcos Daud e Ron Daniels

Concepção, adaptação e direção: Ron Daniels

Curadoria artística: Ruy Cortez

Cenografia: Ulisses Cohn | Figurino: Anne Cerutti

Música originalmente composta e execução ao vivo: Gregory Slivar | Iluminação: Fábio Retti

Diretor assistente: Pedro Granato

Assessoria de imprensa: Adriana Monteiro

Fotografia: João Caldas

Relações Institucionais: Guilherme Marques e Rafael Steinhauser

Operação de luz: Claudio Cabral

Assistente de produção: Nélcio Teodoro

Direção de produção: Érica Teodoro

Produção: CIT Ecum e Denise Weinberg

Realização: CIT Ecum e Pentâmetro

Assistido na data de: 20/05/2016

Local: Teatro Aliança Francesa

Duração: 75 min.

Descrição da dramaturgia cênica em “A Alma Imoral”

Há dois figurinos na peça “A Alma Imoral”, um vestido utilizado na primeira cena e um pano utilizado nas outras cenas, que, através de diferentes amarrações, transforma-se em vestidos e saias. Em algumas transições de cena, a artista fica completamente nua, momentos em que o palco escurece e a atriz realiza movimentação com o pano, dançando ou andando pelo palco. Dessa forma, pode-se ver que a atriz está nua, porém, não se veem os detalhes de seu corpo, evitando a espetacularização das formas femininas. Há momentos em que o pano cumpre a função de saia e da cintura para cima a atriz permanece desnuda.

A cenografia é minimalista. Há apenas uma cadeira, uma pequena mesa de cabeceira e um copo d’água. Há constante desenho de luz atuando sobre o palco, originando espaços a partir do jogo entre luz e sombra e intensidades da luz.

A movimentação da atriz alterna-se entre estar sentada na cadeira e movimentar-se pelo espaço do palco, ora de frente para a plateia, direcionando sua fala a ela, ora encoberta pelas sombras ao fundo do palco, ou então no centro ou através do palco, realizando movimentos para alterar a configuração da vestimenta.

Em relação à sonoplastia a maior parte do elemento sonoro da peça é realizada a partir do som da própria voz da atriz, com inserções de trechos sonoros ao fundo, que remetem a

cantos e rezas, em alguns momentos. A iluminação colabora para realizar a transição entre uma cena e outra, através da diminuição de intensidade.

Descrição e análise das cenas em “A Alma Imoral”

A estrutura da trama cênica de “A Alma Imoral” é constituída de tal forma que a transição entre uma cena e outra é diluída. Apesar de haver transições demarcadas entre um momento e outro, o pouco cenário e a existência de movimentação caracterizada por poucas nuances através de narração contínua, favorecem a impressão de que a peça é constituída de uma única cena.

Essa grande cena é composta de núcleos em que a atriz fala com a plateia.

Uma das cenas onde este direcionamento direto ao público é evidenciado é a cena onde a atriz pede para que a plateia selecione trechos do texto já falado, através da lembrança de uma palavra ou frase, para em seguida, enunciá-lo. Ali, se expressa a qualidade da relação entre a atriz e o público, marcada pela liderança da atriz. Ela propõe o jogo e o público responde. Ou seja, o público não apenas atende aos pedidos da atriz, demonstrando aceitação à sua proposição, como também, ao recordar-se de trechos por ela proferidos, demonstra estar atento às suas palavras. Nesse sentido, a relação estabelecida entre atriz e público nesta cena em especial subverte o contexto patriarcal de desvalorização e não-escuta dos discursos das mulheres, ao valorizar as proposições da atriz no contexto do teatro.

Dessa forma, pode-se interpretar a cena analisada como um experimento coletivo onde as regras podem ser subvertidas através da vivência cênico-artística. É importante apontar que a relação artista-público observada nesta cena de “A Alma Imoral”, apesar de expressar liderança da atriz, também demonstra a participação do público. Ou seja, diferentemente do poder patriarcal, que emite ordens a serem obedecidas sem que haja grande retorno dos outros, esta cena demonstra co-dependência da autonomia e consciência do público. Como aponta PEREIRA (2016):

A dramaturgia da cena, erigida inicialmente a partir da composição do ator e do pensamento centralizador do diretor, ganha, a partir desse conceito [relação artista-público], o caráter de uma construção coletiva: ou seja, de um discurso produzido na relação entre cena e espectador, ou, em outras palavras, de uma prática de enunciação e suas articulações discursivas. (PEREIRA, 2006, p. 143)

Apesar das referências de Charadeau, envolvidas no debate exposto por Pereira (2006), serem do campo da semiologia, que não é a perspectiva adotada por esta pesquisa,

acredita-se que podem ser realizadas algumas pontes com o pensamento do feminismo de perspectivas materialistas aqui tratadas. Logo, o aspecto coletivo das criações a partir da relação público-artista é um aspecto interessante para se pensar a realidade a partir do feminismo, já que este reflete sobre a supressão das hierarquias e relações unilaterais de poder.

Em algumas transições de cena a atriz fica nua, relacionando-se com o pano/vestimenta através da dança e movimento. Em outras cenas, a atriz fica seminua, nos momentos em que veste o pano como uma saia longa e o tronco permanece nu. Nesse sentido “A Alma Imoral” propõe uma quebra dos padrões relacionados aos corpos das mulheres. Enquanto o patriarcado atual na sociedade brasileira enfatiza diariamente, seja através do imaginário social ou através das imagens propagadas pela mídia, o corpo nu de mulheres jovens a partir de uma ótica erotizada, aqui não há sinais de erotização. O incentivo social observado no cotidiano, para que seja colocado à mostra o corpo nu ou parcialmente descoberto de mulheres jovens, enquanto que para mulheres consideradas não-jovens, velhas, ou maduras, é incentivado que mostrem menos partes do corpo, é rompido em “A Alma Imoral”, que coloca sob os holofotes, ainda que sob luz tênue, o corpo nu de uma mulher com mais de 50 anos.

Reflexão sobre a dramaturgia cênica em “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria”

“A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” são peças que encenam mulheres produzindo discursos sobre a realidade. Ainda que ambos os textos dramaturgicos tenham sido escrito por homens, são as mulheres que o encenam. O discurso de “A Alma Imoral” é questionador, propositivo, profundo. Ele se debruça sobre a realidade, investiga-a, duvida dela e pesquisa caminhos em conjunto com a plateia. Já o discurso de “O Testamento de Maria” é narrativo e mostra o ponto de vista de uma mãe sobre a vida de seu filho, através de características que evidenciam a desconfiança, raiva, ironia.

Ao mesmo tempo que ambas peças propõe mulheres que falam, indagam, duvidam e que propõem sua visão diante de um conjunto de pessoas, também remetem à realidade de não-participação ou a pouca participação de mulheres nos espaços de produção de discurso.

A prática da teologia feminista, mais especificamente aquelas referentes às religiões cristãs e judaicas, vem apontando nas últimas décadas a necessidade das mulheres serem propositoras e não apenas receptoras do discurso religioso. Historicamente, embora sempre tenham existido mulheres questionadoras no seio das religiões, produzindo conhecimento

religioso, a histórias oficiais, escritas pelos homens, tem se encarregado de apagar esse conhecimento.

Desde o final do séc. XIX, contudo, movimentos organizados de mulheres e feministas passaram a questionar publicamente o androcentrismo nas igrejas. No cristianismo, pode-se citar destacar Elizabeth Candy Stanton que, em conjunto com outras feministas cristãs, escreveu a “Bíblia das Mulheres” a partir de uma leitura crítica sobre a Bíblia judaico-cristã. Durante o século XX, quando o feminismo adentrou ainda mais os espaços religiosos, algumas igrejas protestantes passaram a aceitar mulheres para a ordenação.⁶⁸ Ao longo do mesmo século XX, o abandono das igrejas por parte das feministas cristãs (por considerar que não era interessante permanecer em religiões de estruturas patriarcais) somou-se à resistência das mulheres dentro das instituições religiosas, buscando a mudança dessas estruturas.

Pode-se afirmar que “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” embora não sejam peças autodeclaradas como “feministas”, tampouco enquanto discursos da “teologia feminista”, atrelam-se a esses movimentos⁶⁹, quando explicitam mudanças na linguagem sobre fé e a divindade, vinculando-se a partir de alguns elementos às questões colocadas por esses pensamentos, dos quais destacam-se: a importância do reconhecimento das interpretações das mulheres sobre os textos religiosos; a importância em mulheres poderem discursar sobre esses conteúdos para grandes públicos, através do ordenamento (podendo ser padres, pastoras e rabinas); a prática da releitura e crítica aos textos religiosos centrados na visão dos homens; a referência à divindade através do pronome feminino, entre outros. Viero (2005) pontua:

Na Igreja Católica da América Latina, a partir dos anos 70, muitas mulheres cristãs respiraram os ares do feminismo dentro de um quadro geral de mobilizações relativas à promoção da democracia, da justiça e da libertação socioeconômica. Juntamente com preocupações pela libertação no âmbito social, político e econômico, trouxeram para as comunidades preocupações pela libertação da mulher, questionando as relações, as instituições, e a linguagem religiosa e teológica. (VIERO, 2005, p.105).

Szuster (2004) irá localizar, na dimensão da linguagem, o encontro do feminismo com o judaísmo: “ (...) a teologia feminista judia surge nos anos setenta, no marco dos estudos de gênero e judaísmo. Um dos temas centrais desenvolvidos é acerca das linguagens utilizadas para nomear a Deus e o questionamento sobre a construção de um Deus masculino na tradição

68 Ordenar um mulher significa admiti-la enquanto pastora.

69 São pontos do feminismo teológico a transformação na linguagem sobre Deus, referindo-o através do pronome feminino; reivindicações para que mulheres fossem ordenadas; releituras e críticas dos textos religiosos centrados na visão dos homens, e assim por diante.

judia.” (SZUSTER, 2004, p.5, tradução nossa)”⁷⁰. Nesse sentido, os movimentos feministas cristãos e os movimentos feministas judaicos aproximam-se, quando reivindicam que mulheres produzam teoricamente o conteúdo interpretativo acerca da realidade e também que possam transmitir esse conteúdo através da fala, sendo não apenas ouvintes e seguidoras daquilo que os homens criam e transmitem, mas também como autoras desses conteúdos.

Não é necessário que as plateias das peças “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” pertençam às religiões judaica e cristã para que se sintam próximas às reflexões colocadas em cena. Como apontado, no patriarcado há diversos obstáculos que impedem que mulheres falem e que suas falas sejam reconhecidas como válidas. Nesse sentido, ambas peças subvertem essa realidade, propondo mulheres assertivas e demonstrando ser possível que mulheres subam ao palco, ao palanque ou púlpito e elaborem reflexões críticas sobre a realidade. Logo, considera-se que a “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” são peças que contribuem para a difusão de imagens positivas sobre a mulher, expressando mulheres assertivas, inteligentes, questionadoras e propositivas.

“A Alma Imoral” realiza também questionamento sobre a nudez. O fato de que a atriz em cena seja de faixa etária acima dos 50 e que ela atua nua em momentos do espetáculo, é altamente questionador em relação às normas patriarcais sobre a estética da mulher e sua associação à juventude. Também, a atriz subverte o local comum do corpo nu da mulher associado ao erótico, propondo um corpo nu que elabora intelectualmente e criticamente a realidade (assim como “Bananas 15”, que propõe um corpo nu ativo, que enfrenta as pessoas, em oposição ao corpo erotizado, fadado a ser objeto como fonte de observação). Durante “A Alma Imoral” é pouco provável que o público demore muito tempo o olhar sobre o corpo nu da atriz, já que sua fala, complexa, é contínua, quase sem pausa, propondo atenção atenuada à imagem do corpo. Pode-se entender essa proposição como uma reeducação do olhar, já que a sociedade brasileira atual incentiva fortemente que mulheres nuas ou seminuas devem ser observadas intensamente.

Promove-se, portanto, resignificação do olhar, que socialmente é estimulado a olhar corpos nus passivos, na maior parte das vezes, em silêncio (vide capas de revista, propagandas, ou mesmo pornografia). Ao mesmo tempo, a produção de discurso está associada às pessoas vestidas de maneira “importante”, autorizando atribuição de reconhecimento aos discursos. Nesse sentido, alguém “mal vestido” promove menos

70 “ (...) la teología feminista surge em los años setenta, em el marco de los estudios de género y judaísmo. Uno de os temas centrales desarrollados es acerca de los lenguajes utilizados para nombrar a Dios y el cuestionamiento sobre la construcción de un Dios masculino em la tradición judía”.

legitimidade ao seu discurso do que aquela vestida de terno, por exemplo. Nesse sentido, uma pessoa nua que fala sobre assuntos importantes, ainda mais sendo uma mulher não-jovem, contribui fortemente para a circulação de valores estéticos transformadores. De certa forma, pode-se dizer que essa estética produz um desnudamento das próprias verdades, que ficam sem adornos para disfarçá-las. O nu desta cena, desse modo, é um convite a olhar os sujeitos dos discursos de forma mais honesta e onde o convencimento não se dá através da observação de estéticas, muitas vezes sem conteúdo ou com conteúdos dominadores.

O fato de existirem mulheres produzindo e veiculando discursos é um dos elementos chave para a transformação da realidade patriarcal. É importante não apenas as mulheres ocuparem esses lugares e terem seus discursos validados e reconhecidos socialmente, mas também que esses discursos não reforcem ideias e práticas de dominação. É importante que produzam conteúdos que questionem, reflitam e até mesmo combatam as violências contra todas as mulheres. De acordo com essa linha, as falas de “A Alma Imoral” e “O Testamento de Maria” apontam não necessariamente para um conteúdo transformador, mas adotam perspectivas transformadoras, propondo a dúvida, a crítica e a manifestação de opiniões. Nesse sentido, são peças que promovem o pensamento crítico e porque não dizer, a revolta frente às estruturantes materiais e discursivas dominantes.

3.6 Mulheres negras e o racismo no Brasil: um breve panorama

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas conseqüências. Essa violência sexual colonial é, também, o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades (...) segundo [Ângela] Gilliam: “O papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance”. (CARNEIRO, 2003, p.1)

O entendimento sobre o Brasil a partir de seus aspectos sociopolíticos, econômicos, históricos e culturais exige forte reflexão sobre o racismo e sobre as mulheres negras enquanto sujeitos constituintes da nação brasileira e ao mesmo tempo profundamente violentados em um contexto racista e sexista. Resultado de uma história marcada pelo seqüestro e genocídio de diversas etnias pertencentes às populações negras e indígenas o Brasil constituiu-se a partir da invasão territorial dos povos europeus no que posteriormente passou a ser chamada “América do Sul”. Nos séculos XVI ao XIX a população branca,

protagonizada em grande parte, mas não somente pelos homens, escravizou, assassinou, estuprou e explorou as populações negra e indígena. Esse panorama produziu intenso contexto de exclusão dessas populações do conjunto de direitos sociais ao longo da história do Brasil, além de intenso desfavorecimento econômico, social e político em relação à população branca. A partir da intersecção entre as violências racistas, as referentes à classe social e às decorrentes do sistema patriarcal, as mulheres negras se encontram atualmente em uma situação intensa de violência. A Terceira Conferência Mundial contra o Racismo, a Xenofobia e Intolerâncias Correlatas (2001) afirma:

(...) racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata revelam-se de maneira diferenciada para mulheres e meninas, e podem estar entre os fatores que levam a uma deterioração de sua condição de vida, à pobreza, à violência, às múltiplas formas de discriminação e à limitação ou negação de seus direitos humanos. (III Conferência Mundial contra o Racismo, a Xenofobia e Intolerâncias Correlatas, 2001, parágrafo 69)

Para tangenciar as análises provenientes do feminismo negro, que propõe o entendimento das violências contra as mulheres a partir da intersecção entre vários conceitos e realidades, é necessária a reflexão sobre o conceito de racismo. De acordo com MUNANGA (2003):

O racista cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos, etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, o racismo é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são conseqüências diretas de suas características físicas ou biológicas (...) É justamente, o estabelecimento da relação intrínseca entre caracteres biológicos e qualidades morais, psicológicas, intelectuais e culturais que desemboca na hierarquização das chamadas raças em superiores e inferiores. (MUNANGA, 2003 p.8)

O racismo e a herança escravagista no Brasil promovem atualmente um contexto onde as pessoas negras compõe a maioria das vítimas das violências de homicídio e estupro. Estas também são maioria nos estratos sociais de baixa renda, sendo que “uma pesada herança das discriminações econômicas e raciais contra os afrodescendentes no Brasil é a letalidade violenta. Em termos proporcionais, para cada homicídio de não negro no Brasil, 2,4 negros são assassinados, em média” (IPEA, 2013, p.2), sendo os homens negros as maiores vítimas de homicídio no país. Em 2013 as mulheres negras compunham 51,8% do total da população de mulheres e 27,7% da população brasileira total (IPEA,2013). Enquanto que entre 2002 e

2013 o assassinato das mulheres negras teve um aumento de 54,2%, o assassinato de mulheres brancas diminuiu em 9,3%.

O contexto descrito aponta para a existência de uma problemática no Brasil atual que é o racismo institucional. De acordo com Geledés (2013):

(...) o racismo institucional, também denominado racismo sistêmico, como mecanismo estrutural que garante a exclusão seletiva dos grupos racialmente subordinados - negr@s, [negras e negros] indígenas, cigan@ [ciganas e ciganos], para citar a realidade latino-americana e brasileira da diáspora africana - atuando como alavanca importante da exclusão diferenciada de diferentes sujeit@s [sujeitas e sujeitos] nestes grupos. (GELEDÉS, 2013, p.17)

O racismo institucional opera através das instituições e políticas públicas do Estado, além das instituições privadas, de tal forma que as hierarquias étnico/raciais são mantidas, mantendo alguns grupos em situação de bem estar e outros em situação de violência. Tal panorama demonstra urgência na elaboração de políticas públicas que transformem radicalmente esses dados, visando à extinção de toda e qualquer violência contra qualquer pessoa, com atenção especial às mulheres, população negra, indígena e LGBT (homens e mulheres), pois são as maiores vítimas da violência atualmente no Brasil.

A reflexão sobre o panorama de racismo e violência contra as mulheres negras abordado brevemente é um dos elementos que integram os pensamentos teóricos do feminismo negro, não apenas no Brasil, mas em vários países. Uma das críticas realizadas pelas teóricas feministas negras é o fato de que historicamente as teorias feministas terem se constituído majoritariamente a partir do ponto de vista das mulheres brancas. Ainda que as mulheres negras tenham, durante toda a história e em todos os povos, se organizado e elaborado estratégias de luta, sobrevivência e ação sobre a realidade, constituindo epistemologias, essa perspectiva muitas vezes não é reconhecida nas teorias feministas mais difundidas. De acordo com CARNEIRO (2003):

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta anti-racista no Brasil. (CARNEIRO, 2003, p. 118)

São diversas as autoras que reiteram a crítica ao feminismo predominantemente branco e propõem epistemologias negras a partir do ponto de vista das mulheres. Dessa forma, explicitam os conflitos e o contexto de dominação e desigualdade características da relação entre mulheres brancas e mulheres negras. Esse contexto promoveu a produção de teorias que não reconheceram devidamente a produção de conhecimento das mulheres negras e continua reiterando o desafio para os feminismos atuais sobre o entendimento da realidade a partir das perspectivas das mulheres existentes em vários contextos sociais, étnico-raciais e culturais. Dessa forma, podem ser construídas teorias mais consistentes sobre a história e também estratégias mais eficazes de eliminação da violência contra todas as mulheres.

3.6.1 Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas

Seguem reflexões sobre a peça de teatro “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas”.

Ficha técnica:

Direção: Lucelia Sergio e Sidney Santiago Kuanza

Atriz: Lucelia Sergio

Texto: Cidinha da Silva

Dramaturgia: Cidinha da Silva e Os Crespos

Colaboração Criativa de direção: Aysha Nascimento

Atrizes colaboradoras do processo de criação: Dani Nega, Dani Rocha, Darília Lilbé, Dirce Thomaz, Maria Dirce Couto, Nádia Bittencourt

Direção de arte: Mayara Mascarenhas.

Iluminação: Edu Luz.

Trilha sonora: Dani Nega

Assistido na data de: 13/11/2015 às 2h

Local: Ação Educativa

Duração: 60 min.

E também na datas: Primeiro semestre de 2016

A partir das reflexões acima, esta pesquisa se propõe a entrar em contato com a peça “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas”. Primeiramente é importante destacar a dificuldade de realizar tais análises sendo a pesquisadora deste trabalho uma mulher branca. Dessa forma, apresenta-se o desafio de ler a dramaturgia cênica de uma peça encenada por uma mulher negra e que pauta temáticas provenientes da realidade de diversas mulheres negras. Estando estas realidades distantes, em várias formas, da experiência de vida desta pesquisadora, coloca-se então um obstáculo. Ao mesmo tempo, é obrigação do feminismo se confrontar com as perspectivas em debate, promovendo diálogo entre elas e também obrigação das mulheres feministas reconhecer o próprio local de fala. No caso das mulheres brancas, é necessária uma reflexão sobre a branquitude, tema/perspectiva que no caso desta pesquisa não pode ser aprofundada devido ao tempo. Nesse sentido, a solução encontrada foi analisar a temática da peça, porém, não sua perspectiva. Ao mesmo tempo buscou-se dar vazão aos discursos de feministas negras que melhor dialogassem com o conteúdo de “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas”. Pretende-se dessa forma, não analisar o discurso das mulheres negras, mas, colaborar para a vazão de sua produção no que diz respeito aos debates sobre feminismo e artes cênicas. Nesse sentido, a pesquisa aproxima-se de forma breve com a dramaturgia cênica desta peça, produção da Companhia Os Crespos.

A temática através de dados

O processo de pesquisa de “Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas” constitui-se a partir de entrevista com 55 mulheres negras em torno do grande tema “afetividade”, passando pelas seguintes questões: trabalho, família, violência sexual, saúde, relações sociais, entre vários outros. Baseada nessas histórias, provenientes de mulheres das mais diversas profissões e classes sociais, a montagem encenada compreende seis personagens, todas representadas pela mesma atriz. De acordo com Lucélia Sérgio (SÉRGIO, 2013), atriz e codiretora da peça:

Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas, propõe dar voz e rever os estereótipos sobre a mulher negra, construindo uma nova relação de alteridade e valorização. Cada uma das seis personagens do espetáculo capta pelo menos cinco das histórias contadas pelas entrevistadas; na tentativa de mostrar a multiplicidade que as envolve. “Procuramos expor as personalidades das mulheres nos diversos elementos que envolvem o espetáculo, não só nas próprias personagens, mas na trilha sonora, figurino, cenografia, vídeos e até na vibração das cores. (SÉRGIO, 2013 IN AFROPRESS, 2013. p.1)

A primeira cena aborda a questão da maternidade, da violência doméstica e da prostituição, passando por temas como o preterimento das mulheres negras em relação às mulheres brancas em relacionamentos heterossexuais e autonomia financeira. Os temas apresentados nesta cena trazem à tona a reflexão sobre os dados de violência contra as mulheres no Brasil. Segundo o IPEA (IPEA, 2013), do total de mulheres assassinadas, 61% eram negras. No Dossiê Violência Contra as Mulheres (SANEMATSU e PRADO, 2015), Algumas informações complementam esse dado:

Em diversos países, as mulheres negras aparecem como maioria das vítimas em diversos indicadores de violações de direitos humanos, e no Brasil não é diferente. Dados da Central de Atendimento à Mulher – Ligue 180 relativos ao ano de 2013 apontam que 59,4% dos registros de violência doméstica no serviço referem-se a mulheres negras. O Dossiê Mulher 2015, do Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro, aponta que 56,8% das vítimas de estupros registrados no estado em 2014 eram negras. E 62,2% dos homicídios de mulheres vitimaram pretas (19,3%) e pardas (42,9%). (SANEMATSU e PRADO, 2015, p.1)

Nesse sentido é necessário um olhar atento às especificidades das violências cometidas contra as mulheres no Brasil a partir dos recortes de raça/etnia e classe social. Dentro do contexto de violências realizadas contra grávidas e mães nos procedimentos pré-parto, parto e pós-parto, as mulheres negras também são as mais vitimizadas. De acordo com SANEMATSU e PRADO (2015), 65,9% das mulheres vitimizadas por violência obstétrica são negras, assim como 53,6% das que sofrem mortalidade materna (caraterizada por morte durante a gestação ou ocorrida até 42 dias após o parto e que não tenha como causa acidentes ou incidentes).

A segunda cena da peça “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” aborda a violência sexual e física, passando por temas sobre o alcoolismo, afetividade e relações lésbicas. A temática lésbica é pouquíssimo abordada em dados nas pesquisas brasileiras. Faltam estudos sobre saúde, mercado de trabalho, afetividade, estética, assim como sobre violências cometidas contra as mulheres lésbicas. Nesse sentido, essa cena promove a reflexão sobre algo pouco debatido no âmbito coletivo, ampliando sua visibilidade. Os dados sobre violência sexual existem em maior quantidade. Das vítimas de estupro, das quais 88,5% são do sexo feminino, aproximadamente metade é de crianças e 51% são negras (IPEA, 2014), mostrando que este tipo de violência, assim como as outras, também vitimiza mais mulheres negras do que brancas.

A terceira cena aborda a violência sexual contra crianças do sexo feminino, encarceramento de mulheres, seja em prisões ou hospitais psiquiátricos, maternidade e a profissão de catadora de lixo, através da narrativa de uma personagem em situação de rua que fala sobre sua história de vida. A quarta cena aborda a trajetória de uma bailarina de escola de samba, a partir de reflexões sobre estética, trabalho, relações inter-raciais, aborto, violência obstétrica e autonomia financeira. A quinta cena narra a história de uma mulher que torna-se cabeleireira, propondo reflexões sobre estética, família, relacionamentos afetivos, trabalho e autonomia financeira.

A última cena consiste da projeção de trechos audiovisuais de algumas das entrevistas realizadas no processo de pesquisa da peça.

A partir das cenas e questões apresentadas, ampliadas a partir dos debates e dados apresentados, conclui-se que “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” é uma peça que contribui enormemente para o debate sobre patriarcado, capitalismo e racismo no Brasil hoje. O espetáculo encena tema tão necessário para o feminismo, que é o ponto de vista das mulheres negras a partir de sua complexidade e multiplicidade de sujeitos e através da expressão de contextos socioeconômicos diversos, gerando uma interpretação feminista mais rica e consistente da realidade.

As realidades das mulheres negras, as quais são parcela significativa da população brasileira, sendo também a mais explorada, não são difundidas amplamente no discurso coletivo, seja através das grandes mídias ou mesmo em parte dos movimentos feministas e na produção cênica. Como já apontado durante a pesquisa, a perspectiva dominante no patriarcado é composta por homens brancos. Dessa forma, “Engravidei, Pari cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” expõe esse debate ao mesmo tempo em que abre um prisma de interpretações sobre as realidades das mulheres negras, lançando um desafio interpretativo, relacional e analítico para os feminismos atuais. Por isso, adquire considerável importância para o debate focalizado na intersecção entre teatro e perspectivas feministas.

3.7 Contribuições da análise feminista nos casos tratados, encaminhando o debate sobre consciência de gênero ou consciência de classe das mulheres

A partir do debate realizado por esta pesquisa, é possível apontar algumas reflexões sobre o termo “consciência de gênero” ou “consciência de classe” no que diz respeito à “classe das mulheres”, com atenção à consciência das artistas enquanto mulheres. Como

apontado, o conceito de “gênero” é posterior ao de “classe das mulheres” na genealogia feminista. Ainda que esta pesquisa não aprofunde este debate, propõe o aprofundamento do conceito de “consciência”.

Uma das raízes do termo “consciência” das mulheres está no conceito “consciência de classe”, oriundo do pensamento marxista. Como já apontado, o processo de tomada de consciência das mulheres em relação à exploração perpetrada pelos homens pode ser observado em vários momentos na história, seja através de movimentos organizados compostos por mulheres seja de posicionamentos cotidianos de sobrevivência frente à exploração patriarcal.

Um dos conceitos que esta pesquisa considera interessante para o debate é o de “despertar da consciência”, oriundo do Feminismo Radical e que versa sobre o desenvolvimento da percepção das mulheres sobre suas próprias experiências enquanto mulheres e também a percepção de como as experiências vivenciadas por cada mulher podem expressar semelhanças entre si. Esse processo se daria a partir da troca de informações em encontros presenciais. O termo tem sua própria história: Grupos de despertar da consciência foram muito frequentes no fim da década de 1960 e início de 1970 nos Estados Unidos. De acordo com GORNICK (1971):

Despertar da consciência⁷¹ é o nome dado à prática feminista de examinar a experiência pessoal de alguém à luz do sexismo; por ex., a teoria que explica a posição subordinada da mulher na sociedade como uma decisão cultural de conferir poder direto para os homens e apenas poder indireto às mulheres. O termo de descrição e a prática a qual aludem são derivadas de várias fontes – psicanálise, teoria Marxista e revivalismo Americano, principalmente (...). (GORNICK, 1971 in CROWN, 2000, pg. 287-288, tradução nossa)⁷²

Semelhantes processos, sob vários nomes, podem ser observados em inúmeros outros contextos feministas ao redor do mundo nas últimas décadas. Mulheres vêm se encontrando para refletir criticamente sobre a violência que sofrem no patriarcado. No caso brasileiro, MORAES (2007) reflete sobre a situação das militantes brasileiras exiladas no período da ditadura militar brasileira, mais especificamente nos anos finais da década de 1960 e início da década de 1970. A França concentrou muitos exilados políticos na época, proporcionando

71 “elevação da consciência” ou “aumento da consciência” seria a tradução literal para o termo original “consciousness raising”, mas, “despertar” da consciência é a proposta de tradução que vem sendo difundida no Brasil.

72 “Consciousness-raising is the name given to the feminist practice of examining one’s personal experience in the light of sexism; i.e., that theory which explains woman’s subordinate position in society as a result of cultural decision to confer direct power on men and only indirect power on women. The term of description and the practice to which it alludes are derived from a number of sources – psychoanalysis, Marxist theory and American revivalism, mainly (...)”.

ambiente propício para grandes debates e articulações da esquerda. As exiladas se depararam com um cenário fértil para o florescimento da luta feminista:

Na perspectiva das militantes atraídas pelo feminismo, fez-se necessária a criação de grupos de discussão específicos sobre a questão da mulher. Assim surgiu o Coletivo de Mulheres no Exterior e o Círculo de Mulheres Brasileiras [em Paris], cujas participantes haviam sido direta ou indiretamente ligadas à luta armada, eram muito jovens e não tinham filhos. Ao mesmo tempo, a liberdade oferecida pela cidade permitiu um estilo de vida que estabeleceu as condições para o confronto de gênero. É importante frisar, mais uma vez, que as mudanças mais profundas proporcionadas pela experiência do exílio foram no campo do cotidiano. Foi no exterior que as militantes começaram a deserdar dos grupos políticos, partindo em direção aos grupos feministas. Aos poucos, o Coletivo de Mulheres transformou-se na mais dinâmica, atuante e influente das organizações brasileiras no exterior. (MORAES, 2007 apud RIDENTI, REIS, 2007 p.363)

Parte das militantes que frequentaram esses círculos de debate retornaram ao Brasil, inaugurando o grupo feminista e também jornal, “Nós Mulheres”. Formação política e produção de conteúdo passaram a ser as bases para o jornal. Fazia parte do processo de elaboração dos jornais a realização de reuniões de redação que podiam “durar dias”, afirma LEITE (2003), segundo quem as pautas abordadas faziam referência à “luta das mulheres pela sua emancipação (...) um conjunto de questões teórico práticas ligadas à explicação da dominação/exploração das mulheres e divulgava as teses sobre a superação da sociedade patriarcal” (LEITE, 2003, pg. 237). Tais reflexões originavam-se da experiência das militantes enquanto mulheres e também da conexão com outros grupos feministas da época.

Pode-se perceber como as reuniões de pauta dos jornais feministas funcionavam como geradores de consciência de gênero ou consciência de classe das mulheres. Assim como os grupos de despertar da consciência nos Estados Unidos que ocorriam na mesma época, os jornais foram locais de reflexão política, gerados a partir das experiências pessoais das colaboradoras. Dessa forma colocavam em prática a célebre frase de Simone de Beauvoir “O pessoal é político”, justamente, porque situações semelhantes de exploração das mulheres eram então conectadas através da experiência em grupos. As situações não eram apenas pessoais, mas, coletivas e, portanto, políticas.

Apesar dos conceitos citados sobre consciência terem se originado em fins do século XIX e no feminismo, ao longo do século XX, as práticas as quais aludem podem ser observadas em muitos outros momentos históricos e territórios, constituídas através de processos distintos. Encontros entre “semelhantes”, com o objetivo de problematizar sua condição através de reflexões e ações no nível político, sempre existiram na história e têm sido a base para muitas revoltas e organizações populares. O político, nesse sentido, também

passa pela construção de laços afetivos, que dependem de identidades partilhadas. HOOKS (1984) aborda o contexto dos feminismos brancos e feminismos negros nos Estados Unidos e afirma:

Frequentemente, feministas brancas agem como se mulheres negras não soubessem que a opressão sexista existe até elas darem voz ao sentimento feminista. Elas acreditam que estão provendo às mulheres negras “a” análise e “o” programa de liberação. Elas não entendem, nem mesmo podem imaginar, que mulheres negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações opressivas, frequentemente adquirem consciência das políticas patriarcais a partir das suas experiências de vida, assim como elas desenvolvem estratégias de resistência (mesmo que elas não resistam através de uma base organizada e sustentada). (HOOKS, 1984, p. 10, tradução nossa)⁷³

Seguindo a reflexão de HOOKS, o entendimento dos movimentos de luta e revolta contra as violências patriarcais no Brasil perpassa necessariamente a pesquisa sobre as mulheres negras não apenas nos séculos XIX e XX, quando o termo “feminismo” veio à tona, mas, durante todos os séculos em que a escravização marcou mulheres e homens negros, além dos indígenas, através da exploração. Alguns exemplos de fortalecimento da consciência entre semelhantes podem ser observados na existência dos quilombos e também nas estratégias cotidianas de lidar com a violência exercida pelos brancos, tanto nos locais onde mulheres e homens negros eram escravizados como nas ações de mulheres e homens negros não escravizados ou “alforriados”. Sobre as mulheres forras, SILVA (2010), aponta:

(...) nem só de tiranias e submissão era composto o cotidiano das mulheres escravizadas, vamos encontrá-las também movimentando-se em seus espaços sociais, negociando, exigindo seus direitos e construindo suas redes de solidariedades, pois os contatos sociais e a circularidade de informações geralmente eram organizados em torno de seus pequenos negócios (...). (SILVA, 2010, p.5)

Outro espaço que SILVA (2010) aponta como sendo de grande importância para entender os espaços de fortalecimento entre semelhantes dentre a população negra escravizada no Brasil é a religião, “ espaço utilizado pelos escravos como refugio e encontros geradores de afinidades, lugar onde amor, respeito, solidariedade e obediência eram elementos indispensáveis à construção de laços afetivos, movimentos defensivos à dominação.” (SILVA, 2010, p.2)

73 “Frequently, white feminists act as if black women did not know sexist oppression existed until they voiced feminist sentiment. They believe they are providing black women with “the” analysis and “the” program for liberation. They do not understand, cannot even imagine, that black women, as well as other groups of women who live daily in oppressive situations, often acquire an awareness of patriarchal politics from their lived experience, just as they develop strategies of resistance (even though they may not resist on a sustained or organized basis”.

Conclui-se, portanto que é a partir de vários exemplos e realidades que pode-se chegar a um conceito e prática consistente sobre “consciência”.

Continuando o rastreamento do termo “consciência de gênero” ou “consciência de classe das mulheres”, o conceito “consciência de classe” diz respeito à noção que o próprio sujeito tem de sua condição como membro de uma determinada classe social, em específico, uma classe dominada e desfavorecida economicamente, ou seja, um grupo dominado. A percepção de que existem mais pessoas que partilham de condição semelhante leva à reflexão de que estas compõem um grupo. A consciência de classe, segundo a teoria marxista, em conjunto com o acirramento das desigualdades provocados pelo desenvolvimento do capitalismo, levaria à organização coletiva do grupo socialmente dominado e à transformação do contexto de exploração. Em outras palavras, a consciência da dominação levaria à superação da dominação através da organização coletiva. Esse é um dos elementos da tese marxista sobre a superação do capitalismo, que se daria através da organização socialista e posterior consolidação comunista. Porém, o capitalismo avançou, as lutas continuam e o capitalismo se mantém firme e forte.

Na década de 1960 o feminismo radical aprofundou o conceito de “classe social” e propôs o de “classe sexual”, derivando em “classe das mulheres” e “classe dos homens”. FIRESTONE (1970) propõe a transformação da clássica citação de Engels sobre o materialismo histórico e propõe:

Materialismo histórico é a visão do curso da história que busca pela causa última e o grande poder de movimentação de todos os eventos históricos na dialética dos sexos: a divisão das sociedades em duas classes biológicas sexuais distintas para reprodução procriadora, e as lutas dessas classes uma com a outra; nas mudanças nos tipos de casamento, reprodução e cuidados com crianças originadas por essas lutas; no desenvolvimento conectado de outras classes diferenciadas fisicamente (castas); e na primeira divisão do trabalho baseado no sexo que desenvolveu no sistema (econômico e cultural) de classes.” (FIRESTONE, 1970, p. 96, tradução nossa)⁷⁴

Desenvolver consciência de gênero ou consciência de classe das mulheres aponta para alguns campos: a percepção de que todas as mulheres são exploradas pelos homens; a percepção de que as estratégias utilizadas pelos homens para dominar e explorar as mulheres são semelhantes em todas as culturas; a percepção de que algumas estratégias elaboradas

74 “Historical materialism is that view of the course of history which seeks the ultimate cause and the great moving power of all historic events in the dialectic of sex: the division of society into two distinct biological classes for procreative reproduction, and the struggles of these classes with one another; in the changes in the modes of marriage, reproduction and child care created by these struggles; in the connected development of other physically-differentiated classes [castes]; and in the first division of labour based on sex which developed into the economic-cultural class system.”

pelas mulheres para lidar com essa violência são semelhantes; e a percepção de que pessoas do sexo feminino compartilham de situações semelhantes. O desafio consiste em analisar essas semelhanças a partir das diferenças existentes entre orientações sexuais, classes sociais, raças/etnias e culturas distintas. Ainda, mais do que realizar um “esforço” para encontrar semelhanças entre mulheres existentes em contextos completamente distintos, a chave da consciência da “classe das mulheres” está em apoiar e promover o fim da violência contra todas as mulheres seja onde for.

De acordo com MILLET (1970), determina-se uma divisão através dos papéis sexuais, visto que “(...) por conta das circunstâncias sociais, pessoas do sexo masculino e pessoas do sexo feminino são realmente duas culturas e suas experiências de vida são completamente diferentes – e isso é crucial” (Millet, 1970 in CROWN, 2000, p.127). Nota-se que a autora reforça o aspecto social como diferenciador entre homens e mulheres, desconstruindo a noção essencialista advindas de algumas conceituações sobre feminilidade e sua associação com o ser mulher.

Seguindo as reflexões de Millet, a consciência de classe das mulheres, se daria a partir do entendimento sobre esse contexto social. Nos termos de Rinehardt (1992):

Consciência de gênero é o reconhecimento de alguém que sua relação com o mundo político é pelo menos parcialmente moldada por ser mulher ou homem. Esse reconhecimento é seguido pela identificação com outros no “grupo” do sexo de alguém, efeitos positivos em relação ao grupo e um sentimento de interdependência com o destino do grupo (...) para o indivíduo mulher, a consciência de gênero desperta quando é reinterpretada o processo de socialização. (RINEHARDT, 1992, p., tradução nossa)

Cabe acrescentar que, como as mulheres estão presentes em todas as classes sociais e grupos étnicos, elas também compõem grupos que oprimem. Essa realidade mostra que a reflexão sobre poder, dominação e violência tem que ser necessariamente relacional ou interseccional, já que assim é a realidade.

Apesar de a consciência ser um requisito para a transformação, em geral é a necessidade de transformação que coloca a necessidade da consciência. Para atingir tal fim, surge a organização de classe, o ativismo, a militância e o empenho em ações de transformação. Ou seja, a organização e existência coletiva são o meio através do qual a consciência transforma-se, com vistas à superação da realidade de dominação. Portanto, o debate sobre consciência leva ao debate sobre organização coletiva, evidenciando a maneira como consciência, organização e superação da violência estão interligados.

Existe consciência de gênero nas mulheres artistas da São Paulo, no período de 2015 e 2016? Essa foi a pergunta inicial deste trabalho, sendo depois transformada em outras perguntas. Chegou-se à conclusão de que, para respondê-la é necessária uma metodologia de pesquisa que abrangesse todas as mulheres artistas da cidade, entrevistando cada uma delas, o que não foi o caso desta pesquisa. Ainda assim é possível refletir sobre o tema “consciência”.

A consciência da realidade relativa a cada mulher se dá, como apontado acima, a partir da consciência da realidade social, pois, mulheres compõem uma realidade coletiva e não apenas individual. Logo, a reflexão sobre a realidade de outras mulheres contribui para desenvolver a consciência da própria realidade, ampliando-a e nomeando-a. Esse processo coletivo ocorre, inclusive, a partir da relação de oposição material com outras realidades. No entanto, como aponta Lerner (1986), a própria estrutura do patriarcado dificulta o desenvolvimento dessa consciência:

Essa condição estrutural [a subordinação das mulheres como primariamente expressa na forma de dominação paternalística em conjunto com a estrutura da família] resultou no desenvolvimento da solidariedade entre mulheres e coesão de grupo extremamente difícil. Em geral podemos observar que mulheres foram privadas de suporte de grupo e de conhecimento acurado sobre a história passada que mulheres experienciaram, sendo este o impacto forte e devastador de modelação cultural através da ideologia sexista como expressa na religião, lei e mitos. (LERNER, 1986, p.41, tradução nossa)⁷⁵

A coesão do grupo das mulheres, e logo, também das mulheres que trabalham com artes cênicas, é também dificultada pelo fato de que mulheres existem dentro de vários grupos étnicos e sociais, estando de certa forma espalhadas por essas fronteiras. Esse contexto origina grupos de mulheres com privilégios e que não estão isentas de praticar ações de violência contra outras mulheres, especialmente as localizadas em grupos desprivilegiados. Como aponta CARNEIRO (2003):

A consciência de que a identidade de gênero não se desdobra naturalmente em solidariedade racial intragênero conduziu as mulheres negras a enfrentar, no interior do próprio movimento feminista, as contradições e as desigualdades que o racismo e a discriminação racial produzem entre as mulheres, particularmente entre negras e brancas no Brasil. O mesmo se pode dizer em relação à solidariedade de gênero intragrupo racial que conduziu as mulheres negras a exigirem que a dimensão de gênero se instituisse como elemento estruturante das desigualdades raciais na agenda dos Movimentos Negros Brasileiros. (CARNEIRO, 2003, p. 120)

75 “This structural condition [the subordination of women as primarily expressed in the form of paternalistic dominance within the structure of the family] made any development of female solidarity and group cohesiveness extremely difficult. In general we can observe that women deprived of group support and of an accurate knowledge of the past history of women experienced the full and devastating impact of cultural modeling through sexist ideology as expressed in religion, law and myth.”

Nesse sentido, pensar a consciência das mulheres enquanto grupo é uma tarefa complexa e um desafio para todas as mulheres, incluindo as profissionais das artes cênicas. É intrigante ainda, notar a questão de perspectiva e de como a percepção dos grupos sociais se deu ao longo da história. Caso as sociedades estivessem estruturadas a partir da divisão física/espacial entre homens e mulheres, como ocorre com classes e etnias, a dificuldade estaria em perceber a coesão das classes sociais e as etnias, já que essas estariam espalhadas nos dois grupos, o de homens e o de mulheres. Ainda que as mulheres estejam “espalhadas” por vários grupos sociais, pode-se observar que há mecanismos semelhantes de dominação por parte dos homens existentes em todos esses grupos, originando situações semelhantes de dominação, ainda que ocorram de formas distintas. Aí talvez esteja uma chave para se pensar a consciência de classe, incluindo a consciência das profissionais das artes cênicas enquanto mulheres e porque não, enquanto classe artística. A consciência da condição interseccional das mulheres torna-se então um passo político. Nos termos do grupo Redstockings (1976):

Mulheres são uma classe oprimida. Nossa opressão é total, afetando todas as facetas de nossas vidas. Nós somos exploradas como objetos sexuais, provedoras, serventes domésticas e trabalho barato. Nós somos consideradas seres inferiores cujo único propósito é realçar a vida dos homens. Nossa humanidade é negada. Nosso comportamento prescrito é reforçado pela ameaça de violência física. Porque nós temos vivido tão intimamente com nossos opressores, em isolamento umas das outras nós fomos privadas de ver nosso sofrimento como uma condição política. Isso cria a ilusão de que o relacionamento de uma mulher com um homem é uma questão de interação entre duas personalidades únicas e pode ser trabalhada individualmente. Na realidade toda relação desse tipo é uma relação de classe e os conflitos entre homens e mulheres de forma individual são conflitos políticos que apenas podem ser resolvidos coletivamente⁷⁶(Manifesto Redstockings, 1969 in CROW, 2000, p.223, tradução nossa)⁷⁷.

Como, então, refletir sobre a consciência das artistas enquanto mulheres, ou seja, como integrantes da classe das mulheres, a fim de fortalecê-la? A partir do que já foi apontado, conclui-se que esse processo implica no encontro com outras mulheres, para a e

76 “Women are an oppressed class. Our oppression is total, affecting every facet of our lives. We are exploited as sex objects, breeders, domestic servants, and cheap labor. We are considered inferior beings whose only purpose is to enhance men’s lives. Our humanity is denied. Our prescribed behaviour is enforced by the threat of physical violence. Because we have lived so intimately with our oppressors, in isolation from each other, we have been kept from seeing our personal suffering as a political condition.. This creates the illusion that a woman’s relationship with her man is a matter of interplay between two unique personalities, and can be worked out individually. In reality, every such relationship is a *class* relationship, and the conflict between individual men and women are *political* conflicts that can be only solved collectively”

77 Grifo meu

reflexão e problematização sobre sua condição enquanto mulheres e, posteriormente, a criação de procedimentos cênicos que sejam investidos a partir dessa coalizão⁷⁸.

Observa-se, atualmente, grande empenho de muitas artistas na participação em movimentos feministas na cidade de São Paulo, ainda que estas não componham grupos teatrais autodeclarados feministas. Há grande possibilidade de que esta participação e consequente afloramento da consciência de gênero, consciência da classe das mulheres ou consciência dos mecanismos do patriarcado, resulte em propostas feministas não apenas nos processos de trabalho dos grupos, mas também na linguagem das cenas. NUNES (2015) reflete sobre esse desenvolvimento, ao tratar do processo de constituição de uma companhia teatral a partir do Laboratório Teatro da Oprimida Mulheres Negras, em 2012, na cidade de São Paulo. O Laboratório se constitui, em seu início, de encontros mistos (mulheres negras em conjunto com mulheres brancas, homens brancos e homens negros) e, a seguir, de encontros apenas entre mulheres. Sobre esse desdobramento, a autora afirma:

É no espaço exclusivo (...) que essas mulheres se identificam umas com as outras e podem perceber que suas opressões são parecidas, exatamente por ocuparem lugar semelhante na estrutura de opressão na qual a sociedade se edifica. É no espaço exclusivo que elas se sentem seguras para compartilharem suas histórias de opressão, descarregando o peso do segredo e até mesmo denunciando opressores que, não raro, partilham da mesma organização social. O espaço exclusivo é, assim, um espaço que traz confiança e fortalece laços entre o grupo, proporcionando respostas coletivas às situações de opressão cotidianas. (NUNES, 2015, pgs.79-80).

Nunes reforça a ideia de desenvolvimento da consciência entre semelhantes, a partir do encontro e troca de experiências. O contexto das artes cênicas promove uma situação interessante, que é a possibilidade de representação ou expressão dessas experiências na forma de cena, ampliando as reflexões realizadas no grupo para os palcos e para o público. Processo semelhante ao do Laboratório Teatro da Oprimida da Mulher Negra parece ter ocorrido com a companhia Loucas de Pedra Lilás, do Recife -PE, grupo existente desde o ano de 1989. De acordo com NASCIMENTO (2014), em certa etapa da existência do grupo, ocorreram questionamentos sobre a maioria da composição do elenco ser de mulheres negras e daí a necessidade de aprofundamento dessa experiência. Segundo a autora:

78 Na presente pesquisa, foi possível analisar a dramaturgia cênica das peças e refletir sobre elas a partir de uma perspectiva feminista. Porém, a ponte entre essas análises e a reflexão sobre consciência de gênero ou consciência de classe das mulheres está ainda por ser feita. As reflexões aqui presentes, a partir da perspectiva desta pesquisadora, são úteis para impulsionar olhares sobre as mulheres no meio artístico e despertar um olhar mais crítico sobre as hierarquias de gênero que as atingem e acabam sendo perpetuadas por elas.

Havia a consciência de uma opressão diferenciada, sentia-se a necessidade de momentos próprios para debates dessas especificidades, fazia-se mister que contassem suas histórias e juntas reafirmassem seus valores. Foram realizados vários encontros de trocas, conversas, debates e jogos teatrais - com construções de imagens e cenas a partir dessas histórias narradas. (NASCIMENTO, 2014, p. 3302)

Pretende-se com essas reflexões apontar caminhos para se pensar a consciência de classe das mulheres, ou, consciência de gênero, a partir dos parâmetros interseccionais, buscando reconhecer as semelhanças e diferenças entre as mulheres e assim construir estratégias para eliminar as violências contra nós praticadas.

4 Teatro feminista

No Brasil de fins do século XIX, a existência de um teatro com propostas libertadoras e emancipatórias para a mulher já procurava seu espaço (MAIOR, 2004). Misturam-se desde então o teatro realizado por mulheres e o teatro feminista. Ainda que nem todo teatro realizado por mulheres - ou, com participação de mulheres, seja através da escrita da dramaturgia, na direção, na técnica, na produção ou na atuação - tenha caracterizado a si próprio como feminista, muitas contribuições têm ocorrido no campo das artes cênicas, através da construção de pensamento crítico e da formação de opinião pública no que diz respeito à situação da mulher e à dominação praticada pelos homens ao longo da história no país.

Teorizar sobre feminismo e a produção teatral feminista é analisar não apenas aquelas mulheres que ao longo da história tiveram familiaridade ou identificação com esse conceito e movimento, mas, também, reconhecer aquelas que agiram, individualmente ou junto a outras mulheres, buscando transformar através das mais diversas ações e no caso da arte, através da linguagem da cena, as condições materiais que permeavam suas realidades, incluindo o combate à violência a que mulheres sempre estiverem submetidas. Ao mesmo tempo, é significativo identificar e revelar os movimentos, grupos e artistas que se identificaram como feministas ao longo da história, trazendo consigo uma rede comum de pensamentos, práticas e posicionamentos perante a realidade.

Nesse sentido, um dos desafios para a teoria feminista no campo das artes cênicas atualmente é identificar as práticas feministas, assim como perseguir a transformação dos conceitos relativos a essas práticas e desenvolvidas pelas teóricas nos campos das artes e na sociedade ao longo da história. Isso implica em identificar as raízes do estado atual do feminismo entre as artistas mulheres, promovendo leituras e entendimentos mais ricos sobre a realidade das artes cênicas brasileiras, tanto nas obras realizadas nos edifícios teatrais, como naquelas presentes no teatro de rua, nas manifestações populares, nos experimentos cênicos de movimentos sociais, nas produções não-escritas e transmitidas oralmente, entre outros.

O movimento anarquista paulistano ocorrido em São Paulo em fins do século XIX e início do XX foi um dos movimentos sociais que teve ampla participação de mulheres, ainda que não se denominasse feminista. Através de peças realizadas por artistas e não-artistas, as mulheres anarquistas foram importantes agentes na difusão de discursos que propunham transformações radicais no contexto sociopolítico e econômico da época, em especial na

situação das mulheres. Posteriormente, essas anarquistas foram denominadas de “anarco-feministas”, ou “anarca-feministas” apesar de na época não se classificarem dessa forma. Mais uma vez, se a atenção da pesquisadora for voltada apenas para a luta de classes, passará despercebida a importância feminista da participação das anarquistas no teatro operário de São Paulo, que além de reforçarem a luta de classes, questionavam também elementos referentes ao regime patriarcal. De acordo com Mendes (2010):

A participação das mulheres anarquistas foi enorme no teatro operário de São Paulo. Aliás, nesse sentido, podemos dizer que ele foi uma arma eficaz em suas mãos visto que muitas das peças representadas tinham “temáticas femininas”: tratavam do casamento burguês e promoviam uma crítica a tal, como sendo uma instituição responsável pela opressão da mulher; exaltavam o amor livre e sua importância para a construção de uma sociedade livre, solidária e igualitária; e, defendiam a maternidade livre e consciente. (MENDES, 2010, p.226)

Essas e outras experiências merecem mais atenção das teorias feministas brasileiras, no sentido de identificar propostas semelhantes de ação e produção de conhecimento nas várias épocas da história do Brasil. Sobre a trajetória do teatro profissional realizado por mulheres no Brasil, assim como o teatro feminista, ROMANO (2009) apresenta um trabalho bastante aprofundado sobre a temática em sua tese de doutorado intitulada “De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo”. Segundo a autora, o cruzamento de teatro e feminismo no Brasil ao longo do séc. XX proporcionou ao fazer teatral das mulheres:

(...) maior visibilidade; (...) a formação de artistas e a abertura de oportunidades de trabalho; formou novos públicos; intensificou trocas artísticas; ocupou espaços; motivou a invenção de estratégias de produção e criação; gerou estruturas de apoio (institucionais e não-institucionais) e campos de pesquisa (...). (ROMANO, 2009, p.587)

Ainda que esta pesquisa não tenha se debruçado sobre peças de teatro necessariamente intituladas feministas, o caminho trilhado levou às reflexões sobre o campo, já que é este o teatro que vem questionando o patriarcado e as relações de violência dali originadas. É inevitável falar de teatro feminista quando se pesquisa práticas cênicas que problematizam a situação da mulher no patriarcado e as construções de gênero associadas a este sistema. De modo semelhante, pode-se caracterizar a presença de processos criativos e soluções cênicas feministas, vindas de várias áreas artísticas, como o teatro, a dança, a arte da performance e o circo, em vários países. Ao lado da produção cênica, a reflexão crítica sobre teatro também tem expoentes feministas atuando com o intuito de gerar diálogo e perguntas. Como exemplo

dessa produção teórica na América Latina, Gómez (GÓMEZ, 2016) discorre sobre o aspecto político identificado no teatro feminista da Argentina nas décadas de 1980 e 90:

Se pensamos no “político” como um modo de ação colocado em prática por uma classe específica de sujeito, que deriva de uma forma particular de razão e que envolve um modo de relação própria, podemos pensar a cena feminista fortemente relacionada com “o político”, enquanto seus produtos revelam uma forma própria de razão e descobrem uma rede de relações com o social que é rejeitado por não ser nem essencial nem natural. O cenário feminista afirma a existência, na estrutura patriarcal estabelecida, de uma lógica que pressupõe superioridade e que é necessário romper porque (...) é uma das causas da violência. Ao romper essa lógica se altera a distribuição de posições na sociedade, se desarticula a ideia de que há posições atribuídas por critérios que se baseiam nas diferenças “naturais”: nascimento, conhecimento, riqueza e sexo. (GÓMEZ, 2016, p. 25-26, tradução nossa).⁷⁹

As artistas argentinas produziram teatro feminista no bojo do teatro político de seu país, produzindo desde a década de 1980 e problematizando a naturalização das hierarquias entre homens e mulheres a partir dos conceitos de patriarcado e política.

Importante também destacar as experiências do Projeto Madaglenas na América Latina. O projeto foi fundado na Europa em 1986 e desde então já foram realizados 100 encontros na Europa, Américas, Austrália e Ásia (THE MADAGLENAS PROJECT, 2017). O objetivo do projeto é promover as mulheres nas artes, através de uma rede de apoio. Em 2015 se deu o Primeiro Festival Madaglenas do Teatro das Oprimidas, na Argentina. Reflexões interessantes foram originadas do encontro. A partir da relação entre feminismo e teatro da oprimida, as participantes propuseram a ação de transformação a partir de cinco eixos: “desterritorializar a palavra; remover as desigualdades; atravessar o corpo pelos discursos; ensaiar a realidade a partir de espaços seguros; ocupar o espaço público; transformar (nos)”. Os eixos propostos desenvolvem a prática de um teatro transformador da realidade das mulheres (BURGOS e CARRO, 2015).

Discorrem sobre teatro feminista na América Latina: Andrade e Cramide (1992); Dorado e André (2011); Ludec (2007); Chung (2008); Miranda (2009); Romano (2009);

79 Gómez, Proaño Lola. La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. Y a otra cosa mariposa (1988) y Ya vas a ver (2015), de Susana Torres Molina in Revista Artescena No2. Pag. 24-33. 2016 Tradução Nossa. “Si pensamos en “lo político” como un modo de acción puesto en práctica por una clase específica de sujeto, que se deriva de una forma particular de razón y que involucra un modo de relación propia, podemos pensar la escena feminista como fuertemente relacionada con “lo político” en tanto sus productos revelan una forma propia de razón y descubren una red de relaciones con lo social que se rechaza por no ser ni esencial ni natural. El escenario feminista afirma la existencia, en la estructura patriarcal establecida, de una lógica que presupone superioridad y que es necesario romper, porque como veremos a continuación y tal como lo afirma Femenías, es una de las causas de la violencia. Al romper esta lógica se altera la distribución de posiciones en la sociedad, se desarticula la idea de que hay posiciones asignadas por criterios que se basan en diferencias “naturales”: nacimiento, conocimiento, riqueza y sexo.”

Gómez (2016); Gómez (2011); Silva (2012); Mesquita (2012); Gubert (2012); Mondragón (2013); Nunes (2015); Artesi (2016), para citar alguns exemplos que demonstram a fertilidade do campo.

Nos Estados Unidos, há também um intenso debate sobre as práticas de teatro feminista. CANNING (1996) aborda essa história e discorre sobre o início do movimento em fins da década de 1960, na cidade de Nova York:

A raiva também era uma emoção produtiva a partir da qual criar teatro. Para algumas mulheres o desejo em fazer teatro veio da raiva, para outras, a raiva cresceu enquanto faziam teatro na medida em que elas descobriam mais sobre o tratamento das mulheres, especialmente questões em torno da violência. (CANNING, 1996, p. 160)

A autora aborda o aspecto coletivo do fazer teatral e sua relação com o feminismo da década de 1960 onde se multiplicaram os grupos de afloramento da consciência, que permitiam que as mulheres expandissem o entendimento sobre a violência através da escuta umas das outras, originando reflexões sobre o caráter político e coletivo do patriarcado e possibilitando a criação cênica a partir de reflexões feministas teóricas que perpassavam suas próprias experiências. Outras autoras de referência na área podem ser consultadas: DOLAN (1988); GOODMAN (1993); ASTON (1995); MARTIN (1996); GOODMAN e DE GAY (2003); ASTON (1999) e outras.

No Brasil, merecem destaque algumas experiências longevas de teatro feminista que vêm se desenrolando nos últimos anos. Em Recife- Pernambuco existe desde 1996 o grupo Loucas de Pedra Lilás. De acordo com NASCIMENTO (2014):

Em 2001, ano da Conferência de Durban contra o racismo, a xenofobia e todas as formas correlatas de intolerâncias, as mulheres negras das Loucas assumiram a incumbência de pensar e construírem juntas ideias/quadros para compor um espetáculo que colocasse as urgências políticas das Mulheres Negras, denunciando o racismo e propondo políticas públicas e atitudes antirracistas. Foram momentos de muitas conversas, segundo a atriz/louca Nadege Nascimento, lembranças felizes e dolorosas, aquisição de novos conhecimentos, reconhecimento das identidades negra e feminista. (NASCIMENTO, 2014, p. 3301).

Loucas de Pedra Lilás ressalta a ação feminista teatral a partir da crítica ao racismo e protagonismo das mulheres negras. O grupo de teatro (Em) Companhia de Mulheres, de Santa Catarina, desenvolve desde 2012 pesquisas cênicas no campo do feminismo. As atrizes falam de sua trajetória e afirmam:

(Em) Companhia de Mulheres coloca em cena questões referentes às mulheres na sociedade atual, evidenciando a necessidade e urgência de enfrentarmos e superarmos velhos e novos desafios. Acreditamos na arte teatral como um meio importante para discutir as questões referentes às mulheres, as quais repercutem em variados espaços da organização social, sejam públicos ou privados. Não temos a intenção de perpetuar o sexismo e sim criar espaço para a voz, ações e legitimidade da mulher tanto na sociedade quanto na arte. (GUIMARÃES, 2016, p.1)

As artistas relatam a origem acadêmico-universitária do grupo em torno das aulas com a Profa. Brigida de Miranda, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) que em 2012 auxiliou na formação do grupo a partir das experiências realizadas pelo Coletivo de Pesquisa Teatral Feministas e das pesquisas de mestrado que orientou nessa área acadêmica. São apenas alguns exemplos de experiências de teatro feminista no Brasil.

Na cidade de São Paulo podem-se citar alguns grupos teatrais que vêm realizando teatro feminista, produzindo cena a partir da relação com os movimentos feministas. É o exemplo da Companhia Kiwi que montou a peça “Carne”, com atuação de Fernanda Azevedo, atriz e co-diretora da companhia. A artista (AZEVEDO, 2011), relata a variedade de ações que compõem o processo de construção da peça:

[foram] Quatro anos de pesquisa e trabalho em torno do tema “patriarcado e capitalismo”, mais de 60 apresentações do experimento cênico *Carne* (em sua maioria em locais não teatrais como sindicatos, salas de aula, casas de detenção, centros de cidadania da mulher, etc.), intervenções urbanas junto aos movimentos feministas, mostras de filmes latinoamericanos, debates com convidadas de diferentes áreas e formações, participações em seminários que discutiam performance e gênero, encontros multiartísticos envolvendo movimentos sociais e artistas de diversas linguagens, manifestações de rua em prol das lutas de emancipação das mulheres e a participação em um evento de grandes proporções que aconteceu no mês de março de 2010, no Estado de São Paulo – no qual duas mil mulheres marcharam quase 100km, durante 11 dias sob a coordenação geral da Marcha Mundial das Mulheres (MMM); estas foram algumas das ações nas quais a Kiwi Companhia de Teatro empenhou seu tempo e energia nos últimos anos. (AZEVEDO, 2011, p.1).

A companhia Kiwi dedica-se, desde 1996 a “fazer e pensar o teatro, contribuindo para a construção de pensamento crítico a respeito da sociedade brasileira.” (KIWI, 2016), com a criação de peças que partem de perspectivas marxistas. Outro exemplo de teatro feminista na cidade de São Paulo é a companhia As Mal-Amadas: Poéticas do Desmonte, que há 24 anos vem realizando ações feministas e produzindo teatro a partir dessa perspectiva. Segundo Baião (2017):

O Teatro Feminista ainda é um modo invisível de ser e fazer na cena mundial e acadêmica, o ativismo não é visto com bons olhos, Arte/Política, na maioria das vezes, atua na clandestinidade (...) A Poética do Desmonte é um modo de fazer, investiga e opera nas contradições de uma lógica binária, Problematisa mas não faz

uso de conflitos, explora o caráter arbitrário da relação entre o significado e o significante lançando mão do desmonte de tudo que indica domesticidade, falas, imagens, ideias, valores etc. Experimentamos as inúmeras modalidades que apareceram na virada do século, de Moreno a Brecht, surrealistas, dadaístas, aos situacionistas, chegando ao performativo, o corpo a corpo com o espectador(a) com o intuito de desfazer a aparência naturalizada das coisas, dos gestos, hábitos, valores. Nos oferecemos as contra-representações (...). (BAIÃO, 2017, p. 3)

Sobre o processo de constituição do grupo e os treinamentos adotados, Baião (2017) menciona que passaram por diversos momentos, desde “o Teatro Espontâneo e muitas vivências Sociodramáticas, de Jacob L. Moreno, além da anti-poética de Augusto Boal com seus jogos e teatro invisível, na segunda fase veio o teatro dialético e na terceira, o épico-performativo, ainda em construção (...)” (BAIÃO, 2017, p. 3). A atriz e diretora demonstra o estreito embricamento entre as teorias e práticas teatrais do séc. XX a partir da relação com os pensamentos feministas. Conclui a respeito das descobertas do grupo:

Com o tempo fomos descobrindo que a perspectiva feminista no teatro requer o protagonismo das mulheres em todos os sentidos, autoral e atoral, não representar, criar. Somos sujeitas das nossas obras, foram séculos para atingirmos o direito a criação, não faz sentido espetacularizar as nossas dores, as “pequenas mortes” cotidianas, como Mal-Amadas nos reconhecemos como Artistas e por isso mesmo, **Somos as Mulheres que Não deram Certo**, para eles, é claro, os Patriarcas! (BAIÃO, 2017, p.1)

A Companhia propõe o conceito do “desmonte”, através do qual leva a cabo em cena a desconstrução das lógicas de dominação dos homens sobre as mulheres atualmente. Em cartaz em 2016 com a peça “Vulvar”, que faz parte da amostragem desta pesquisa, o grupo será tema de uma dissertação e uma tese, de autoria, respectivamente, de Adão Freire e Marta Baião.

5 Considerações e desafios

5.1 Considerações

O fortalecimento do movimento feminista no Brasil nos últimos anos, e também na cidade de São Paulo, tem originado novas organizações, feito aflorar debates sobre linhas de pensamento e multiplicado correntes feministas. Atos feministas de rua têm aumentado em número de participantes e as grandes mídias têm absorvido e difundido esse contexto com mais frequência, infelizmente muitas vezes de forma acrítica e por vezes até reforçando a violência simbólica contra as mulheres. De forma geral o debate tem sido colocado na arena política e também na política representativa, embora de forma tangencial. Em suma, o feminismo está presente de várias formas, seja na vida cotidiana e nos espaços de divulgação e convívio, em programas de televisão, no rádio, na rede, nos palanques, nos palcos e principalmente nas organizações feministas e de mulheres.

Como todo pensamento que se desenvolve, o feminismo tem demonstrado crescente diversificação de ideias e práticas, pois, à medida que se dissemina, se complexifica e tende a gerar mais derivações e oposições, ganhando em termos de proliferação de posicionamentos sobre a realidade.

Paralelamente a esse contexto, o Brasil tem vivido momentos intensos no campo da política representativa. Sendo São Paulo um dos centros da economia e da política nacionais, a cidade também tem sido palco de grandes manifestações de rua e a presença feminista também está bastante atuante.

Esse contexto mobiliza também os questionamentos feministas nas artes cênicas, como observado nas análises das peças assistidas durante o biênio 2015/2016. Várias questões se colocam: de que forma são colocados esses questionamentos? Eles vão a fundo nas tensões presentes no momento atual da cidade no que diz respeito às mulheres? Há preocupação expressa na cena com a problematização da tríade mulher-gênero-patriarcado? Esse questionamento dá-se através de alguns elementos da dramaturgia cênica, presentificada a cada espetáculo ou existe um pensamento que alinhava esses elementos resultando em uma proposta cênica da peça? As peças propõe recortes e olhares sobre as temáticas de raça, classe, território, orientação sexual? As peças que vêm refletindo sobre as mulheres e o patriarcado estão sendo divulgadas pela mídia? Seus discursos estão sendo difundidos e tendo visibilidade na cidade?

5.2 Apontamentos sobre as peças pesquisadas

A partir da assistência à amostra de peças em cartaz na cidade de São Paulo no biênio 2015/2016, pode-se observar alguns padrões recorrentes nas peças.

A primeira recorrência é que a maioria das peças prescinde de questionamento amplo e profundo sobre a situação da mulher no patriarcado no Brasil e em São Paulo hoje. Poucas dramaturgias cênicas assumem tal questionamento como a proposta central da peça.

E essa falta está demonstrada na pouca problematização sobre as práticas da feminilidade, resultando na construção de personagens mulheres que muitas vezes reforçam características como: fragilidade; constante eroticidade; contínua associação das mulheres à intimidade e à dimensão psicológica; e sensibilidade e emotividade como diretivas do caráter. Todos, símbolos patriarcais associados ao feminino. Essa construção dá-se através de vários elementos. Alguns estão explicitamente relacionados às personagens mulheres, através de figurinos, maquiagem, movimentação, postura, organização corporal, entre outros. Podem também derivar de um conjunto e conectar-se com outros elementos, sejam eles predominantemente textuais - poucas reflexões críticas sobre a diversidade de contextos sociopolíticos e econômicos onde as diferentes mulheres estão inseridas, resultando na falta de entrelaçamento entre perspectivas e/ou temáticas sobre classes sociais, raça/etnia, territórios, orientação sexual e assim por diante - ou determinados por aspectos audiovisuais e espaciais, como no caso de pouca ou nenhuma problematização sobre os espaços relacionados à mulher, restringindo seu campo de ação à intimidade e aos espaços privados.

A recorrência de vestidos e maquiagem feminilizada, por exemplo, apareceu em várias peças, independentemente do tema, período e local a que remetia a fábula, ou mesmo da sua proposta de encenação. É como se vestidos estivessem colados aos corpos de mulheres, simbolizando a feminilidade, sem questionamento. Igualmente, observa-se pouca exploração de espaços públicos e abertos no enredo das peças. Como apontado durante a pesquisa, essa espacialidade das cenas tende a reproduzir a associação entre mulheres e intimidade/espços privados, associação histórica que reproduz o pensamento patriarcal de que mulheres não pertencem aos espaços públicos de convívio, de tomada de decisão e enquanto sujeitos políticos nestes espaços.

A conclusão a que se chega é que para a maioria das peças, e logo, para as/os artistas envolvidos nas produções e montagens, não se coloca como tema urgente a situação da mulher no patriarcado, tanto no Brasil como em São Paulo hoje. Ainda, é possível que para

muitas das peças a intenção tenha sido oposta, porém, esta pesquisa não se dedicou ao trabalho pré-cena, quando teria sido possível pesquisar a intenção das/os artistas.

Apesar de não ter sido encontrada na maioria das peças uma reflexão adensada sobre a tríade mulher-gênero-patriarcado a partir da totalidade da dramaturgia cênica, foram observados nas peças alguns elementos que trouxeram à tona esse debate. Por vezes, foi constatado apenas um elemento, muitas vezes isolado e em outros casos, vários elementos que, por vezes, relacionavam-se entre si. Dentre essas peças, muitas destacavam a perspectiva de mulheres, sendo algumas delas, a expressão dos grupos desprivilegiados da sociedade. Também podem ser citados exemplos nos quesitos “temática”, sobre os quais cito duas peças: a mulher que tem seus sonhos frustrados em virtude de expectativas sociais, em “Natureza morta”, e o consumo excessivo de roupas e a frustração estética das mulheres, em “Desviante ou Glory Box”. Alguns exemplos em relação à “perspectiva”: a perspectiva das empregadas domésticas em “As Criadas”; a perspectiva de uma dramaturga falando sobre trabalho em “Determinadas pessoas: Weigel”; a perspectiva de mulheres de meia idade narrando entre si histórias de suas vidas e fortalecendo suas amizades em “Quando eu era bonita”; a perspectiva de uma mulher falando sobre o racismo e a violência contra mulheres negras em “A Emparedada da Rua Nova”; a perspectiva de mulheres falando sobre a exploração histórica das mulheres em “Carne”; a perspectiva de mulheres que sofrem violência doméstica em “Vulvar”; entre outros.

O embate entre temática e perspectiva é bastante complexo. Para entender a separação entre estes dois campos, é necessário refletir sobre as diferentes formas através das quais uma mesma temática pode ser abordada e expressa (e, no caso das artes cênicas, encenada). O seguinte exercício de teatro, por exemplo, pode colaborar para esse debate: proponha para vários artistas que do mesmo tema sejam criadas cinco cenas, cada uma por um grupo diferente. Ao final, serão cinco cenas com cinco diferentes perspectivas, ainda que tenham partido da mesma temática.

Como apontado nesta pesquisa, feminino e masculino são construções sociais. Ainda que o feminino esteja socialmente atrelado às mulheres e o masculino, aos homens, nem sempre mulheres vão produzir interpretações sobre a realidade advindas do questionamento da relação de hierarquia dos homens sob as mulheres, vindo então, a reproduzir pontos de vista socialmente dominantes. Há duas grandes perspectivas que se referem aos dois grandes grupos: os das mulheres e o dos homens. Porém, esses grupos expressam perspectivas diferenciadas em função de serem homens negros ou brancos, mulheres negras ou indígenas, e assim por diante. Novamente, o grande grupo de mulheres brancas, ou de mulheres negras ou

indígenas, também apresenta diversidade de pontos de vista, em função da mulher ser rica ou pobre, trabalhar nesta ou naquela área profissional, ser heterossexual ou lésbica, etc. Ler a sociedade torna-se, portanto, um imenso desafio e porque não, um risco, principalmente porque cada pessoa é também um elemento de singularidade. Esta pesquisa aborda o objeto de estudo a partir, principalmente, da divisão social entre dois grupos: os homens, grupo dominante/explorador, e as mulheres, grupo dominado/explorado. Houve a tentativa de formular algumas reflexões sobre a divisão entre as mulheres brancas, o grupo dominante, e as mulheres negras, o grupo dominado. Porém, são ainda, reflexões incipientes.

Entretanto, é possível, a partir desse debate, propor algumas ideias. A peça “Natureza Morta”, por exemplo, apresenta temática importante para o debate feminista, que é a não-concretização e frustração das mulheres em ver prosperarem seus projetos no âmbito público, como o deslocamento do ambiente privado do lar para o mundo, através da ação de viajar. Porém, a perspectiva apresentada, é a da impossibilidade, da impotência, que se manifesta durante toda a peça. Ao fim, a viagem não se concretiza. Não estaria a peça reproduzindo a perspectiva dominante que socialmente classifica a mulher como inapta a realizar seus projetos em nível público, como, por exemplo, aventurar-se por locais desconhecidos? Como seria uma perspectiva que abordasse o mesmo tema a partir da superação dessa realidade, de contestação e crítica a ela, ou seja, não reforçando os padrões negativos sobre a mulher, que a classificam como incapaz?

“Desviante ou Glory Box” caminha em sentido semelhante. As temáticas da adequação dos corpos das mulheres às roupas associadas com o feminino, assim como do excesso de vestimentas, remetendo à cultura consumista que é construída junto com a feminilidade é tema extremamente relevante para as indagações atuais sobre o patriarcado. Porém, novamente, a peça não estaria reproduzindo o ponto de vista dominante, ao mostrar em cena uma mulher desestabilizada, que demonstra dificuldade em tomar decisões? Ao mesmo tempo há foco na ação de trocar de roupa, explicitando momentos de intimidade e expondo o corpo seminu da artista sem aprofundamento sobre essa temática, como, por exemplo, é realizado “Bananas 15” e “A Alma Imoral”. Ou seja, como seria uma perspectiva que indaga criticamente a realidade temática apresentada pela peça? Ainda, o fato de a peça trabalhar em nível subjetivo ou metafórico, expressando situações e abrindo o leque de interpretações ao público, é também potente.

Apesar das críticas apontadas, as peças citadas colocam outra questão: explicitam o sofrimento das mulheres em um regime que as violenta psicológica, física e sexualmente,

através de exigências, demandas, proibições, desestímulos e hierarquias de poder. É importante que esses temas sejam abordados, porém a questão é: como fazê-lo?

Seguindo o mesmo raciocínio, apresenta-se o debate sobre “perspectiva”. A peça “As criadas”, demonstra os inúmeros conflitos que ocorrem no dia a dia de uma casa, a partir da perspectiva das que lá trabalham, as empregadas domésticas. Pensando o panorama de dominação de classes sociais sob outras, o ponto de vista é da classe dominada. Isso é interessante porque a perspectiva dominante já tem espaço no discurso coletivo, já é reconhecida. Dar vazão aos discursos que fogem ao socialmente legitimado enriquece a diversidade de perspectivas sobre a realidade. Situação semelhante ocorre com “A emparedada da Rua Nova”. Em cena, a bailarina representa a situação de uma mulher presa viva dentro de uma parede, dando visibilidade a um tema pouco falado na grande mídia e mesmo no teatro que é o racismo e violência contra mulheres negras. Apesar de a apresentação girar em torno da descrição da sensação através do movimento e a princípio, não contextualizar esta violência, é de extrema importância que essa temática tenha lugar diante do público, tendo em vista que as realidades da população negra são invisibilizadas e marginalizadas socialmente.

A reflexão sobre perspectiva é encontrada nas seguintes peças: “Carne”, que retrata a exploração das mulheres de forma crítica, a partir de dados e confrontos; “Quando eu era bonita”, que expressa a perspectiva de mulheres de meia idade elaborando sobre suas vidas, expressando narrativas através da parceria e amizade entre mulheres; “Vulvar” que apresenta a perspectiva de mulheres violentadas no âmbito doméstico; e “Determinadas pessoas: Weigel” que propõe uma visão de protagonismo da mulher, encenando uma mulher à frente de seu tempo, que acredita no seu trabalho, reflete sobre a realidade e é socialmente reconhecida por isso.

HARTSOCK (1983) contribui para o debate sobre perspectiva com o conceito “ponto de vista feminista”. Desenvolvido a partir da relação com as teorias marxistas sobre o ponto de vista da classe trabalhadora, a autora, seguindo as críticas feministas ao marxismo, aprofunda o debate sobre a dominação e exploração das mulheres existentes no patriarcado, sendo este elemento ausente nas teorias de Marx e Engels. Segundo ela, a construção de um ponto de vista, ou de uma perspectiva feminista, é essencial não apenas para a construção de ferramentas que auxiliem na compreensão da realidade de exploração dos homens sob as mulheres, mas, igualmente importante na constituição de epistemologias e ontologias feministas. Trazendo esses conceitos para o campo das artes cênicas, coloca-se a pergunta:

Não seria a construção da dramaturgia cênica, através da cena e de seus símbolos, uma epistemologia? Segundo a autora:

A pergunta mais importante é se a experiência enquanto pessoa do sexo feminino e a visão de mundo construída pela atividade da pessoa do sexo feminino atende aos requisitos para um ponto de vista. Se nós retornarmos aos cinco pontos⁸⁰ levados a cabo pelo conceito de ponto de vista, parece claro que a vida material das mulheres tem importantes conseqüências epistemológicas e ontológicas tanto para o entendimento como para a construção de relações sociais. (HARTSOCK, 1983 apud HARDING e HINTIKKA, 2044, p. 299, tradução nossa)⁸¹.

Como aponta Hartsock, a vida material das mulheres produz um ponto de vista sobre a realidade, advindo das especificidades dessa experiência. Porém, o que seria um ponto de vista *feminista* sobre as coisas? Já propondo uma resposta, seria aquele que, a partir dessa realidade, propõe a superação das condições de dominação, ou seja, propõe a superação dessa própria realidade, com vistas a não existência de violência. Ou seja, é um ponto de vista propositivo.

Ao mesmo tempo, é necessária uma reflexão sobre situações onde o ponto de vista dominante é adotado pelo dominado. Como apontado no item sobre “consciência de gênero” ou de “consciência de classe das mulheres”, o patriarcado dificulta a aproximação – a partir

80 Os cinco pontos referidos pela autora são como afirma: “(1) Vida material (posição de classe na teoria Marxista) não apenas estrutura, mas, coloca limites de entendimento sobre as relações sociais. (2) Se vida material é estruturada em maneiras fundamentalmente opostas para dois grupos diferentes, pode-se esperar que a visão de cada um irá representar uma inversão da outra, e, em sistemas de dominação, a visão disponível para os dominantes será tanto parcial quando perversa. (3) A visão da classe dominante (ou do gênero dominante) estrutura as relações materiais onde todas as partes são forçadas a participar, e portanto não podem ser descartadas como simplesmente falsas. (4) Como consequência, a visão disponível para o grupo oprimido deve ser conquistada através de luta e representa uma conquista que requer tanto a ciência para enxergar por baixo da superfície das relações sociais onde todos são forçados a participar, como a educação que pode apenas brotar da luta em transformar aquelas relações. (5) Como uma visão engajada, o entendimento dos oprimidos, a adoção de um ponto de vista expõe as reais relações entre humanos como deshumanos, pontos além do presente e carrega um papel histórico libertador.” HARTSOCK, Nancy **The feminist standpoint in Discovering reality: Feminist perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science**. HARDING, Sandra e HINTIKKA, Merrill B. Kluwer Academic Publishers: Dordrecht, 1983, tradução nossa. “(1) Material life (class position in Marxist theory) not only structures but sets limits on the understanding of social relations. (2) If material life is structured in fundamentally opposing ways for two different groups, one can expect that the vision of each will represent an inversion of the other, and in systems of domination the vision available to the rulers will be both partial and perverse, (3) The vision of the ruling class (or gender) structures the material relations in which all parties are forced to participate, and therefore cannot be dismissed as simply false. (4) In consequence, the vision available to the oppressed group must be struggled for and represents an achievement which requires both science to see beneath the surface of the social relations in which all are forced to participate, and the education which can only grow from struggle to change those relations. (5) As an engaged vision, the understanding of the oppressed, the adoption of a standpoint exposes the real relations among human beings as inhuman, points beyond the present, and carries a historically liberatory role.”

81 “The more important question here is whether female experience and the world view constructed by female activity can meet the criteria for a standpoint. If we return to the five claims carried by the concept of a standpoint, it seems clear that women’s material life activity has important epistemological and ontological consequences for both the understanding and construction of social relations.”

de uma visão crítica sobre a situação de grupo explorado – entre mulheres. Ao mesmo tempo, a violência cometida contra as mulheres existe de tal forma que, enquanto grupo, muitas vezes as mulheres passam a reproduzir o ponto de vista dominante sobre a realidade. BOURDIEU Bourdieu (2003) aponta o aspecto simbólico das formas de dominação:

(...) a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (...)(BOURDIEU, 2012, p.47)

A afirmação de Bourdieu pode ser útil para refletir sobre as peças dirigidas ou atuadas por mulheres, onde nota-se a reprodução de pontos de vista dominantes, construídos através de hierarquias de poder.

Em algumas peças também foi observada crítica à tríade mulher-gênero-patriarcado presente em elementos como figurinos, maquiagem, movimentação, postura e organização corporal das artistas, através de questionamento das práticas associadas à feminilidade, e logo, colocando em xeque o discurso dominante.

Logo, percebe-se que faz parte do repertório das/os artistas a criação de dramaturgias cênicas que citem, ou, em alguns casos, que aprofundem o questionamento sobre as violências praticadas contra a mulher. Porém, como apontado acima, tanto a menção temática como a perspectiva adotada na maioria das peças não propunha a costura desses elementos a partir de uma totalidade. O desenho dessa totalidade, que não precisa aspirar a uma unidade sem arestas, é funcional para a constituição de uma perspectiva feminista.

É importante ressaltar que o fato dessa pesquisa não ter identificado problematização profunda sobre a tríade mulher-gênero-patriarcado em determinada peça não significa que esta não apresente outros aspectos interessantes e dignos de análise e reconhecimento, tampouco que o grupo teatral ou o artista não realizem tais esses questionamentos em outros trabalhos. O olhar da pesquisa sobre as peças foi direcionado para as questões relativas às mulheres no patriarcado, porém, verificou-se que várias peças que não versavam sobre o tema desta pesquisa propunham outros elementos e debates relevantes. Logo, o objetivo das análises da cada peça assistida nesta pesquisa não é criar um *ranking* de quem “questiona mais” sobre o patriarcado, ou desqualificar as produções cênicas atuais, mas, problematizá-las, trazendo elementos novos para o debate, enriquecendo assim o debate sobre produção e dramaturgia cênica.

Ao fim da pesquisa foi possível constatar um espectro, sendo que em uma ponta há peças alheias ao questionamento da exploração das mulheres no patriarcado, passando por peças que apresentam alguns questionamentos até peças que questionam e abraçam fortemente essa crítica.

Quatro peças assistidas da amostragem destacaram-se do conjunto, devido ao seu alto grau de criticidade, de acordo com os termos da pesquisa, em relação à tríade pesquisada. “O testamento de Maria” e “A Alma Imoral” destacaram-se devido à perspectiva de narrativa de temas relevantes para as sociedades atualmente, que são as religiões e suas influências na vida social. Apresentam perspectivas diferentes da dominante, enriquecendo a interpretação dos textos religiosos, e logo, da vida social amplamente afetada e construída por eles. Dessa forma, ampliam o debate feminista acerca desses conteúdos e fortalecem a realidade de produção de conhecimento realizada por mulheres. Também é reforçado o reconhecimento social destes discursos e a construção de mulheres enquanto sujeitos políticos. “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” e “Bananas 15” destacaram-se devido ao interessante intrincamento entre temática e perspectiva dentro do universo da crítica e reflexão sobre as violências praticadas contra as mulheres. “Engravidei, Pari Cavalos...” aprofunda a problematização da situação da mulher negra no Brasil, contribuindo para o adensamento das teorias feministas no que diz respeito à descentralização dos sujeitos de fala, além de visibilizar a realidade de violência racista presente historicamente no País. “Bananas 15” enfatiza o questionamento sobre a relação de violação estabelecida pelos homens com a realidade a partir da construção das corporalidades identificadas nas masculinidades e a proposição dessas corporalidades nos corpos de mulheres. Origina, dessa forma, importantes reflexões acerca da desconstrução da feminilidade, enriquecendo as teorias feministas que abordam a temática.

Esta pesquisa aponta que há em São Paulo, atualmente, uma produção - constatada na existência de grupos, artistas e produções - que questiona fortemente a situação da mulher no Brasil de hoje. Esse questionamento, por vezes, se dá a partir de pequenas inserções de elementos cênicos e textuais nas peças e na existência de propostas dramatúrgicas contestatórias e que conduzem a plateia a um questionamento mais profundo. Essa força disruptiva apresenta-se já como poder transformador dos horizontes e consciências das próprias artistas, para envolver, então, mais pessoas.

Ao mesmo tempo, é importante observar a necessidade de mais trabalhos nesse sentido. Dada a realidade de extrema desigualdade e violência a que estão submetidas as mulheres no Brasil hoje e também o intenso debate, atuação e fortalecimento do movimento

feminista na cidade de São Paulo e no Brasil, observa-se pouca permeabilidade dessa realidade para o todo dos grupos e instituições teatrais, em relação à intensidade com que essa realidade existe no cotidiano. Em outras palavras, o contexto de violência contra as mulheres não está chegando nos palcos com a força que se apresentam no âmbito social, tanto em termos numéricos – quantidade de peças – como em termos de profundidade de questionamento e criticidade expressas pela dramaturgia cênica.

Enquanto público comum que circula por essas peças, ou mesmo enquanto pesquisadora, a partir de um olhar geral, há identificação de questionamentos feministas nas peças atuais. De fato, essas peças existem, talvez, em maior número do que havia cinco ou dez anos atrás. Porém, é necessária uma análise contextualizada, ou seja, observar a quantidade dessas peças dentro da totalidade da produção cênica na cidade de São Paulo. Assim, observa-se que não são maioria e nem mesmo metade. Também, que muitas, mesmo com algum teor crítico, acabam por reforçar as ideias que sustentam as violências contra as mulheres, seja através da difusão de padrões estéticos, comportamentos ou perspectivas que não propõem a mulher como sujeito - ou, sujeita - da história, mas, sim, como objeto.

Tendo por norte uma perspectiva que vai além das peças/apresentações, sustentando-se em conexão com uma realidade mais ampla, chegou-se à conclusão que a dramaturgia cênica que reflete criticamente sobre a mulher e o patriarcado expande sua potência quando pensada em um contexto composto por várias práticas – agenciadas pelo grupo ou por uma artista - que permitem a todas as participantes refletir criticamente sobre esses contextos. Ou seja, não é apenas o resultado “final”, expresso através do espetáculo, que se comunica o pensamento a dramaturgia cênica, mas, também, todo o processo de feitura da obra. Ensaios, seleção ou composição de elenco, escolha e/ou criação do texto dramático, divulgação da peça, relações de trabalho entre artistas e técnicas, venda do espetáculo, são alguns exemplos. Ações “paralelas”, ou seja, que vão além do trabalho cênico, também são possíveis: proposição de debates sobre mulheres, violência e patriarcado na cena; oferecimento de formações teóricas e práticas sobre o tema; atuação junto a movimentos sociais, entre outros.

Uma das denominações possíveis para a dramaturgia cênica aqui tratada, necessária para o questionamento do contexto patriarcal através dos símbolos da cena, seria o conceito de dramaturgia cênica feminista. Ele estabelece como prioridade o protagonismo das mulheres e a eliminação das violências contra as mulheres, através de ações transformadoras tanto no processo de trabalho e produção da peça, quanto naquelas que vão além do âmbito profissional. Praticar feminismo, portanto, diz respeito à expansão da realidade individual para a consciência do todo e à percepção da própria realidade a partir da percepção e

entendimento da realidade de outras mulheres. A constatação sobre como essas realidades existem intrincadas na sociedade propõe que a reflexão feminista seja realizada a partir dos temas e perspectivas de classe social, raça/etnia, orientação sexual, originando questionamentos sobre racismo, capitalismo, regime da heterossexualidade compulsória e assim por diante. Consequentemente, pensar feminismo é pensar cultura, sociedade, história, territórios, economia, política e todos os terrenos de organização social e produção de sujeitos e subjetividades.

Ressalto, então, a importância de uma prática artística ampla e conectada com a realidade, objetivando a erradicação da violência contra as mulheres, através de diferentes formas: formação teórica; aprendizado com mulheres fora do círculo artístico; proposição de processos de trabalho que questionem hierarquias entre mulheres; incentivo e prática de funções realizadas por mulheres em todas as etapas da produção, montagem e apresentação da peça/performance/apresentação; utilização de textos escritos por dramaturgas mulheres; entre outros. Defende-se também a concretização de ações feministas em esferas para além da feitura das peças, como por exemplo, na produção e difusão de teorias sobre artes e feminismo; no envolvimento com os feminismos e movimentos de mulheres locais e globais; em ações feministas que interferem na política representativa, na oferta de práticas teatrais que promovam a consciência de gênero e consciência da realidade das mulheres e da sociedade, e outras possibilidades.

A ideia de dramaturgia cênica poderia, desse modo, ser alargada ainda mais, sendo pensada como um resultado de tudo isso ou ainda, como mais um elemento dentre todos esses elementos, existindo em rede. Nesse sentido, a dramaturgia cênica extravasa os limites da estética e o resultado que se apresenta para o público. Para compreender seu campo discursivo no que diz respeito às relações de gênero e a situação das mulheres no patriarcado faz-se necessário observar todo o processo de produção da peça e sua conexão com a realidade material. Em resumo, pensar a dramaturgia cênica é pensar o fazer cênico e teatral como um todo, como apontam as várias práticas e conceitos de teatro feminista no Brasil e no mundo. Segundo MIRANDA (2008):

O termo 'teatro feminista' já indica o embricamento entre duas práticas específicas. O teatro feminista seria uma prática teatral informada pelos discursos e causas feministas. Contudo, essa definição simples, complica-se à medida que se percebe as multiplicidades de práticas teatrais e de práticas feministas. Se são inúmeras as possibilidades de 'fazer teatro', o feminismo não é um movimento único e homogêneo, mas um fenômeno com diferentes ideologias e demandas ao longo da história, moldadas por contextos político-sociais específicos. (MIRANDA, 2008, P. 134)

A multiplicidade de significados para o termo “feminismo” e “teatro feminista”, segundo Miranda (2008), complexifica a abordagem sobre as dramaturgias cênicas em relação à tríade mulher-gênero-patriarcado nas produções atuais.

Vale destacar algumas peças de teatro com posicionamento feminista que ocorreram no biênio 2015/2016 na cidade de São Paulo, mas, que, infelizmente, não puderam ser assistidas por esta pesquisadora. “Linha Vermelha”, do Coletivo Mãe da Rua Grupo de Mulheres Artistas Trabalhadoras, que aborda a violência contra as mulheres na linha vermelha do metrô da cidade de São Paulo; “Casa de Tolerância”, da Companhia do Miolo, que aborda a violência contra as mulheres no âmbito da prostituição; “Róza”, concebida por Martha Kiss Perrone, que aborda a vida de Rosa Luxemburgo, militante marxista polonesa; “Sobre as Baleias”, da Companhia Vulva da Vovó,” que aborda a trajetória do movimento Mães de Maio, que luta contra o assassinato da juventude negra no estado de São Paulo; “Há Mulheres”, da Cia Naturalis, que aborda a violência contra a mulher; “Memórias Impressas”, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que aborda a violência contra a mulher; “Efeito Cassandra” (2017), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, aborda o sufocamento e ridicularização dos discursos da mulher e dos insubordinados ao longo da história. São todos exemplos do recente teatro feminista, ao lado de grupos como O Coletivo As Minas, dirigido por Bruna Napoleão e As Mulheres de Buço (ambos no Rio de Janeiro), o grupo (em)Companhia de Mulheres (em Santa Catarina), Coletivo Trajetórias Feministas e Coletivo Feminista Raiz Fulô (ambos sediados em São Paulo). O mapeamento do MAMU⁸² permite visualizar a posição de alguns desses coletivos que fazem teatro profissionalmente ou empregam o teatro como uma ferramenta de conscientização e libertação para as mulheres.

5.3 Desafios

Estética e prática

Pode-se afirmar que dois caminhos foram revelados no percurso desta investigação: primeiro, uma prática teatral feminista contextualizada, ou seja, que questiona e problematiza - em cena e fora de cena - o contexto sociopolítico do patriarcado e que age sobre ele, ou seja, uma *prática* feminista aliada a uma *estética* feminista. E segundo, uma análise de espetáculos

82 <http://www.mamu.net.br/#!/loc=-9.44906182688142,-42.978515625,3>

que reflete sobre esse contexto, ou seja, uma análise informada pelos feminismos e ciente de sua epistemologia. Por fim, análise e prática analisada tornam-se parte de uma mesma lógica, aquela que se relaciona com o contexto social, político, econômico e cultural a partir de sua materialidade e, mais precisamente, que identifica nesse contexto a presença hegemônica do patriarcado.

A ação de observar e as mulheres artistas: para além da feminilidade

É impressionante como todo um trabalho cênico, inclusive aquele que propõe diretamente a reconstrução das imagens e símbolos relacionados às mulheres no patriarcado, pode esvair-se completamente a partir do olhar objetificador do público, que não ouve o texto, não percebe o enredo, não observa a iluminação e o espaço, descartando assim uma transformação de seu próprio ponto de vista. Ele apenas vê corpos erotizados de mulheres, transformando o teatro que apresenta nudez e seminudez como uma extensão da pornografia.

A abordagem do conceito da feminilidade e suas possíveis relações com a cena originou algumas conclusões. A própria característica do teatro, que promove a assistência cênica através da percepção onde prepondera a visualidade, além da escuta, entra em consonância com uma das prerrogativas do conceito de feminilidade, que é a mulher ser observada. Foi argumentado anteriormente como esta observação é guiada pela perspectiva erotizadora e fetichizadora. Do ponto de vista da atriz e da mulher, colocar-se em cena é ser observada enquanto artista e ao mesmo tempo enquanto mulher. Transformar a situação de observar mulheres a partir da ótica da feminilidade - que objetifica e erotiza a mulher através do olhar - sem abrir mão da própria ação de observar mulheres enquanto propositoras, ou seja, enquanto artistas, é um imenso desafio para a relação público plateia proposta pela cena feminista. Como então construir uma cena que altere a ação de observar a cena e as mulheres em cena?

Perspectivas de análises do discurso cênico

Não existe um recorte teórico sobre gênero capaz de instrumentalizar a análise de toda e qualquer peça. Isto porque, ainda que possam ser propostos traços e estruturas que se repetem em todas as sociedades patriarcais, esses elementos interagem de formas diferentes em cada sociedade e, da mesma forma, estão expressos diversamente na cena teatral. O

conceito de patriarcado aponta que em todas as sociedades patriarcais há a dominação, exploração e violência dos homens contra as mulheres, porém, essa dominação adquire estratégias diferentes em cada contexto. Nesse sentido, as perspectivas feministas de cada espetáculo, necessárias para combater, entender e analisar o contexto patriarcal, serão diversas e, ao mesmo tempo, complementares.

Para compô-las, diferentes perguntas são colocadas para a cena: o que emerge quando mulheres colocam-se como sujeitos do discurso político em um sistema que sufoca a expressão política das mulheres? Qual é o significado de mulheres que expõem partes de seus corpos nus de forma assertiva e agressiva, frente a um sistema que erotiza e torna passivos os corpos das mulheres constantemente? Qual é o significado de mulheres que questionam o racismo, em um sistema que é extremamente e cotidianamente racista contra homens e mulheres negras? O que significa uma mulher contar sua versão de textos religiosos em um contexto religioso e social que deslegitima completamente a palavra da mulher ?

Peças que apresentam mulheres nessas situações são peças potentes - não apenas no sentido de um gérmen que pode gerar muitos frutos, mas, no sentido de força de confronto, concreta e material – e que propõe a representação da mulher no palco através de palavras e silêncios, imagens, ações, interações e formatos que superam os padrões opressivos que o patriarcado conserva para a mulher diariamente.

Guias e as construções de sentido e valor sobre as peças

A pesquisa sobre os guias artístico culturais em circulação na cidade de São Paulo, que originou o levantamento sobre a direção das peças, apontou para algumas conclusões. De acordo com os dados apresentados, há cerca de três vezes mais espaço para divulgação de peças dirigidas por homens do que peças dirigidas por mulheres. Existe a probabilidade de que essa proporção seja semelhante à proporção das peças produzidas e circuladas na cidade, mas não é possível afirmar com precisão. Contudo, é possível concluir que o panorama de divulgação das ações artístico culturais da cidade de São Paulo promove um o reforço da realidade de desigualdade entre homens e mulheres, tanto no que diz respeito à ocupação dos cargos de tomada de decisões nas redações que produzem conteúdo sobre o panorama teatral – ao priorizar a presença de homens nos cargos de decisão das revistas e jornais – comotambém no que concerne ao reconhecimento do trabalho das profissionais mulheres no âmbito público, ao divulgar mais obras dirigidas por homens, e menos obras dirigidas por mulheres. Esse quadro - excluindo exemplos bem sucedidos de artistas mulheres e teatristas

responsáveis pela encenação de obras teatrais - reitera o imaginário de que mulheres não são capazes ou competentes em tomar decisões e dirigir pessoas no nível coletivo. Reafirma também que mulheres não são merecedoras de reconhecimento público por suas obras, assim como impede a disseminação de suas ideias e soluções cênicas, quando não informa à espectadora sobre suas criações.

Assim, conclui-se que é necessária uma modificação no sistema de divulgação de peças na cidade de São Paulo para que haja proliferação de discursos cênicos que contestam as violências contra as mulheres, promovendo dessa forma, maior reconhecimento e divulgação de peças cujos quadros técnicos sejam compostos por mulheres diretoras, produtoras, atrizes, bailarinas, performers, além de autoras das dramaturgias.

Em conjunto, é necessário que o panorama de ensino em artes cênicas fomente que as alunas e artistas mulheres tomem a frente em cargos de decisão, como a direção e encenação, além de fomentar montagens a partir de dramaturgias escritas por mulheres. Também, se faz necessário que os espaços educacionais em artes cênicas promovam conteúdos críticos sobre o patriarcado, o capitalismo e todos os sistemas de dominação, reconhecendo essas realidades através da reflexão e proporcionando criações cênicas que sejam resultado da realidade material dos alunos e alunas.

Coloca-se também como extremamente necessário para que a realidade patriarcal não continue sendo reproduzida nas relações de trabalho em artes cênicas, a existência de políticas públicas que combatam a violência contra as mulheres neste âmbito, tendo como parte de seus parâmetros, ações que promovam a produção e visibilidade das mulheres artistas da cidade, a partir de recortes de classe social, raça/etnia e orientação sexual.

6 Esboços para uma dramaturgia cênica feminista: proposta

Este último capítulo é dedicado a traçar estratégias, propondo caminhos para a criação de dramaturgias cênicas feministas, considerando seu desenvolvimento nas práticas teatrais atuais. Os apontamentos que seguem derivam de várias fontes: da assistência e análise das peças que fazem parte desta amostragem, pesquisadas a partir da relação com o debate sobre patriarcado e feminismo; da experiência enquanto pesquisadora e feminista; da leitura e aprofundamento dos textos teóricos sobre feminismo e na prospecção e leitura crítica de textos que tratam do feminismo nos campos da prática e da teoria cênicas.

Ainda que nem todas as peças assistidas proponham visões críticas, é certo que resultam na crítica de suas visões, por vezes, mantenedoras de estereótipos. Além disso, a assistência às peças evidenciou os conceitos de gênero e de patriarcado, assim como a tríade mulher-gênero-patriarcado como categorias analíticas, situadas no momento atual do Brasil.

Os espetáculos que se propuseram a rever a mulher e as construções de gênero sob uma ótica crítica o fizeram através das propostas temáticas, de figurino, de movimentação, de interações entre corpos e destes corpos com o espaço, de iluminação, de sonoplastia, de expressão das emoções, etc. Reúno aqui propostas a partir de tudo que foi percebido - incluindo a percepção das ausências – formulado a partir de um pensamento feminista que observa na prática feminista dos movimentos sociais, ideias relevantes para o campo das artes cênicas.

Todo o trabalho realizado nesta pesquisa – pesquisa de campo, análise e reflexão sobre todas as peças assistidas, leituras, debates em aulas, encontros e congressos, reuniões de orientação, coleta de dados (entrevistas, peças e cenas em formato digital) – em conjunto com todos os debates e práticas feministas atualmente e historicamente, fundamentou o conceito de “dramaturgia cênica feminista”.

As práticas feministas, através de encontros entre mulheres, ações políticas e produção de conhecimento das mais diversas, têm caminhado para vários sentidos. Dentre alguns dos elementos praticados e notáveis não apenas no Brasil, mas, ao redor do mundo e em vários momentos históricos, destaco os que vêm estruturando a produção de epistemologias feministas, através de práticas e teorias. Encontros presenciais, fortalecimento de laços afetivos e de entendimento sobre a realidade, manifestações de rua, trocas teóricas em formações e cursos, organização e estruturação de movimentos sociais, criação de redes de solidariedade e de atuação política, projeção das mulheres nos espaços públicos e de tomada

de decisões, além de produção de material escrito, audiovisual e cênico, ou seja, processos de constituição de epistemologias feministas, têm se estruturado a partir dos seguintes elementos e ações:

- 1) Concretização de espaços seguros, ou seja, espaços somente para mulheres, ou, espaços inclusivos de mulheres. Tais espaços promovem a ausência do elemento de dominação no patriarcado - ou seja, os homens – e logo, maior possibilidade de mulheres produzirem discursos além das relações de dominações patriarcais. Porém, atentas para as relações de dominação provenientes das relações de poder de certas classes sociais e raças/etnias sobre outras.
- 2) Mulheres falam de si e de suas experiências;
- 3) Mulheres reconhecem a história de outras mulheres como importantes e relevantes para serem debatidas e reconhecidas;
- 4) Mulheres falam de situações que violentam todas as mulheres, de formas diferentes e a partir de diferentes perspectivas;
- 5) Mulheres falam de situações que oprimem algumas mulheres, mas, outras não. E sobre isso, questionam sobre os privilégios existentes em grupos dominantes, a partir de contextos estruturais de classe, raça, orientação sexual e/ou outros, e propõe novas realidades;
- 6) Mulheres se colocam como sujeitos da história e produtoras de discurso.
- 7) Mulheres produzem conhecimento sobre temas explicitamente relativos a gênero e à situação da mulher no patriarcado;
- 8) Mulheres produzem conhecimento sobre vários temas, principalmente aqueles não associados às mulheres no patriarcado;
- 9) Mulheres praticam o que não é socialmente visto como pertencente ao feminino e às mulheres;
- 10) Mulheres evidenciam realidades vividas por elas, dissociadas das imagens dominantes difundidas sobre as mulheres: mulheres velhas, mulheres gordas, mulheres não-feminilizadas, mulheres com deficiência e assim por diante;
- 11) Mulheres falam sobre mulheres que contribuíram de forma significativa para a história, tanto aquelas presentes hoje, como aquelas temporal e espacialmente distantes, mas, que não são lembradas pelas historiografias oficiais;
- 12) Mulheres se propõem a agir e lutar pelo fim das desigualdades e violências que atingem todas as mulheres, de todas as raças, classes, territórios.

Esses elementos podem ser pensados e produzidos a partir da linguagem cênica, produzindo uma dramaturgia cênica em que:

- 1) Expressa a perspectiva de mulheres, resultante de produções realizadas por apenas mulheres, pois, tais produções são resultado da ausência do elemento de dominação no patriarcado, ou seja, os homens. Podendo então as mulheres produzir discursos além das relações de dominações patriarcais. Porém, atentas para as relações de dominação provenientes das relações de poder de certas classes sociais e raças/etnia sobre outras. A possibilidade da existência de públicos composto somente por mulheres potencializa essa experiência.
- 2) As artistas falam de si enquanto mulheres e de suas experiências em cena nos processos criativos;
- 3) As artistas reconhecem a história de outras mulheres e falam sobre isso em cena e nos processos criativos;
- 4) As artistas falam de situações que violentam, de formas diferentes, todas as mulheres, em cena e nos processos criativos;
- 5) Em cena e nos processos criativos, as artistas falam de situações que oprimem algumas mulheres, mas, não outras. Sobre isso, contestam as relações de violência estrutural entre as mulheres e os privilégios que algumas mulheres têm sobre outras mulheres, propondo novas realidades;
- 6) As artistas se colocam como mulheres e em cena e também representam personagens mulheres que são produtoras de discurso e sujeitos da história;
- 7) As artistas abordam temas explicitamente relativos às questões de gênero e à mulher no patriarcado, tanto na cena como nos processos criativos;
- 8) As artistas abordam vários temas, especialmente aqueles relativos aos contextos em que predominam os homens como sujeitos e aos quais, em geral, as mulheres não têm acesso;
- 9) As artistas propõem cenas, movimentações, sonoridades, silêncios e construções imagéticas que questionam as estéticas associadas às figuras socialmente construídas da mulher e do feminino;
- 10) As artistas propõem personagens que fogem ao padrão socialmente associado e exigido das mulheres: mulheres velhas, mulheres gordas, mulheres não-feminilizadas, mulheres com deficiência, e assim por diante;

- 11) As artistas falam sobre mulheres que contribuíram de forma significativa para a história - no meio social onde o espetáculo é apresentado - e também sobre mulheres distantes daquele contexto (outras épocas, territórios e culturas);
- 12) As artistas propõem pautas de luta e ações pelo fim das desigualdades e violências que atingem todas as mulheres, de todas as raças, classes, e territórios.

Os pontos acima colocados são pensados através da investigação de várias linguagens cênicas (teatro, dança, performance, circo, música) e outras linguagens da comunicação e artes, além de investigar formas de expressão que abrem em cena os espaços concretos/reais, psíquicos e também os de dimensão simbólica. Trabalham a partir de textos escritos por mulheres, reconhecendo essa produção de discurso sobre a realidade e também de textos escritos por homens, criticando-os, transformando-os e produzindo versões feministas de alguns textos clássicos.

Conforme apontado acima, é importante destacar o desenvolvimento de uma dramaturgia cênica feminista a partir de modelos de trabalho, produção e criação de espetáculos que se proponham a combater o sistema patriarcal. Pode-se pensar o espetáculo que se propõe feminista também como um propositor no campo da organização social e do trabalho de base com mulheres. Ou seja, pensa-se a dramaturgia cênica da peça não desvinculada de seu contexto material de produção, mas como resultado desse trabalho e posicionamento de vida das agentes envolvidas e não como um momento a ser desfrutado por um público indistinto, o qual não se verá nunca mais, mas como uma ferramenta de construção de contextos que visem o fim das violências. Azevedo (2011), da Companhia Kiwi:

“Mas, que teatro é esse? Justamente aquele que se lambuza de vida, está em constante diálogo com a realidade, se arrisca na busca de novas formas que desafiem o pensamento das pessoas que dele fazem parte (atuantes na cena e no público), atendem às necessidades dos chamados com ousadia e coragem de colocar em prática o exercício dialético (sem perder o rumo e posição política clara). Uma das principais características deste teatro é o funcionamento em rede, em parceria com os movimentos sociais...” (AZEVEDO, 2011, p.1)

Nesse contexto, a acessibilidade é também fator importante a ser considerado no processo de produção de peças que se dedicam a questionar a situação das mulheres no patriarcado, ou melhor, de peças feministas. A acessibilidade pode ser pensada tanto em termos do valor do ingresso quanto dos espaços físicos onde a peça é apresentada. Ou seja, valores acessíveis para todas as pessoas (pode-se pensar na cobrança de valores de acordo

com a renda de cada pessoa do público) e locais que sejam acessíveis para uma grande quantidade e diversidade de pessoas, podendo esse elemento ser pensado a partir dos horários apresentados (manhã, tarde ou noite) e das regiões na cidade onde se apresenta a peça.

Esta pesquisa, portanto, finaliza com propostas práticas para debate e ativação no meio artístico teatral e feminista. Reconhece a importância do que já foi produzido em artes cênicas na relação com a crítica ao patriarcado, à feminilidade e às violências praticadas contra as mulheres. Olha para o presente, para as produções e movimentos atuais. Olha também para o futuro, pronta para continuar agindo sobre a realidade, vislumbrando um contexto em que não haja mais violência de nenhum tipo e também a possibilidade de que a arte seja construída por todas e todos, promovendo mais ricos e complexos pontos de vista sobre a realidade. Então, mãos à obra!

Referências Bibliográficas

3º Fracasso Tijolo. Coletivo Cartográfico. (3m41s). Teaser, 2016. Disponível em: <<https://vimeo.com/144357356>> Acesso em 30/05/2017.

A emparedada da Rua Nova. Direção: Eliana de Santana. E² Cia de Teatro e Dança. (28m39s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oxQtyF4Zrr4>> Acesso em 25 de maio de 2017.

A espera dela. 17 Nov. 2015. Disponível em: <<https://opiniaodepeso.com/tag/a-espera-dela/>> Acesso em: 31/06/2017.

A última Estrada. Cia Soma. Direção: Cristiano Meireles. (3m) Teaser. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cDxVJmh-9i0>> Acesso em 19/05/2017.

AGUIAR, Mônica Heinzelmann Portella de.; MORAES, Isaías de Albertin. Redescobrimo Maria Lacerda de Moura: 130 anos de nascimento. **Portal da Universidade Paulista (UNESP)**, 29 maio. 2017. Seção Debate Acadêmico. Disponível em: <<http://www.unesp.br/portal#!/debate-academico/redescobrindomaria-lacerdademoura-130-anos-de-nascimento/>> Acesso em: 04/08/2017.

AGUILLAR, Ramirez Diana. **Violencia de gênero através del acoso sexual.** Disponível em <<http://www.uss.edu.pe/uss/RevistasVirtuales/ssias/ssias2/pdf/DianaRamirezAguilar.pdf>> Acesso em 29/06/2017.

ALLEN, Pamela. The Small Group Process. In: CROW, Barbara (ed.). **Radical Feminism.** New York and London: University Press, 2000. pp-277-281

ARAÚJO, Verônica Fagundes.; RIBEIRO, Eduardo Pontual. **Diferenciais de salário por gênero no Brasil: uma análise regional.** Porto Alegre: UFRGS/PPGE, 2001.

ARNOLD, June. Consciousness-Raising. In: CROW, Barbara. **Radical Feminism.** New York and London: University Press, 2000. pp-282-286

ARTEVIEW. **Clarabóia no Centro de Cultura Judaica.** 15 maio 2015. Disponível em: <<http://www.artevew.com.br/claraboia-no-centro-da-cultura-judaica/>> Acesso em: 02/08/2016.

ARTICULAÇÃO DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS. **Marcha das Mulheres Negras**. Fundação Ford: Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2016/09/E-book-Marcha-das-Mulheres-Negras-comprimido-20.09.16.pdf>

ASTON, Elaine. **An introduction to feminism & theatre**. London: Routledge, 1995

ASTON, Elaine. **Feminist Teatre Practice: a Handbook**. London: Routledge, 1999

ATAL, Juan Pablo.; NOPO, Hugo.; WINDER, Natalia. New century, old disparities: gender and ethnic wage gaps in Latin America. **IDB Working Paper Series N. IDB-WP-109**. Inter-American Development Bank. 2009. Disponível em: <<https://publications.iadb.org/handle/11319/1131>>. Acesso em 02/03/2017.

AUSTIN, Gayle. Feminist Theories: paying attention to women. In: GOODMAN, Lizbeth.; DE GAY, Jane. **The Routledge reader in gender and performance**. USA and Canadá: Routledge. 2003. p.136-142.

AZEVEDO, Fernanda. Teatro, política e feminismo: a possibilidade de construir uma nova história. **Blog da Cooperada, São Paulo**. 13 de Jul. de 2011. Disponível em: <<https://mulhercooperada.wordpress.com/category/teatro-feminista/>>. Acesso em: 04/03/2017.

BAIÃO, Martha Publicação eletrônico [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <martabaiao@usp.br> em 04 de junho de 2017.

Bananas 15 (2015). Núcleo Artérias. Direção Adriana Grechi. (3m52). Teaser. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klkkTNHb7xE>>. Acesso em: 15/07/2017.

BARSTED, Leila Linhares. O movimento de mulheres e o debate sobre aborto. In: ROCHA, Maria Isabel Baltar da.; BARBOSA, Regina Maria. (Orgs.). **Aborto no Brasil e Países do Cone Sul: Panorama da Situação e dos Estudos Acadêmicos**. Campinas: Núcleo de Estudos da População – NEPO. Unicamp, 2009.

BOBBIO, Norberto. MATEUCCI, Nicola. PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Trad. João Ferreira, Carmen C. Varriale e outros. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2 edição, 1986.

BERN, Andre Silva. “sessões_Mais um pornô”: Jaqueline Vasconcellos apresenta 2 novas ações do projeto performático no Palacete Carmelita (SP). **ctrl+alt+dança**. 08 de agosto de

2015. Disponível em: <https://ctrlaltdanca.wordpress.com/2015/08/08/sessoes_mais-um-porno-jaqueline-vasconcellos-apresenta-2-novas-acoes-do-projeto-performatico-no-palacete-carmelita-sp/> Acesso em 21/05/2017.

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro** São Paulo: Perspectiva: 2005.

BESKOW, Daniela Alvares. Literatura feminina não. Literatura produzida por mulheres: uma questão de perspectiva. **Portal da Universidade Paulista (UNESP)**, 15 maio. 2017. Seção Debate Acadêmico. Disponível em: <<http://www.unesp.br/portal#!/debate-academico/literatura-feminina-nao-literatura-produzida-por-mulheres-uma-questao-de-perspectiva/>> Acesso em 25/05/2017

BESKOW, Daniela Alvares. Características da dominação no patriarcado vol. 1. **Caderno de Textos n.1.** Campinas: Palavra e Meia, 2017. Disponível em: <<http://www.palavraemeia.com/2017/09/17/caderno-de-textos-n-1-caracteristicas-da-dominacao-no-patriarcado/>> Acesso em 19/09/2017.

BIANCHI, Marina. Como água que sobre a água escorresse. **Ator Criador**, 20 fev. 2015. Seção Acontece. Disponível em: <http://atorcriador.com.br/estreia-como-agua-que-sobre-a-agua-corresse/>. Acesso em 02/08/2017.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras estéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONFITO, Matteo. Tecendo os tecidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras**, 500 – vol. 1 – Outubro 2011. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>> Acesso em 05/06/2017

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner – 11 ed - Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006. Conhecida como “Lei Maria da Penha”. **Palácio do Planalto, Presidência da República**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm> Acesso em: 22/02/2017.

BRASIL Lei 13.104, de 9 março de 2015. Altera a legislação sobre homicídios. Conhecida como “Lei do Feminicídio”. **Palácio do Planalto, Presidência da República**. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/lei/L13104.htm> Acesso em: 23/02/2017.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988/obra coletiva de autoria da Editora Saraiva com a colaboração de Antonio Luiz de Toledo Pinto, Márcia Cristina Vaz dos Santos Windt e Livia Céspedes, - 35. ed. atual. e ampl. - São Paulo: Saraiva. 2005.

BRAZ, Marcelo. O golpe nas ilusões democráticas e o a ascensão do conservadorismo reacionário. **Serviço Social e Sociedade**. N.128. São Paulo jan./abril, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282017000100085&lng=pt&nrm=is Acesso em 16/08/2017.

BROWMILLER, Susan. **Femininity**. Linden Books, 1984.

BURGOS, Ana,; CARRO, Sara. Teatro feminista para transformar la vida. **Pikara Magazine**. 08 nov, 2015. Disponível em: <<http://www.pikaramagazine.com/2015/11/teatro-feminista-para-transformar-la-vida/>> Acesso em: 20/06/2017.

CADORI, Nathália Boni. As ONGs e o movimento feminista no Brasil na década de 1990. In: Encontro Estadual de História: “1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado”, XV, 2014. Florianópolis, SC. **Anais (online)**. Disponível em: <http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405884231_ARQUIVO_Ongse-movimentofeminista-NathaliaCadore-ANPUHSC2014.pdf> Acesso em: 05/08/2017.

CANNING, Charlotte. **Feminist Theaters in the U.S.A**. London: Routledge, 1996.

CARDOSO, Cláudia Pons. **História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões**. Apresentado no Seminário Fazendo Gênero 8 “Corpo, Violência e Poder”. Florianópolis - SC, 2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Claudia_Pons_Cardoso_69.pdf> Acesso em: 02/08?2017.

CARNEIRO, Suelaine. **Mulheres negras e violência doméstica: decodificando os números** Geledés – Instituto da Mulher Negra: São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/03/e-BOOK-MULHERES-NEGRAS-e-VIOL%C3%8ANCIA-DOM%C3%89STICA-decodifancando-os-n%C3%BAmeros-isbn.pdf>> Acesso em 04/02/2017.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em Movimento. **Estudos Avançados**. Vol.17, no.49. São Paulo Set./Dec.2003 Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008>

Acesso em: 10/05/2017.

CARTÃO DE VISITA **Release e fotos da peça Idade da Ameixa**. 13 jul. 2015. Disponível em:

<<http://cartaodevisita.r7.com/conteudo/10263/release-e-fotos-da-pec-a-idade-da-ameixa>> Acesso em: 20/05/2017.

CAVALCANTI, Bruno. “Não me enxergo como feminista” diz Natália Gonsales, que se relaciona com amante do marido em peça. **Ana Ramalho: notícias em tempo real**. 21 jul., 2016. Disponível em:

<<https://www.annaramalho.com.br/nao-me-enxergo-como-feminista-diz-natalia-gonsales-que-se-relaciona-com-amante-do-marido-em-pec-a/>> Acesso em: 25/08/2016.

CELEBRAÇÃO da Realidade. Teatro de Senhoritas. Direção: John Mowat. Teaser. (6m16s) Disponível em: <<https://vimeo.com/127213860>> Acesso em: 31/05/2017.

CERQUEIRA, Daniel.; COELHO, Danilo de Santa Cruz. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da saúde (versão preliminar)**. IPEA (Instituto de Economia Aplicada): 2004. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/pdfs/estupros-no-brasil-uma-radiografia-segundo-os-dados-da-saude>> Acesso em: 02/03/2017.

CIA A QUATRO MÃOS. **A Rainha do Rádio**. Disponível em: <<https://ciaaquatromaos.wordpress.com/a-rainha-do-radio/>> Acesso em: 28/05/2017.

CIA SOMA . **A última estrada [agenda]**. Produção: AGENDA. Reportagem. (06m50s), 27 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iMGf0tid-GQ>> Acesso em: 20/05/2017.

COMPANHIA DELAS DE TEATRO. **Mergulho**. Disponível em: <<http://ciadelas.com.br/MERGULHO>> Acesso em: 10/05/2017.

COLETIVA CHEGA DE ASSÉDIO. Disponível em: <<https://chegadeassedio.tumblr.com/>>

Acesso em: 04/05/2017.

III CONFERÊNCIA MUNDIAL CONTRA O RACISMO, DISCRIMINAÇÃO RACIAL, XENOFOBIA E INTOLERÂNCIAS RELIGIOSAS. **Declaração e Programa de ação**

adotados na III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, 2001. Durban- África do Sul. Disponível em: <http://www.inesc.org.br/biblioteca/legislacao/Declaracao_Durban.pdf> Acesso em 23/05/2017.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO, 2017. Disponível em: <<http://cnpq.br/apresentacao-mulher-e-ciencia>> Acesso em 02/09/2017.

CONVENÇÃO BELÉM DO PARÁ. **Documento da Convenção Interamericana para prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher**. Disponível em: <<http://www.cidh.org/Basicos/Portugues/m.Belem.do.Para.htm>> consultado em 22/02/2017:

COSTA, Ana Alice Alcantara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Labrys Estudos Feministas**. Janeiro/julho 2005. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys7/liberdade/anaalice.htm>> Acesso em: 02/08/2017.

COSTA, Célia Maria Pereira. **A prática de gestão de recursos humanos que conciliam a tripla jornada: a perspectiva dos trabalhadores estudantes do ensino superior**. 2011. Dissertação (mestrado). Escola Superior de Ciências empresariais do Instituto Politécnico Superior, Setúbal.

COUTO, Márcia Thereza.; Schraiber, Lília Blima. Machismo hoje no Brasil: uma análise de gênero das percepções dos homens e das mulheres. In: Venturi, Gustavo.; Godinho, Tatau (orgs.). Prefácio: Eleonora Menicucci. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.

CRESHAW, Kimberle. **Mapping the Margins: Interseccionalidade, Identity Politics and Violence Against Women of Colour**, 1993. Disponível em <http://socialdifference.columbia.edu/files/socialdiff/projects/Article_Mapping_the_Margins_by_Kimblere_Crenshaw.pdf> Acesso em 04/06/2017.

CROW, Barbara. **Radical Feminism**. New York and London: University Press, 2000.

CUNHA, Tarcisio. Paula Miessa retorna aos palcos com seu espetáculo Re-entorno. **Agenda de dança**. 01 Abr. 2015. Disponível em: <<http://www.agendadedanca.com.br/paula-miessa-retorna-aos-palcos-com-seu-espetaculo-solo-r-entorno/>> Acesso em 28/05/2017.

DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICAS E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS (DIEESE). **Anuário das mulheres brasileiras** DIEESE: SP, 2011.

DETERMINADAS Pessoas - Weigel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento492248/determinadas-pessoas-weigel>>. Acesso em: 09 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. Acesso em: 20/08/2016

DIAS, Mabel. **Mulheres anarquistas. O resgate de uma história pouco contada**. Imprensa Marginal. Coletivo Insubmiss@s: João Pessoa, 2003. Disponível em: <<https://anarquismopiracicabaeregiao.files.wordpress.com/2010/02/mulheres-anarquistas-o-resgate-de-uma-historia-pouco-contada-mabel-dias.pdf>>. Acesso em 03/08/2017.

DIKANGA Calunga (2014). Nave Gris Cia Cênica. Direção: Murilo de Paula. (1m36s). Disponível em: <<https://vimeo.com/143535638>> Acesso em 30/06/2017.

DOLAN, Jill. The discourse of feminisms: the spectator and representation. In: GOODMAN, Lizbeth;. DE GAY, Jane **The Routledge reader in gender and performance**. USA e Canadá: Routledge, 2003. pp.288-294.

DOLAN, Jill. On ‘publics’: a feminist constellation of key words. **Performance Research: A Journal of the Performing Arts**. 16.2, 2011. pp-182-185. Disponível em: <http://feministspectator.princeton.edu/wp-content/uploads/2012/04/On-Publics_A_Feminist_Constellation1.pdf> Acesso em 02/03/2017.

DURÃES, Jacqueline Sena. **Mulher, Sociedade e Religião**. In: SANCHES, M. A. (Org.) Congresso de Teologia da PUCPR, 9., 2009, Curitiba. Anais (on-line) Curitiba: Champagnat, 2009.

Disponível em <<http://www.pucpr.br/eventos/congressoteologia/2009/>> Acesso em 08/05/2017.

DYKES TO WATCH OUT FOR, 2017. Disponível em: <<http://dykestowatchoutfor.com/>> Acesso em 12/05/2017.

Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas. Direção: Lucélia Sérgio. Produção: Cia os Crespos. (1h08m06s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JqzCdqXWZw4>> Acesso em: 30/05/2017.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa. **Espaços, designs, corpo e vestir: o exemplo das calças femininas**. In: Colóquio de Moda, 8, Rio de Janeiro, 2012. Anais (online). Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de->

Moda 2012/GT03/COMUNICACAO-

ORAL/102717_Espacos_design_corpo_e_o_vestir.pdf> Acesso em 22/06/2017.

ESPAÇO MIX. **A atriz Esther Goes em cartaz com a peça "Determinadas Pessoas"**. 12 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tqC5tTKTkBA>> Acesso em 18/08/2016.

ESPAÇO MIX. **Fabício Pietro entrevista a atriz Clarice Niskier, no Espaço Mix**

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=So7z1YESZgo>> Acesso em 15/06/2017.

FALE Mais Sobre Isso... Direção: Pedro Garrafa. Teaser. (1m58s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yo5sGZ1-PHI>> Acesso em 14/05/2017.

Festa. Natalia Gonsales. Direção: Lana Sultani. (54s).Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xhIaLs7VmRA>> Acesso em: 22/05/2017

FIRESTONE, Shulamit. The Dialectics of Sex. in CROW, Barbara. **Radical Feminism**. New York and London: University Press, 2000.

FOLHA DE SÃO PAULO. **São Paulo tem proporcionalmente maior população de negros do país.** São Paulo, 16 Nov. 2006. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u128279.shtml>> Acesso em 04/06/2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Segunda da Performance com Jacqueline Vasconcelos.** São Paulo, 06 Ago. 2015. Foto Guia Folha. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/37377-segunda-da-performance-jaqueline-vasconcellos#foto-537867>> Acesso em 22/05/2017.

FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. **Os direitos das mulheres – organização social e legislação trabalhista no entreguerras brasileiro (1917-1937)**. 198 f. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321562/1/Fraccaro_Glaucia_D.pdf

Acesso em: 20/08/2017.

FUNDAÇÃO NACIONAL DAS ARTES (FUNARTE). **Casa e Nuvem Branca faz temporada na Funarte SP.** 03 jul. 2015. Todas as Notícias. Disponível em:

<<http://www.funarte.gov.br/teatro/%E2%80%98casa-e-nuvem-branca%E2%80%99-faz-temporada-na-funarte-sp/>> Acesso em: 04/06/2017.

FUNDAÇÃO SISTEMA NACIONAL DE ANÁLISE DE DADOS (SEADE). 2017. Disponível em: <<https://www.seade.gov.br/>> Acesso em 15/06/2017.

FUNDAÇÃO SISTEMA NACIONAL DE ANÁLISE DE DADOS (SEADE). 2005. Disponível em:

<http://produtos.seade.gov.br/produtos/idr/download/populacao.pdf>> Acesso em 15/06/2017.

MEMÓRIAS Póstumas de Brás Cubas. Christiane Lopes e Renata Mazzei. Teaser. (1m39s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zdQtGyPEbIs>> Acesso em 02/06/2017.

GELEDÉS – INSTITUTO DA MULHER NEGRA e CFEMEA (CENTRO FEMINISTA DE ESTUDOS E ASSESSORIA). **Racismo Institucional**, 2013. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/racismo-institucional-uma-abordagem-teorica-e-guia-de-enfrentamento-do-racismo-institucional/#gs.YiBYumU>> Acesso em 30/05/2017.

GERBARA, Ivone. **O que é teologia feminista** São Paulo: editora Brasiliense, 2007.

Desviante ou Glory Box.Nina Giovelli. Teaser. (56s). Disponível em><<https://www.youtube.com/watch?v=3utcxphIw-A>> Acesso em 12/05/2017.

GOLDENBERG, Miriam...[et al..] **Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.** Record: Rio de Janeiro, 2007.

GOODMAN, Lizbeth;, DE GAY, Jane (Orgs.). **The Routledge reader in gender and performance** London: Routledge, 1998.

GOODMAN, Lizbeth **Contemporary Feminist Teatres.** London: Routledge, 1993.

GORNICK, Vivian. **Consciousness.** In CROW, Barbara Radical Feminism: a Documentary Reader. New York and London: New York University, 2000. pp.287-300.

GRAHAM, Dee L.R., Rawlings, Edna I.; Rigsby, Roberta K. **Loving to Survive: Sexual Terror, Men's Violence and Women's Live.** New York: New York University Press, 1994.

BANANAS 15. Núcleo Artérias. Direção: Adriana Grechi. Teaser. (3m56s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klkkTNHb7xE>> Acesso em: 10/05/2017.

GUARNIERI, Tathiana Haddad. Os direitos das mulheres no contexto internacional – da criação da ONU (1945) à Conferência de Beijim (1995). **Revista Eletrônica da Faculdade Metodista Granbery**. Curso de Direito. N.8, Jan/Jun 2010. Disponível em: <<http://re.granbery.edu.br/artigos/MzUx.pdf>> Acesso em 06/08/2017.

GUIMARÃES, Paula. (Em) Companhia de Mulheres questiona papéis das mulheres na vida e no palco. **Catarinas: Jornalismo com perspectiva de gênero**. 07 Jul. 2016. Disponível em: <<http://catarinas.info/em-companhia-das-mulheres-questiona-papeis-das-mulheres-na-vida-e-no-palco/>> Acesso em 01/06/2017.

JEFREYS, Sheyla. **Beauty and misogyny: harmful practices in the West**. USA and Canada: Routledge, 2005.

JORNAL DE TEATRO **Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar Sem Asas no Sesc Belenzinho**. 31 Mar. 2016. Disponível em: <<http://www.jornaldeteatro.com.br/engravidai-pari-cavalos-e-aprendi-voar-sem-asas-no-sesc-belenzinho/>> Acesso em 02/05/2017.

HARTSOCK, Nancy C.M. The Feminist Standpoint: Developing the ground for a specifically historical materialism. In: HARDING, Sandra; HINTIKKA, Merrill B. **Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Methaphysics, Methodology, and Philosophy of Science**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004.

HIRATA, Helena... [et al] (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOOKS, Bell. **From Margin to Center: feminist Theory**. Boston: South End Press, 1984.

IDANCA.NET. **Ocupação traz perspectivas da cultura afrobrasileira em São Paulo**. 07 Maio. 2016. Mostras, notícias. Disponível em: <<http://idanca.net/ocupacao-traz-perspectivas-contemporaneas-da-cultura-afrobrasileira-em-sao-paulo/>> Acesso em 03/06/2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Estimativas populacionais para os municípios e para as Unidades da Federação brasileiros em 01.07.2016**. 2006. Disponível em: <ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf> Acesso em 28/06/2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Nota técnica “Projeção da população do Brasil e das unidades da Federação”**, 2017. Disponível em:

<http://www.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao/>> Acesso em 18/05/2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**, 2015. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95011.pdf>> Acesso em 04/05/2017.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA) [et al.]. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. 4a ed. Ipea: Brasília, 2011. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>> Acesso em 20/05/2017.

INTERVOZES: Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Brasil é denunciado na OEA por retrocessos em direitos humanos. Intervozes foi uma das organizações que solicitou a audiência**. 7 Dez. 2016. Disponível em: <http://intervozes.org.br/brasil-e-denunciado-na-oea-por-retrocessos-em-direitos-humanos-intervozes-foi-uma-das-organizacoes-que-solicitou-a-audiencia/>

IPIRANGAJA. **Performance “O Banho” de Martha Soares volta à São Paulo**. 02 de abril de 2016. Disponível em: <<https://ipirangaja.wordpress.com/2016/04/02/performance-o-banho-de-marta-soares-de-volta-a-sao-paulo/>> Acesso em 19/06/2017.

IPU - Annual Report on the activities of the Inter-Parliamentary Union. **Women in Politics: 2017**. Infographics. Disponível em:

<<https://www.ipu.org/resources/publications/infographics/2017-03/women-in-politics-2017>>

Acesso em 01/11/2017.

JORNAL DO BRASIL. **Cia dos Crespos apresenta dois espetáculos inéditos em palcos cariocas**. 11 Ago. 2016. Cultura. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2016/08/11/cia-dos-crespos-apresenta-dois-espetaculos-ineditos-em-palcos-cariocas/>> Acesso em: 10/07/2017.

KARAWCZYK, Mônica. Uma paulista na luta pela cidadania política: Diva Nazário e sua tentativa de alistamento em 1922. **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**. N.45, dez. 2010. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao45/materia05/texto05.pdf>

Acesso em 21/08/2017.

KEITH, Lierre. **Patriarchy vs. Planet Earth**. Palestra. RadFem Reboot, 2012. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=966JuuHbF1w>> Acesso em 12/04/2017.

LARA, Bruna de.; RANGEL, Bruna.; MOURA, Gabriela.; BARIONI, Paola.; MALAQUIAS, Thaysa. **# MeuAmigoSecreto: Feminismo além das redes**/[Não me Kahlo] – 1 ed. - Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

LEITE, Rosalina de Santa Cruz. Brasil e Nós Mulheres: origem da imprensa feminista brasileira **Revista Estudos Feministas**. V. 11, n.1 (2003). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100014>> Acesso em: 15/05/2017.

LERNER, Gerda. **The Creation of Patriarchy**. New York: Oxford University Press, 1986.

LIVRARIA CULTURA. **Ester Laccava fala sobre “Árvore Seca”**. 26 Out. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8A7KP1tMsY0>> Acesso em: 08/07/2016.

LIVRE OPINIÃO. **“Florbela Espanca – A Hora que Passa” em cartaz em São Paulo**. 18 Set. 2014. Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2014/09/18/florbela-espanca-a-hora-que-passa-em-cartaz-em-sao-paulo/>> Acesso em: 20/05/2017.

LUTE como uma menina 2016. Direção: Flávio Colombini e Beatriz Alonso. (1h16m17s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8OCUMGHm2oA>> Acesso em: 10/07/2017.

MACKINNON, Chatarine. **Feminism, Marxism, Method and the State: Toward Feminist Jurisprudence**. **Signs**. Vol. 8, N. 4 (Summer 1983). p. 635-658. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173687?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em 10/05/2017.

MAIOR, Valeria Souto. Josefina Álvares de Azevedo: teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. **Revista Acervo Histórico**, São Paulo, n. 2, p. 65-82, 2004. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/525_arquivo.pdf> Acesso em 28/05/2017.

MAMU. **Mapa de Coletivos de Mulheres**, 2017. Disponível em: <<http://www.mamu.net.br/>> Acesso em 25/06/2017.

MARCHA das Mulheres Negras 2015: contra o Racismo, a Violência e pelo Bem Viver – Comitê PE. Direção: Ilana Costa e Gaia Lourenço (Asa Amiga Filmes). (8m48s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qFP6im9-vo4>> Acesso em: 07/11/2016.

MARTIN, Carol (org.), **A Source Boook of Feminist Theater and Performance: On and Beyond the Stage**. London: Routledge, 1996.

MENDES, Samanta Colhado. **As Mulheres Anarquistas na Cidade de São Paulo (1889-1930)**, 2010, 254 f. Dissertação (Mestrado em história) - Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93255>> Acesso em 24/04/2017.

MENEZES, Maria Eugênia de. Peça 'O Testamento de Maria' subverte a imagem sagrada. **O Estado de São Paulo**. 28 Jan. 2016. Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,peca-o-testamento-de-maria-subverte-a-imagem-sagrada,10000013891>> Acesso em 02/06/2017.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flavia. Midia e representação feminina: hipóteses de pesquisa. **Opinião Pública**. Vol. 15, nº 1, Junho. Campinas, 2009, p.55-81. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/op/v15n1/a04v15n1.pdf>>

MILLET, Kate. Theory of Sexual Politics. In: CROW, Barbara. **Radical Feminism** New York and London: University Press, 2000. p.125-153.

MIRANDA, Maria Brigida de. **Das “aflições femininas”; ervas, poções e sangrias: A representação de curandeiras e médicos no Espetáculo “Vinegar Tom”**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009. Fortaleza. Anais (online) do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

MIRANDA, Maria Brigida de. Teatro Feminista: da Pesquisa a Sala de Aula. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/064_Maria_Brigida_de_Miranda.pdf>. Acesso em: 04/08/2017.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. O encontro marxismo-feminismo no Brasil. In: RIDENTI, Marcelo; Reis, Daniel Araújo. (Orgs.). **História do Marxismo no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

MOREIRA, Jéssica. Peça discute machismo e capitalismo na Penha nos dias 21 e 22/5. **Nós Mulheres da Periferia**. 04 Maio. 2016. Agenda, eventos. Disponível em: <<http://nosmulheresdaperiferia.com.br/eventos/agenda/peca-discute-machismo-e-capitalismo-na-penha-nos-dias-21-e-22-5/>> Acesso em 15/06/2017.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações**. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Processos Compocisionais para a Cena). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>> Acesso em 05/05/2017.

MORIÉRE, Laisy. A desconstrução de papéis como fator propulsor da participação política das mulheres. In: Venturi, Gustavo.; Godinho, Tatau. (orgs). Prefácio: Eleonora Menicucci. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação-PENESB-RJ. 05 Nov. 2003. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoes-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>> Acesso em 02/06/2017.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: BRAUDLY, Leo.; Cohen, Marshall. **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford UP, 1999. p 833-44.

NASCIMENTO, Maria Cristina do. **Artivismo Feminista: Loucas de Pedra Lilás na Luta Antiracista**. In: Redor, 18. Tema: Perspectivas de Gênero: Desafios no Campo das Militância e das Práticas. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife- PE, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/view/2221/839>> Acesso em 20/05/2017.

NATUREZA MORTA. **Natureza Morta**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1442452969387771/>> Acesso em 25/05/2017.

NUNES, Alice Fonseca. **Poéticas Combativas, Teatro da Oprimida e Feminismo Negro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 171 f. Departamento de Artes Cênicas/Instituto de Artes/UNESP, 2015, São Paulo.

O BEIJO. **O machismo e a violência contra a mulher discutidos no teatro**. Divulgação da peça Vulvar (no lugar dela). Disponível em: <<http://www.obeiijo.com.br/eventos/o-machismo-e-a-violencia-contra-a-mulher-discutidos-no-teatro-12771537>> Acesso em: 03/06/2017.

OLIVEIRA, Fabricio Roberto Costa. Religião e participação política: considerações sobre um pequeno município brasileiro. **e-cadernos ces[online]**, 13. 2011. Disponível em <<http://eces.revues.org/568>> Acesso em: 06/06/2017.

OLIVEIRA, Feliciano Vilma de. **Trabalho domiciliar e a desigualdade de gênero**. Anais da XV ENABRAPSO, Maceió, 2009.

ORESTES, Natacha. #Projeto Histeria.In: **A Redatora**. Disponível em: <<http://aredatora.wixsite.com/projetohisteria/o-projeto>> Acesso em 02/06/2017.

OPINIÃO DE PESO: O SEU CANAL SOBRE TEATRO E TEATRO MUSICAL BRASILEIRO.

PARLAPATÕES. **Estreia Quando eu era Bonita**. 12 Maio. 2015. Disponível em: <<http://parlapatoes.com.br/blog/?p=11701>> Acesso em: 02/08/2016.

PEREIRA, Maria Elvira Caetano. O tecido da cena. **ArteFilosofia**. Ouro Preto, n.1, p139-147, jul. 2006.

PINHEIRO, Maria Giulia. “Alteridade”: a voz de uma mulher estuprada. **Inspirad**.15 Set. 2015. Disponível em: <<http://inspirad.com.br/alteridade-a-voz-de-uma-mulher-estuprada/>> Acesso em 10/06/2017.

PIZZINGA, Vivian. Bonecas quebradas faz importante denúncia contra a violência contra a mulher. **Ambrosia**. Críticas, teatro e dança. Disponível em: <<http://ambrosia.com.br/teatro-e-danca/bonecas-quebradas-faz-importante-denuncia-violencia-contra-mulher/>> Acesso em 04/05/2017.

POMBO CORREIO ASECORIA DE IMPRENSA CULTURAL. **No Coração das Máquinas**. Disponível em : <<http://pombocorreio.art.br/?p=913>> Acesso em: 04/05/2017.

POLLINI, Denise. Breve **História da Moda**. São Paulo: Editora Claridade, 2009.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS MULHERES. **Liderança e participação política**. Disponível em <<http://www.onumulheres.org.br/areas-tematicas/lideranca-e-participacao/>> Acesso em 03/03/2017.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS MULHERES. **Women’s political parity slow to grow as UN launches latest ‘Women in Politics’ map**. Disponível em: <<http://www.un.org/sustainabledevelopment/blog/2017/03/womens-political-parity-slow-to-grow-as-un-launches-latest-women-in-politics-map/>> Acesso em 04/06/2017.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**. Vol. 18. N.36 – Dossiê Teoria Política Feminista. Curitiba, junho de 2010. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782010000200003> Acesso em: 07/08/2017.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

RAMOS, Tarcísio dos Santos. **A tecelagem das margens: porque tão solo? Dança e dramaturgia**. 2008. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

REDSTOCKINGS. Redstockings Manifesto. In CROWN, BARBARA (org.) **Radical Feminism: a documentary reader**. New York and London: New York University Press, 2000

RIBEIRO, Cibele. Publicação eletrônica (mensagem pessoal) Mensagem recebida por <cibeleribb@gmail.com> em 24 de maio de 2017.

RIZZOTTO, Carla Candida. Constituição histórica do poder na mídia no Brasil: o surgimento do quarto poder. **Revista de Estudos da Comunicação**. Curitiba, v.13, n.31, p. 111-120, maio/agosto. 2012.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo? – A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo**. 2009. 643 f. Tese (Tese de doutorado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/pt-br.php>> Acesso em: 02/08/2015.

ROSADO, Maria José. O impacto do feminismo nas religiões. **Cadernos Pagu**. (16) 2001. p. 79-96. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a05.pdf>> Acesso em 21/05/2017.

SAMPAIO, Patricia Melo.; CAVALCANTE, Ygor Olinto Rocha. Histórias de Joaquinas: mulheres, escravidão e liberdade (Brasil, Amazonas: séc. XIX). **Afro-Ásia**. N.46, Salvador, 2012.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado e Violência**. Editora Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2004.

SANEMATSU, Marisa.; PRADO, Debora **Dossiê Violência contra as Mulheres**. Instituto Patrícia Galvão, 2015. Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/>> Acesso em 08/05/2017.

SARACHILD, Kathie. A Program for Feminist Consciounesse-Raising. In: CROW, Barbara. **Radical Feminism**. New York and London: University Press, 2000.

SARTI, Chyntia A. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. **Cadernos Pagu**. N.16. Feminismo em questão, questões do feminismo, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100003>. Acesso em 01/08/2017.

SECRETARIA MUNICIPAL DA SAÚDE DE SÃO PAULO. **Boletim CEInfo Informativo Censo Demográfico** 2010. N. 02, julho de 2012 . Coordenação de Epidemiologia e Informação - CEInfo da Secretaria Municipal da Saúde de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/saude/arquivos/publicacoes/Boletim_CEInfo_Censo_02.pdf> Acesso em 10/07/2017.

SECRETARIA DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS MULHERES (SPM). **Mais Mulheres na política**, Brasília: Senado Federal, Procuradoria Especial da Mulher; Brasília: Câmara dos Deputados, Secretaria da Mulher, 2015. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/institucional/procuradoria/proc-publicacoes/2a-edicao-do-livreto-mais-mulheres-na-politica>> Acesso em 04/04/2017.

SEMPRE VIVA ORGANIZAÇÃO FEMINISTA. **Coletivo Mãe da Rua e Martha Kiss Perrone falam sobre teatro feminista**. 25 Mai. 2017. Notícias. Disponível em: <<http://www.sof.org.br/2017/05/25/coletivo-mae-da-rua-e-martha-kiss-perrone-falam-sobre-teatro-feminista/>> Acesso em: 02/008/2017.

SENADO NOTÍCIAS. **Crime de molestamento sexual pode ser criado no código penal**. Brasília, 21 Set. 2017, Comissões. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/21/crime-de-molestamento-sexual-podera-ser-criado-no-codigo-penal>> Acesso em: 01/11/2017.

SILVA, Edmalva Cristina da. De seduzidas a sedutoras: uma análise discursiva sobre a feminilidade e valores culturais e morais no Seridó do Rio Grande do Norte, presente nos processos-crime de sedução e defloramento e no Jornal das Moças (1900-1945). **Revista de História e Estudos Culturais**. Outubro/novembro/dezembro de

2008. Vol.5, ano V, n.4. Disponível em:

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_08_EDIVALMA_CRISTINA_DA_SILVA_FENIX_OUT_NOV_DEZ_2008.pdf> Acesso em 10/10/2016.

SILVA, Maria da Penha. Mulheres negras: sua participação histórica na sociedade escravista **Cadernos Imbondeiro**. V.1, n.1. João Pessoa, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/viewFile/13509/7668>> Acesso em: 26/05/2017.

SILVA, Vanessa Martina. #MeuProfessorRacista: atitude de docente da USP provoca reação nas redes sociais. **Brasil de Fato**, 2017. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/04/04/meuprofessorracista-atitude-de-docente-da-usp-provoca-reacao-nas-redes-sociais/>> Acesso em 20/06/2017.

SILVEIRA, Isabel Orestes.; Rabinovich, Nora Rosa. **A imagem da mulher na mídia impressa e sua idealização na cultura**. In: Fazendo Gênero, 9 .“Diásporas, Diversidades, Deslocamentos”. Florianópolis – SC, 2010. Anais (online). Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277471255_ARQUIVO_Aimagemda_mulhernamidia-definitivo.pdf> Acesso em 20/06/2017.

SOARES, Carmen Lucia. “Elegantemente vestidas”: a educação do corpo feminino e as roupas esportivas 1920-1940. **Revista Labrys Estudos Feministas**. Julho/dezembro 2011-janeiro/junho 2012. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys20/brasil/carmen.htm>> Acesso em: 002/05/2017.

SOUZA, Regis Glauciane Santos de.; SARDENBERG, Cecilia Maria B. **Visibilizando as mulheres nos espaços públicos: a presença das mulheres nas universidades**. Anais eletrônicos do Seminário Fazendo Gênero 10, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/46155/mod_resource/content/2/mulher%20espa%C3%A7o%20p%C3%BAblico.pdf> Acesso em 20/04/2017.

STANTON, Elizabeth. **The Woman’s Bible 1985** [Introdução] apud Lorenz, Carrie e Hare, John B. Project Gutember E-book <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/9880/pg9880-images.html> e http://ebooks.library.cornell.edu/r/racerel/religion/rel018/818_001.pdf> Acesso em 02/04/2017.

STEARNS, Peter. (editor) **Encyclopedic of Social History**. Garland Publishing NC: New York and London, 1994.

SUSAN, Barbara. About my consciousness raising in Redstockings, 1969. **Redstockings:First literature list and a sample of its materials**. Disponível em: <<http://www.redstockings.org/>> Acesso em: 10/04/2017.

SZUSTER, Daniela. Teologia feminista judáica: diversas maneiras de nombrar a la divindad em la liturgia judáica.**Revista Espiga**. Año XIII, n.27: 27-39, Enero-junio 2014. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/4678/467846260004/>> Acesso em 20/03/2017.

SZYMANSKI, Dawn Moffit.; B, LAUREN., CARR, ERIKA R. Sexual objetification of Women: Advances to Theory and Research.**The Counseling Psychologist**.Vol. 39,1:pp. 6-38. First Published September 22, 2010. Disponível em: <<https://www.apa.org/education/ce/sexual-objectification.pdf>> Acesso em: 27/04/2017.

TEATRO DA ALIANÇA FRANCESA. **As Criadas**. Disponível em: <<http://teatroaliancafrancesa.com.br/eventosteatro.aspx?id=71>> Acesso em 26/05/2017.

TEATRO GAZETA. **Comemorando 17 anos de sucesso absoluto de crítica e público, a comédia Os Monólogos da Vagina está em cartaz em São Paulo no Teatro Gazeta**. Disponível em: <<http://www.teatrogazeta.com.br/event/os-monologos-da-vagina/>> Acesso em 22/05/2017.

TELES, Amelinha.; CRUZ, Rosalina Santa. **Da guerrilha à imprensa feminista: a construção do feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

THE MADAGLENAS PROJECT. **The Magdalenas Project** 2017. Disponível em: <<http://www.themagdalenasproject.org/pt-br/content/magdalena-project>> Acesso em 05/05/2017.

THINK OLGA. **Chega de Fiu Fiu**. Disponível em: <<http://chegadefiufiu.com.br/>> Acesso em 16/05/2017.

TOLLESON-RINEHART, Sue. **Gender, Consciousness, and Politics**. New York: Routledge, 1992.

TUSP – TEATRO DA USP. **Espetáculo 2 Ficções**. 16 Jul. 2015. Disponível em: <<http://www.usp.br/tusp/?p=3248>> Acesso em 19/05/2017.

VANNUCCI, Alessandra. O que é a Direção Teatral? Notas de uma aprendiz. **Questão de Crítica. Revista Eletrônica de Estudos Teatrais**. Vol. VII, nº 63, dezembro de 2014. Disponível em:

<<http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/o-que-e-a-direcao-teatral/>> Acesso em 27/07/2016.

VARGAS, Mariluci Cardoso de. **O movimento feminino pela anistia como partida para a redemocratização brasileira**. Trabalho apresentado no Encontro Estadual de História, 9, 2008. Porto Alegre- RS. Org. Associação Nacional de História. Seção Rio Grande do Sul – ANPUH – RS.

VERDUM, Ricardo (Org.). **Mulheres Indígenas: Direitos e Políticas públicas**/Ela Wiecko V. de Castilho. ... [et al]. - Brasília: Inesc, 2008. Disponível em: <<http://www.inesc.org.br/noticias/biblioteca/publicacoes/outras-publicacoes/LIVRO%20MULHERES%20INDIGENAS1.pdf>> Acesso em: 08/08/2017.

Vestígios. Direção:Marta Soares. Teaser. (3m02s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UWbG7jYE-n8>> Acesso em: 04/06/2017.

VIERO, Gloria Josefina. **Inculturação da fé no contexto do feminismo**. 2005, 205f. Tese (Doutorado). Departamento de Teologia, PUC Rio. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7089/7089_1.PDF> Acesso em 05/05/2017.

VISITE SÃO PAULO, 2017. Disponível em: <<http://www.visitesaopaulo.com/sao-paulo-em-numeros-cultura-lazer.asp>> Acesso em 20/06/2017.

VITORIA, Carla. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carla.sof.org.br> em 27.03.2017.

WASELFIZS, Julio Acobo. **Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil**. Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres: Brasília- DF, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf> Acesso em 010/08/2017.

WEST INFO. The Women in Politics 2015 Map. Disponível em: <<https://www.west-info.eu/the-women-in-politics-2015-map/>> Acesso em 01/11/2017.

WILLIAMS, Raymond. **Drama from Ibsen to Brecht**. Londres: Penguin Books, 1978.

Bibliografia

ARTESI, Catalina Julia. Problemáticas femeninas em el teatro de Mariela Asensio. **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación.** 2016. Año XVII. Vol. 28. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=12149&id_libro=586> Acesso em 01/06/2017.

ANDRADE, Elba; CRAMIDE, Hilde F. **Dramaturgas Latino-Americanas Contemporáneas: Antología Crítica.** España: Verbum, 2013.

BRANCALEONE, Cassio; De Bem, Daniel (orgs.). **As rebeliões da tarifa e as jornadas de junho no Brasil.** Porto Alegre: Editora Deriva, 2014.

CABRAL, Eulas Dantas Taveira. Mídia no Brasil: Concentração das comunicação e telecomunicações. **Revista Eptic.** Vol. 17, n. 3, setembro-dezembro de 2015. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/viewFile/4298/pdf>> Acesso em: 10/05/2017.

CHUNG, Mi Gang. Desafio de los personajes femeninos em el teatro feminista mexicano: Sor Juana y elena Garro. *Hispanet Journal* 1 (December 2008). Disponível em: <<http://www.hispanetjournal.com/desafiosMaria.pdf>> Acesso em: 05/05/2017.

DORADO, Liliana.; ANDRÉ, Maria Claudia. **Mujeres en escena: Dramaturgia, performance y producción teatral femenina contemporánea en Latinoamérica, Estados Unidos y España.** Letras Femeninas, Vol. 37, No. 1, Número especial: Mujeres en Escena: Dramaturgia, performance y producción teatral femenina contemporánea en Latinoamérica, Estados Unidos y España. (Verano 2011), pp. 9-13. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23021840?seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 27/05/2017.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Eduardo B.; FERNANDES FILHO, Haroldo P.; Confederação Nacional dos trabalhadores em educação. **2016: O ano esfacelado pelo golpe.** Brasília: CNTE, 2016.

GENTILI, Pablo.; Santa Maria, Víctor.; Trotta, Nicolás. **Golpe em Brasil: Genealogia de una farsa.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Buenos Aires: Fundación Octubre; Buenos Aires: UMET, Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, 2016

GÓMEZ, Proaño Lola. **La escena feminista argentina: una diacronía paralela al desarrollo de la filosofía feminista. Y a otra cosa mariposa (1988) y Ya vas a ver (2015), de Susana Torres Molina** in Revista Artescena No 2. p. 24-33, 2016. Disponível em: <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art2-p24-33_proano.pdf> Acesso em 15/04/2017.

GOMÉZ, Isela Xitlali. **La Revolución Teatral: Las Concientizadas, las Empoderadas, las Liberadas en el Teatro Feminista Nicaragüense (2011)**. Independent Study Project (ISP) Collection. Paper 1185, 2011. Disponível em: <http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1185> Acesso em 20/05/2017.

GUBERT, Rosa Ana. **Teatro de Camponesas: Práticas Teatrais no Movimento de Mulheres Camponesas de Santa Catarina**. 2012, 157 f. Dissertação (Mestrado em teatro) – Universidade de Santa Catarina, 2012, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1255>> Acesso em 18/05/2017.

INTERVOZES - Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Vozes Silenciadas: mídia e protestos: a cobertura das manifestações de junho de 2013 nos jornais O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo**. São Paulo: Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social, 2014.

JINKINS, Ivana.; DORIA, Kim.; CLETO, Murilo (Orgs.), Coutinho, Laerte [Ilustração]. **Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise**. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo: 2016.

JUDENSNAIDER, Elena; LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; POMAR, Marcelo. **20 centavos – A luta contra o aumento**. São Paulo: Editora Veneta, 2013.

LUDEC, Nathalie. **Humor y Feminismo: el Teatro de Jesusa Rodríguez em “Debate Feminista”** in CHAPUD, Marie-Claude (Org.) **Humor y sociedade em el mundo hispánico contemporáneo**. Francia: PILAR : Université Paris X-Nanterre, 2007. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2779501>> Acesso em 22/05/2017.

MARICATO, Erminia ... [et al...]. **Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MARINONI, Bruno.; INTERVOZES – Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Concentração dos meios de comunicação e o desafio da democratização da mídia no Brasil**. Intervozes Coletivo Brasil de Comunicação Social, Friedrich Ebert Stiftung, 2015.

Disponível em: <<http://intervozes.org.br/wp-content/uploads/2016/02/Projeto-FES-Artigo-concentracao-meio.pdf>> Acesso em: 10/05/2017.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. **Em busca de um teatro feminista: relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo “Jardim de Joana”**, 2012. 159 f. Dissertação (Mestrado em teatro) – Universidade do estado de Santa Catarina, 2012, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1264>> Acesso em 24/05/2017.

MONDRAGÓN, Magdalena.; Prida, Dolores.; Ariza, Patricia. **Escrito por Mujeres II**. LATR Bokks. University of Kansas, 2013.

PAVIS, Patrice **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRONER, Carol.; CITTADINO, Gisele.; TENEMBAUM, Marcio.; RAMOS FILHO, Wilson (Orgs.). **A resistência ao golpe de 2016**. Bauru: Canal 6, 2016.

RICH, Adrienne. **Compulsory heterosexuality and lesbian existence** Indiana: Onlywomen Press, 1980.

RYNGAERTS, Jenan-Pierre **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANCHÉZ, Ana Maria Castro. **La relación del arte y la política en el teatro feminista: un estudio del quehacer en el colectivo Huitaca** Programa de Maestría en Estudios de la Cultura Mención Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/517/1/T573-MEC-Castro-La%20relaci%C3%B3n%20del%20arte%20y%20la%20pol%C3%ADtica%20en%20el%20teatro%20feminista.pdf>> Acesso em: 14/05/2017.

SILVA, Rosimeire da. **No passo da lanterna: em busca do teatro feminista contemporâneo**. 2012. 168 f. Dissertação (Mestrado em teatro). Universidade do estado de Santa Catarina, 2012. Disponível em: <<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1259>> Acesso em: 02/03/2017.

SOUZA, Jessé. **A Radiografia do golpe: Entenda como e porque você foi enganado**. São Paulo: Leya Brasil, 2016; Protner, Carol et al (Org.). **A resistência internacional ao golpe de 2016**. Bauru: Canal 6, 2016.

SZONDI, Peter **Teoria do drama moderno [1880-1950]** /Título original: Theorie Des Modernen Dramas. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

YODA, Carlos. Coronelismo, antena e voto: a apropriação política das emissoras de rádio e TV. **Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Popular**. 23 Set. 2014. Disponível em: <http://intervozes.org.br/coronelismo-antena-e-voto-a-apropriacao-politica-das-emissoras-de-radio-e-tv/> Acesso em: 10/05/2017.

WITTIG, Monique **El Piensamento Heterosexual y outros ensayos**. Trad.Sáez, Javier e Vidarte, Paco Madrid: Editorial Egales, 2006.

APÊNDICE A

Entrevista com Adriana Grechi e Bruna Spoladore do Núcleo Artérias sobre a peça Bananas 15

[Pesquisadora] Qual a importância em ser artista hoje no Brasil e em São Paulo? O que vocês pensam sobre a situação atual?

[Adriana] A situação no momento, acho que é a pior que eu já vivi em toda minha vida como artista nos últimos trinta anos. A gente vive um momento de total desmonte da cultura, das artes. Desmonte de programas que foram construídos, elaborados durante anos, mais de uma década. A maior parte desses programas vem sendo elaborada e em poucos meses estamos vendo tudo ser desmontado, desarticulado, desestruturado intencionalmente. Então acho que é um momento difícil e que exige - demanda da gente - uma mobilização constante. O que realmente está sendo difícil, porque tira nossa vitalidade. A gente chega aqui pra ensaiar completamente exausta. Temos trabalhado nesse sentido, de recuperar a vitalidade, porque é um desmanche da nossa vitalidade.

[Bruna] Eu concordo. Me sinto contemplada pelo que a Dri falou. Sinto que é um lugar de resistência que é muito importante, porque o mundo está ficando cada vez mais na lógica mercadológica. Porque a gente opera mesmo em uma outra lógica, que é uma lógica do sensível, dos sentidos, de olhar para o corpo que é também um local de potência. Acho que muito por conta dessas tecnologias também, estamos vivendo muito no mundo virtual, mas, acho que tem uma importância esse lado a lado, esse corpo a corpo com as pessoas. Então eu acho que esse, por mais que seja o momento mais difícil que a gente esteja passando, também é o momento mais importante. De resistência, de continuar fazendo o que a gente vem fazendo.

[Pesquisadora] Qual a importância em ser artista mulher, hoje no Brasil, com foco em São Paulo?

[Adriana] Acho que ser artista nesse momento já é uma resistência enorme, porque vemos nossa sobrevivência ameaçada, nossa possibilidade de estar juntos. Acho que vamos ter que

redirecionar, inventar outras maneiras. Nós vemos uma estrutura extremamente machista tomando o poder, tomando o modo de operar nesse país. Extremamente branca, machista, no sentido de acionar domínios de territórios, acionando uma competitividade, um individualismo, uma desmobilização da possibilidade de estar com o outro. Acho que vemos um extremo machismo tomando o poder. E ser mulher ou homem em um lugar de vulnerabilidade, de partilha, de troca, que seriam talvez os valores opostos a um machismo predominante tem se tornado realmente uma oposição fundamental, um modo de viver cada vez mais fundamental, um modo de existir cada vez mais fundamental. Que é uma vida mais comunitária, mais colaborativa, de troca.

[Pesquisadora] E você acha que tem alguma diferença entre ser homem artista e ser mulher artista? A partir da sua experiência.

[Adriana] No meio da dança? Não sei. Porque o ambiente da dança, de certa forma, é um ambiente bastante feminino, onde acho que as relações machistas e de poder não deveriam ter muito espaço para se instaurar. Claro que o machismo está em todos os corpos, eu acho. Independente de serem corpos de mulheres ou de homens;

[Bruna] Fiquei pensando. Essa é uma pergunta difícil, sobre artista homem e artista mulher. Eu fiquei pensando no universo mais macro, acho que tem diferença, porque a gente sabe que as mulheres recebem salários menores, coisas assim. Mas, na arte, eu não vejo muito assim. Tem essa diferença salarial entre os gêneros. Mas eu acho que de alguma forma a gente passa por isso porque a gente está inserido em uma sociedade muito maior e que então de alguma forma acaba acontecendo.

[Adriana] Não sei se no balé talvez seja um pouco diferente?

[Bruna] É...talvez, em outras danças.

[Adriana] Talvez o modo de a gente fazer dança, de grupo...

[Bruna] Eu fiquei pensando dança de salão, por exemplo, tem uma relação diferente, porque é sempre o homem que conduz a mulher. Já tem outras pessoas formulando outros pensamentos

de dança na própria dança de salão, mas, acho que na dança contemporânea o que a gente faz é tentar desconstruir isso também.

[Adriana] Talvez até porque não exista um mercado estabelecido onde você vai competir com o outro.

[Pesquisadora] Qual foi a última peça, apresentação ou performance dirigida por uma mulher que vocês assistiram?

[Adriana] Semana passada. “Para que o céu não caia” da Lia Rodrigues.

[Pesquisadora] Ela está aqui em cartaz?

[Adriana] Apresentou na MIT [Mostra Internacional de Teatro] faz duas semanas. Acho que foi a última que eu vi.

[Bruna] O meu foi o da Mariana Muniz, chama “Fados” e alguma coisa, esqueci o nome. Foi domingo.

[Pesquisadora] Qual foi a última peça ou apresentação com apenas mulheres em cena que vocês assistiram?

[Bruna] Esse da Mariana era um solo, era só ela.

[Pesquisadora] Sim. Pode ser de teatro também, performance, pode ser solo.

[Adriana] Eu não estou lembrando. Os grupos geralmente são misturados.

[Bruna] Pois é.. A gente viu o da Lia..

[Adriana] Tem homens e mulheres.

[Bruna] Tem homens e mulheres, pois é..

[Pesquisadora] Se não lembrar também, tudo bem.

[Adriana] Talvez algum solo. O solo da Célia Gouveia.

[Pesquisadora] Vocês acham que existem diferenças entre peças dirigidas e atuadas - eu digo, em cena – por mulheres, daquelas dirigidas e atuadas por homens?

[Bruna] Esse final de semana eu vi dois trabalhos bem diferentes. Uma era da Mariana Muniz, que era o solo dela. E o outro era do Diogo Granato e Henrique. Um trabalho que chama “Graxa”. No caso o trabalho é dirigido pela Mariana e nos dois, eles se dirigem também. No caso desses dois trabalhos eu acho que tem uma diferença muito grande, na lógica como opera. Nos corpos do Diogo e do Henrique eu via muito esse lugar do vencedor, do homem. Tinha essa construção, até do virtuosismo, as acrobacias do homem viril, tinha uma coisa assim. O da Mariana era forte também, mas, não tinha talvez esse lugar do gênero tão...ela é uma mulher, eu reconheço ela como mulher, mas, não tem tanto essa construção de gênero que eu vejo tanto no corpo que eu vi, tanto no trabalho deles. Então nesses dois trabalhos eu reconheço.

[Adriana] Engraçado, agora pensando nessa questão do exibicionismo. Porque a virilidade também é um tipo de exibicionismo...

[Bruna] Sim...

[Adriana] Engraçado...geralmente em peças de homens está mais presente.

[Bruna] Sim...eu sinto isso. Tem uma coisa dos corpos também.

[Adriana] Eu estava lembrando do Alain Platel.

[Bruna] Sim, eu estava lembrando. Eu vi uma peça do DV8 um tempo atrás. Tinham homens e mulheres, mas, nos homens tinha um pouco mais esse lugar.

[Adriana] De ter que mostrar.

[Bruna] Sim. E nas mulheres não era o contrário, delicadas, esse estereótipo do feminino. Tinha um lugar um pouco mais desconstruído também.

[Adriana] Talvez não tão interessado em exhibir algo.

[Bruna] Exato.

[Pesquisadora] Interessante.

[Bruna] Mas não sei, são trabalhos...

[Adriana] Específicos.

[Bruna] Sim, específicos.

[Adriana] Aquele criador..

[Bruna] Exato..

[Pesquisadora] Sim, mas, foi uma coisa que você observou e acha que pode ter a ver...

[Bruna] Nesses dois trabalhos sim.

[Pesquisadora] Você quer comentar?

[Adriana] Eu concordo.

[Pesquisadora] Atualmente em São Paulo há mais peças dirigidas por homens ou mais peças dirigidas por mulheres, em cartaz? Vocês têm alguma percepção ou hipótese sobre isso?

[Adriana] Eu não sei, porque eu acompanho muito mais os trabalhos de dança.

[Pesquisadora] Pode ser de dança também. Quando eu falo “peça”, me refiro à dança, teatro ou performance. Pode ser uma hipótese.

[Adriana] Eu realmente não sei. Na dança são tantas mulheres.

[Bruna] Sim, mulheres. Eu fiz parte do vocacional ano passado e eles fizeram uma pesquisa interessante que tinha a ver justamente com isso. Quantos diretores e quantas diretoras enviavam projetos ao Fomento [Programa de Fomento ao teatro e Programa de Fomento a Dança, ambos da cidade de São Paulo]. Tanto de teatro quanto da dança. E elas tem dados, no teatro, por exemplo, tem muito mais diretores. Proponentes. E parece que mesmo na dança estava quase igual. Mas é o proponente, então, às vezes pode ser o produtor também. Então talvez caia nesse lugar, que não é tanto a coreografa, o coreografo. Mas nesse lugar do teatro. Mas é isso que a Dri falou, na dança nós somos a maioria, então acaba que...se eu fosse chutar eu diria que tem mais trabalhos dirigidos por mulheres atualmente na dança, por conta disso.

[Adriana] Você tem esse dado?

[Pesquisadora] É mais por homens.

[Bruna] É mais por homens...olha só.

[Adriana] É mais por homens? Na dança?

[Pesquisadora] Na dança, no teatro e na performance. Juntos. Porque eu não estou trabalhando diferença de linguagem, eu vejo tudo como apresentação. No “bolo” é mais homem, em cartaz. Porém, tem duas coisas que eu coloco como hipótese. Uma é se tem menos trabalhos [com direção de mulher] sendo produzidos ou se esses trabalhos tem menos divulgação. Porque podem haver trabalhos em cartaz, mas, se não tem divulgação, a gente não fica sabendo. Eu analisei pelos guias. Então nos guias tem mais divulgação nos trabalhos dirigidos por homens. Mas eu acho que é realmente menos. É o que eu debato na pesquisa, os trabalhos de direção, coordenação, em geral os homens estão mais a frente. Não só nas artes, mas, em outras áreas, de decidir, de tomar decisão.

[Bruna] Exato.

[Pesquisadora] Eu queria pesquisar se é a mesma coisa nas artes e eu estou vendo que é a mesma coisa. Mas, interessante o que vocês falaram da dança. Mas, como tem mais mulheres, fica mais difícil de saber.

[Adriana] Acho que não tem nenhuma pesquisa nesse sentido.

[Bruna] Acho que não.

[Adriana] É até interessante saber. Já ouvi falar que na Europa existem mais coreógrafos homens do que mulheres, até hoje.

[Pesquisadora] Coreógrafo ou diretor? Às vezes é o mesmo.

[Adriana] Sim, geralmente o coreografo é o diretor nos trabalhos de dança.

[Pesquisadora] Sim.

[Adriana] É claro que tem Pina Bausch...(inaudível)...

[Pesquisadora] Os ícones...

[Adriana] Por isso eu achei até meio estranho.

[Pesquisadora] Nas divulgações tem pouca coisa de dança nos guias. Tem bastante de teatro e de dança e de performance tem um ou outro. Aí é esse outro debate sobre produção. Agora outra pergunta. Vocês sabem se em São Paulo tem mais peças com apenas mulheres em cena, só com homens em cena, ou misto? Vocês acham que é mais ou menos a mesma coisa ou tem algum grupo [dos três casos mencionados] que está mais em cartaz?

[Adriana] Eu acho que tem mais peças mistas em cartaz.

[Bruna] Eu também.

[Pesquisadora] E entre homens e mulheres? Vocês acham que existe alguma diferença?

[Bruna] Se for na dança, talvez mais mulheres, porque tem menos homem.

[Pesquisadora] Dos dados que eu pesquisei, mais ou menos metade é misto. Depois a maior parte, só com homens em cena e com mulheres em cena é o que tem menos.

[Adriana] É mesmo?

[Bruna] Caramba... Incrível...

[Pesquisadora] Das três linguagens juntas.

[Adriana] Importante fazer essa pesquisa. Porque a gente não tem ideia mesmo.

[Pesquisadora] São os dados...

[Bruna] Impressionante. E nós somos a maioria no mundo, não é?

[Adriana] Mas será que no teatro é diferente da dança?

[Pesquisadora] Então, no teatro tem bastante coisa mista, mas, como os dados dos guias que eu vi têm mais divulgação de teatro, eu acho que realmente a dança teria mais mulheres, mas, ainda assim no teatro as peças com só homens em cena são mais recorrentes do que só com mulheres em cena.

[Bruna] Olha só.

[Pesquisadora] Enfim, mulheres são minoria em todas as funções. Produção, técnica, direção e atuação.

[Bruna] E dramaturgia?

[Pesquisadora] Dramaturgia também. Daí sai perdendo bastante.

[Adriana] Em dança tem uma dramaturgista..não...existe mais de uma...no Rio também tem dramaturgistas. Conheço mulheres dramaturgistas.

[Pesquisadora] De texto? Cênica?

[Adriana] Dramaturgia de dança.

[Pesquisadora] O espetáculo se chama “Bananas” ou “Bananas 15”?

[Adriana] “Bananas”. Aí em 2015 fizemos uma recriação e então virou “Bananas 15”, porque estamos sempre atualizando o trabalho.

[Pesquisadora] Entendi. Então a que eu vi em 2015 já era a segunda versão.

[Bruna] Que foi quando eu entrei. Eu não estava na versão original, inclusive.

[Pesquisadora] Mas eram três mulheres na primeira versão? Aí trocou.

[Adriana] Isso. Para nós, trocar significa recriar.

[Pesquisadora] Entendi. Então sobre o “Bananas 15”. O mote do trabalho surgiu desde o início ou surgiu ao longo do processo?

[Adriana] Eu acho que a ideia de investigar a corporificação do machismo, como o machismo se corporifica, como ele cria corpo e que tipos de relações são criadas a partir desse corpo, é algo que já existia desde o início, do desejo de começar esse trabalho. Porque o Artérias, já faz muitos anos, é um grupo formado por mulheres. Então era algo que afetava nosso cotidiano. Então o mote inicial foi esse desejo de entender que corpo é esse que afeta nosso cotidiano, que transforma, que vai construindo também o nosso modo de estar no mundo enquanto mulheres. Então acho que existiu ali um assunto anterior que a gente quis investigar, como o machismo se corporifica.

[Pesquisadora] E como afeta? Você falou que afeta o cotidiano das artistas.

[Adriana] Afeta o modo de estarmos no mundo, como nos relacionamos com o outro, afeta em como nosso corpo se forma. Como se forma mesmo, como os tecidos corporais vão tomando forma. Como eu penetro nos espaços, como eu vou perdendo meus espaços. Isso é super material, super físico.

[Bruna] Só complementando e trazendo o texto do Le Peki. Ele fala que tem uma coreografia. Afeta até nisso. Quando eu estou andando na cidade. Está de noite, estou andando sozinha. De repente eu vejo um cara andando na minha direção, isso faz com que eu desvie, então afeta os meus caminhos, o modo como eu me desloco. E afeta, tem a ver com o próprio corpo também. A roupa que eu escolho também afeta. Se eu sei que eu vou voltar à noite para casa eu provavelmente vou de calça. Tem uma escolha nessa roupa que é feita por questões de não chamar muito a atenção.

[Adriana] A gente começou a observar e nossa primeira observação foi dos corpos. Porque o machismo é uma forma de poder, de ocupar territórios, de dominar territórios e tirar, diminuindo os territórios das outras pessoas. Então começamos observando como esse corpo era formado e como nesse desejo de dominar territórios, vimos que esse corpo se formava em torno do tubo digestivo. E que geralmente esses corpos tinham esse tubo um pouco colapsado, parece que, de tanto devorar espaços, territórios, pessoas, isso vai exaurindo esse tubo. Isso é muito físico. E a partir desse tubo digestório meio colapsado, cansado de tanto comer, digerir, parece que os membros vão dando uma girada pra dentro. E vão ocupando, vão se alargando pelo espaço. E isso vai construindo um corpo, o modo de um corpo estar no mundo. E isso é hábito. Hábitos que vão construindo o corpo desde que você é criança. Mulher não pode sentar com a perna aberta..

[Bruna] Sim...tem essa coisa de você ser delicada, de você não poder ocupar muito espaço, de você ser mais contida...até a coisa da voz. Às vezes estamos em um ambiente onde queremos ser ouvidas e quando a gente vê, temos que entrar nessa corporalidade de furar o espaço porque senão a gente não consegue.

[Adriana] Não tem voz. Não tem espaço para a voz.

[Bruna] Pois é....o espaço da voz. A gente é o tempo todo interrompida, enfim.

[Adriana] E a gente começou a reparar no nosso cotidiano. Quando, sei lá, sentava do lado de um amigo, do namorado, do marido...e aquele braço, que já girava pra dentro, que apoiava. E começamos a reparar nesses mínimos detalhes, da construção de como esse corpo ia sendo construído e formatado. E como então o machismo é corporificado, como ele vira corpo. E claro que esse corpo vira corpo se relacionando com esses outros corpos. É uma forma de domínio, de controle, de poder sobre o outro. Aí desde o momento que a gente entrava no ônibus...

[Bruna] E no metrô...

[Adriana] A gente reparava que a pessoa ali do lado abria perna e que você tinha que sempre ceder, sempre... Aí começamos a inverter um pouco isso no nosso cotidiano e experimentar. Que corpo é esse? Como que a gente experimenta esse corpo nos nossos? Até para entender como esse corpo vai se construindo. Então, por exemplo, nós estávamos andando e reparando nas mínimas coisas. Estou andando na rua e vem um grupo de homens. Eles tem certeza que eu vou desviar do caminho. Aí a gente começou a testar. “E se eu parar? E se eu não desviar?” Aqui já causa uma certa confusão no padrão cotidiano da caminhada das pessoas. E a gente começou a reparar nesses pequenos detalhes do cotidiano, que na verdade não são detalhes, é o que vai formando as relações.

[Pesquisadora] Então no cotidiano vocês iam fazer um ensaio na rua ou era cada uma no seu cotidiano percebendo?

[Adriana] Cada uma no seu cotidiano. Aí a gente trocava e falava o que tinha observado, o que tinha vivenciado. E como era também inverter essas relações.

[Pesquisadora] E vocês invertiam no cotidiano?

[Adriana] Sim.

[Pesquisadora] E como era?

[Bruna] É um lugar difícil porque ao mesmo tempo você percebe que esse lugar do poder te seduz, é um lugar sedutor. Às vezes eu curti de estar nesse lugar. Só que daí você começa a

refletir. Ok, pode ser prazeroso, mas, quando eu não estou nesse lugar, eu sou o outro, recebendo isso, me gerava um incômodo. Ao mesmo tempo que tinha um prazer, era um prazer conflitante, porque você sabe também o que é ser agido a partir desse corpo. Então é isso, pra mim era um lugar de conflito. Ao mesmo tempo que tinha um lugar de prazer, ao mesmo tempo “tá, mas, eu não quero operar nessa lógica, não é isso que eu quero fazer. Eu quero encontrar uma potência, uma força em um outro lugar, que não é esse. Talvez seja um força da vulnerabilidade. Mas é também curioso você experimentar esse lugar e ser seduzido um pouco por ele.

[Adriana] E é um lugar difícil também.

[Bruna] Sim.

[Adriana] A gente começou a reparar nas relações, como a gente percebia que, na peça, se eu ficasse na frente da outra eu ia dar espaço. Porque é um modo todo de operar. A gente tem isso muito construído no nosso comportamento e muitas vezes não temos consciência das mínimas coisas, como às vezes a gente dava espaço uma para a outra. E quando a gente não dava espaço uma para a outra, como a gente se sentia mal.

[Bruna] Então...é!

[Pesquisadora] Em cena?

[Adriana] Em cena, nos ensaios. E a gente começou também a experimentar essa lugar de poder vivenciar também essa outra maneira, que ao mesmo tempo dá prazer, porque “foda-se o outro”.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Mas é um lugar incômodo porque a gente já viveu isso do outro lado.

[Bruna] E tem uma coisa que eu lembrei. Também é um lugar cansativo. É um lugar desse corpo que é sempre vencedor. Só que você ser vencedor 24 horas por dia...

[Adriana] Exaurindo..

[Bruna] É um lugar exaustivo também!

[Adriana] De tensão.

[Bruna] A gente também pensava nisso, “nossa, mas, sustentar esse lugar também não é mole”. Porque eles não conseguem dar uma relaxada? Que também é um lugar..

[Adriana] Que exauri...

[Bruna] Porque também é um lugar de sustentação.

[Pesquisadora] De manter...

[Adriana] De manter esse domínio de território, estar na frente do outro.

[Bruna] Sim, ser o pai, o marido, o provedor da família. É um lugar difícil também. De sustentar cada vez mais.

[Pesquisadora] Você comentou também sobre o aparelho digestório.

[Adriana] Digestório. Tem gente que chama de digestivo, de digestório.

Mas essa ideia veio antes ou veio da observação dos corpos?

[Adriana] Veio da observação.

[Pesquisadora] Dos corpos na rua.

[Adriana] Sim, porque não é algo anatômico, biológico, que as pessoas já nascem com esse corpo. Esse corpo é sempre construído na relação cotidiana com os outros corpos. Aí a gente começou a observar. Parece que quanto mais o grau de machismo, mais esse tubo está colapsado, está flexionado.

[Pesquisadora] E vocês observavam isso mais em homens ou em homens e mulheres?

[Adriana] Geralmente em homens. Geralmente o machismo está muito mais presente em corpos de homens.

[Bruna] Mas em geral quando a gente acha que uma mulher é um pouco mais masculina, em geral ela tem um pouco esses membros, ela tem uma girada.

[Adriana] Esse tubo.

[Bruna] A cultura faz com que a gente reconheça aquela característica como uma característica mais masculina, seja lá o que [for] esse conceito que a gente inventou...

[Pesquisadora] Entendi. E essa questão dos membros virados para dentro, é essa a explicação, que não está conseguindo sustentar devido ao abdômen estar colapsado, é isso? Sobre a pesquisa que vocês fizeram.

[Bruna] Também.

[Pesquisadora] Essa posição arqueada.

[Adriana] Eu acho que tem a ver com ocupação de espaço. Com expansão volumosa de 360 graus do corpo para ocupar o espaço.

[Bruna] Vou falar uma percepção bem enquanto bailarina, bem enquanto gente que trabalha com o dança. Se eu estou “mais aqui” me parece um lugar mais receptivo, mais aberto, eu estou aqui com vocês. Até porque “essa” região do corpo é mais frágil mesmo, mais delicada. E essa parte aqui do corpo é mais dura, mais forte.

[Adriana] Proteção.

[Bruna] Proteção. Tanto é que nas Artes Marciais você nunca vai bater “daqui”. Então também me parece que tem um lugar dessa força, desse lugar mais bruto, não sei. Corporalmente eu sinto isso, eu estou mais aberta.

[Adriana] Talvez tenha a ver com aumentar o volume, quanto maior eu for...

[Bruna] Eu sinto uma diferença “daqui para aqui.”

[Pesquisadora] Sim, mais de proteção.

[Bruna] Mais de proteção. Tem um lugar mais brutão.

[Adriana] De poder também.

[Bruna] De poder.

[Adriana] Quanto mais espaço ocupa, passa a sensação, pelo menos, de poder.

[Pesquisadora] E a questão da coluna? Eu percebi no espetáculo que tem um arquear para frente. O que isso significa para vocês? Tem bastante esse movimento na peça, tem a ver com isso também?

[Adriana] Tem. Mas aí é para a gente borrar um pouco esse lugar. Senão a gente ia ficar em um lugar fixo. E esse lugar é incômodo também. Queríamos também a partir do entendimento dessa corporificação, desse machismo, também poder borrar isso. Criar um corpo que não fosse nem de homem, nem de mulher, que fosse um corpo mais monstruoso, com mais possibilidades.

[Pesquisadora] Como assim “monstruoso”?

[Adriana] “Monstruoso” com mais possibilidades, sem uma forma fixa, definida. Aquilo pudesse transitar por diferentes formas.

[Bruna] Uma plasticidade.

[Adriana] Não ser algo que você lê de cara.

[Pesquisadora] Tem uma coisa que eu li no folder onde vocês falam “pesquisamos constructos de masculinidade”.

[Adriana] É um termo bem da Judith Butler.

[Pesquisadora] Vocês têm essa relação teórica com ela?

[Adriana] A gente lê um pouco a Butler.

[Pesquisadora] O que vocês acham se eu falasse assim “não é um constructo da masculinidade, mas, uma desconstrução da feminilidade? Faz algum sentido?

[Adriana] Para corporificar, fomos descorporificando alguns hábitos. Para corporificar outros hábitos. Então acho que faz sentido.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Desconstruir talvez pensando em observar nossos próprios hábitos e poder transitar também por outros hábitos. Não são nossos hábitos, sei lá...femininos. Essa invenção do que é feminino.

[Bruna] Sim.

[Pesquisadora] Vocês apresentaram esse ano?

[Adriana] Esse ano não.

[Bruna] As últimas foram no Festival Sansacroma e depois no Sesc Belenzinho em 2016.

[Pesquisadora] Nas apresentações nos últimos anos como foi a reação e o contato com o público? Com a crítica, comentários das pessoas, reações?

[Adriana] Nós apresentamos para públicos muito diversos, então, acho que vivenciamos reações muito diversas. A gente fez uma circulação também por Casas de Cultura, então fomos para alguns bairros mais afastados do centro, para pessoas que não tem hábito de assistir dança. E fizemos para públicos super especializados, como o Centro de Estudos de Dança da PUC, para vários professores de Artes do Corpo.

[Pesquisadora] Alguma reação que tenha chamado a atenção?

[Adriana] Tivemos uma relação mais mental, talvez, com a PUC. As pessoas sem muita reação física durante o trabalho, mais por conversa, ou seja, uma relação mais mental com o trabalho. E com públicos diversos em Casas de Cultura e em outros espaços, com um público não habituado a ver dança, houveram reações físicas muito intensas. Uma vez uma senhora começou a rezar, ficou muito incomodada com a nudez. Um outro cara tarado que aparecia toda apresentação, não sei como ele descobria que a gente ia apresentar. Ele aparecia e ficava olhando para uma das dançarinas. Mesmo no Campo Limpo, algumas pessoas saíram, ficaram muito incomodadas, assustadas em ver aquele nu exposto.

[Bruna] Generalizando, porque acho que quando generalizamos sempre cometemos erros, mas, em geral, as mulheres se sentiam quase “vingadas”. Algumas vinham falar com a gente “é isso mesmo” [em tom animado]. Tinha um lugar assim. Algumas situações quando nos aproximávamos do público e “dávamos uma encoxada”. Algumas ficavam extremamente incomodadas, constrangidas. Você via na reação do corpo delas. Alguns homens também rolava um constrangimento nesse momento.

[Adriana] Realmente, em geral tinha uma reação diferente por parte dos homens e das mulheres, em geral.

[Bruna] Sim, em geral tinha.

[Adriana] As mulheres sentiam que ganhavam visibilidade.

[Bruna] Isso.

[Adriana] Já tinham vivenciado essas situações. Elas se reconheciam.

[Bruna] Exato, elas se reconheciam. Quando a gente foi para esses lugares mais periféricos, como o Campo Limpo e outros, muitas mulheres contavam histórias de situações que elas tinha vivido. Os homens em geral tinham uma coisa de ficar mais na escuta.

[Adriana] Ou meio na defesa, “mas eu não sou assim”.

[Bruna] Exato.

[Adriana] “Eu cuido muito bem da minha mulher, eu não sou assim...”. (risos)

[Bruna] Exatamente. “Eu divido os cuidados do meu filho”. (risos)

[Pesquisadora] Começavam a se justificar. Sim... agora mais perguntas. Como ser mulher afeta a vida de vocês como artista? Não apenas na sala de ensaio, mas, na produção, com a venda, com tudo, com os técnicos.

[Adriana] É que especificamente na dança eu tenho essa sensação que são muitas mulheres artistas, que dirigem grupos.

[Pesquisadora] A reflexão pode ser em relação a outras mulheres também, não precisa ser apenas em relação aos homens. Sobre esse meio que você está descrevendo.

[Adriana] Em que sentido exatamente?

[Pesquisadora] Uma mulher que trabalha em uma empresa, como ser mulher implica nesse trabalho? Uma mulher que trabalha como lixeira, como o ser mulher implica nesse trabalho?

[Adriana] No Brasil existem muitas programadoras, então a relação vai ser com uma outra mulher programadora. Eu nunca trabalhei em outra área.

[Bruna] O que eu diria, pensando nisso que você falou sobre a relação com outros profissionais, por exemplo, em cena, a maior parte é mulheres. Mas, a parte técnica, a maior parte são iluminadores.

[Adriana] Existem muitas mulheres também.

[Bruna] Existem. Mas a maior parte são homens.

[Adriana] Sim.

[Bruna] A maior parte dos que fazem a trilha eu vejo nomes mais masculinos, nas trilhas também dos trabalhos.

[Adriana] Nas trilhas, realmente.

[Bruna] Eu estou refletindo agora, nunca refleti sobre isso.

[Adriana] O Cena 11 tem a Edra.

[Bruna] Sim. Mas eu estou tentando lembrar de outros trabalhos e me vem mais músicos. Com a pessoa que eu trabalhei em Curitiba eram mais homens. Eu trabalhei com outra coreógrafa (...) ela chegou a comentar comigo que apesar de nós mulheres estarmos em maioria na dança, ela ainda sentia que em alguns trabalhos, alguns coreógrafos, algumas coreografas, quase que...não que se sentem na obrigação de colocar um homem, mas ela percebia que existia uma diferença muito grande até tecnicamente entre as bailarinas e os bailarinos em cena. Tem bailarinos incríveis, não é isso, mas, que ela achava que em alguns casos os bailarinos estavam um pouco correndo atrás. Que tinham mais coisas pra trabalhar e ao mesmo tempo, umas meninas incríveis. Em alguns trabalhos ela achava que rolava quase uma cota, “aquela dança tem pouco homem, então a gente coloca homens em cena”.

[Adriana] Sem tantos anos de prática. Porque acho que o número de homens é menor. Por exemplo, na faculdade. A Bruna dá aula na Anhembi Morumbi. Quantos alunos homens têm?

[Bruna] Que vai ser formar esse ano é um menino só que é o Felipe. Na outra turma tem dois, em uma turma de vinte e dois.

[Adriana] É um número bem menor.

[Bruna] O segundo semestre que está chegando agora tem dois também.

[Pesquisadora] Bem menos.

[Bruna] Sim.

[Adriana] E se o número de pessoas em cena é meio a meio, proporcionalmente os homens conseguem muito mais trabalho!

[Bruna] Eles têm muito mais chances do que nós.

[Pesquisadora] Pois é, vamos questionar isso... E vocês tem preferência em trabalhar com profissionais em função de serem homens ou serem mulheres? Por essa razão? Sim ou não e por quê?

[Adriana] Os integrantes do grupo ou você diz os técnicos?

[Pesquisadora] Pode ser qualquer função ao se produzir um espetáculo.

[Adriana] Acho que pensamos na competência da pessoa, no que ela acrescenta ao grupo, não se é homem ou se é mulher.

[Bruna] Sim. Mas eu confesso que por perceber essas diferenças, eu gosto de trabalhar só com coreografa, com diretora. Ter optado por trabalhar com a Michele, com a Dri. Tem uma questão de competência junta, que não é só pelo fato de ser mulher, uma mulher competente. É uma questão que eu já pensei sobre.

[Pesquisadora] E por quê?

[Bruna] Isso que estávamos falando agora. Se pensarmos em cineastas, eu também gosto muito de cinema. É mais raro ter diretoras do que diretores. Então nesse sentido acho que é importante fortalecer. E esse lugar das mulheres assumirem cada vez mais esses cargos, esses lugares, não sei se poderíamos chamar de “poder”. É um lugar que exige mais responsabilidade.

[Adriana] Fala, espaço.

[Bruna] Exato. Eu tenho um olhar para isso. Claro que a competência está junto, mas, eu olho para isso, não é algo que me passa batido.

[Adriana] O grupo é formado por mulheres. Mas agora pensando... estou pensando lá atrás, porque ele não teve sempre esse perfil. O Artérias já foi formado por homens e por mulheres, mas, a partir de um certo momento eu acho que tinham mulheres, talvez com mais competências por perto e com mais anos de prática do que homens. Talvez tenha sido um pouco por essa não necessidade de cota, de formar um grupo com homens e mulheres. E também por poder focar em assuntos, desejos, mais específicos. De criar espaço para nossa percepção, que talvez seja um pouco diferente.

[Pesquisadora] Enquanto mulher?

[Adriana] Enquanto mulher. Estou pensando ao mesmo tempo.

[Pesquisadora] Vamos pensando sobre várias coisas... Bom, agora tenho algumas perguntas que são “sim” ou “não”. Se vocês não quiserem responder, tudo bem. Vamos lá. Enquanto mulheres trabalhando na área das artes cênicas vocês já viveram algumas dessas situações?

1) Assédio sexual. Humilhação. Autoritarismo.

[Adriana] No nosso cotidiano de trabalho?

[Pesquisadora] Sim. Durante o trabalho. Para pensarmos o cotidiano da mulher artista. Em qualquer espaço. Pode ser durante o ensaio, com a direção, com o técnico, na venda do trabalho.

[Bruna] Em outros trabalhos não apenas aqui no grupo?

[Pesquisadora] Outros trabalhos também.

[Adriana] Sim.

[Bruna] Sim.

[Pesquisadora] O sujeito da agressão foi homem ou mulher ou os dois? Ou pode ter ocorrido com os dois. Mas, sobre essas situações que vocês pensaram.

[Adriana] Homem.

[Bruna] Homem.

[Pesquisadora] 2) Alguém gritou com você. Alguém te agrediu fisicamente. Alguém te coagiu a fazer coisas que você não queria.

[Adriana] Sim. Homem.

[Bruna] Sim. Homem.

[Pesquisadora] 3) Vocês já foram negadas a realizar certas atividades por ser mulher? Ou já foram propostas certas funções a serem realizadas, por vocês serem mulheres?

[Adriana] Acho que não. Não lembro.

[Bruna] Não lembro também. Acho que não mesmo.

[Pesquisadora] 4) Já receberam menos do que um homem pelo mesmo serviço realizado? No caso de vocês saberem dos valores.

[Adriana] Não.

[Bruna] Não.

[Adriana] A gente que recebe mais, as integrantes. (risos)

[Pesquisadora] Vocês recebem mais?

[Adriana] Porque os homens têm outras funções, de técnica, montagem. A gente trabalha muito mais, estamos o tempo todo no processo.

[Pesquisadora] E como bailarina em outros espaços ou como direção, você viu homens recebendo mais?

[Bruna] Não.

[Adriana] É uma coisa que eu nunca vi.

[Bruna] Comigo nunca aconteceu.

[Adriana] Mesmo em outros grupos. Até em companhia de balé.

[Bruna] Por gênero não. Eu sei por tempo, mas, aí é outra história.

[Pesquisadora] 5) E na relação com o público ou alunos. Já foram assediadas verbalmente, dentro ou fora de cena? Ou já receberam convites de teor sexual/afetivo dessas pessoas?

[Adriana] Sim.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Várias vezes. Uma vez eles gritavam em uma praça, “gostosa!”.

[Pesquisadora] No “Bananas”?

[Adriana] Não. O “Bananas” não dá pra fazer em uma praça.

[Pesquisadora] É perigoso.

[Adriana] É perigoso. Foi em outro. O Festival da Ilha Bela. Nossa, vi umas coisas horríveis. Eu vi coisas horríveis.

[Pesquisadora] No meio da peça?

[Adriana] Sim.

[Pesquisadora] Muito assédio, não é?

[Adriana] Sim. E no “Bananas”, esse tarado que tivemos que proibir de entrar.

[Pesquisadora] Teve uma proibição?

[Adriana] Teve uma hora que a gente não deixou mais ele entrar. “Você já viu várias vezes, agora você não vai mais”.

[Pesquisadora] No caso você ficava na porta?

[Adriana] O Amauri, nosso produtor, não deixou ele entrar.

[Pesquisadora] Ele sabia quem era?

[Adriana] Sim. Uma outra vez a gente estava em um teatro e tinha uma conhecida, super feminista, nós pedimos para ela conversar, sentar com ele. Não adiantou, ele voltou no outro dia. Aí tivemos que usar da mesma linguagem que ele entendia.

[Pesquisadora] E ele se utilizava de um comportamento de invasão mesmo.

[Adriana] Sim. E de perseguir. Ver onde tinha a apresentação do “Bananas” e ele ia, nos lugares mais distantes.

[Pesquisadora] E o assédio ocorria durante a peça, com os olhares.

[Adriana] Sim. Ele ficava olhando geralmente para a Nina. Sentava do lado da Nina e ficava.

[Pesquisadora] Eu reparei isso em uma peça, será que era essa pessoa?

[Adriana] É um cara tarado, que vai em todas as peças. Onde tem mulher nua, ele vai.

[Pesquisadora] Bom, tem mais quatro perguntas. Vamos sair um pouco do processo da peça e pensar um pouco questões sobre feminismo. Então vamos lá. Como vocês definiriam “patriarcado”?

[Adriana] Algo que está profundamente incorporado nas nossas relações, no nosso modo de estar no mundo e que valoriza, incentiva a ocupação de espaços, domínio de territórios, o poder sobre o outro, a individualidade, o consumo do outro, o uso e descarte do outro.

[Pesquisadora] Como vocês definiriam “violência”?

[Adriana] Tomar o espaço do outro. Não dar espaço para o outro existir. Violência é também a repetição de um padrão que só gera uma possibilidade de ser, de estar no mundo. Acho que existe uma auto violência também nesse patriarcado.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Deve ser algo muito exaustivo, solitário, cansativo, chato. Se você não conhece outra opção e não transita por outras possibilidades.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Acho que violência tem a ver com repetição de padrão, com fixar um padrão, não poder viver uma diversidade de possibilidades.

[Pesquisadora] E o que é violência no patriarcado?

[Bruna] Pegando as ideias da Dri. Parece que tem a ver com isso, com essa construção de gênero que foi feita. Aí não podemos nem transitar e encontrar uma terceira possibilidade. Fica em um lugar “entre”. Me parece isso, uma repetição de padrão sem transformação.

[Adriana] Fica destruindo qualquer tipo de diversidade, que toma todos os territórios, que destrói o outro, que vai dominando, consumindo. Acho que é um padrão que vivemos hoje no planeta.

[Bruna] Sim.

[Adriana] Consumindo todos os outros.

[Bruna] Exato. Não reconhece outros modos de existência.

[Adriana] Usando e descartando.

[Bruna] Parece que é um lugar muito fixo, muito congelado. Parece que ou você é assim ou você não é e nada entre. Não tem nenhuma nuância, não tem nenhum meio entre isso e aquilo. É duro mesmo.

[Adriana] Acho que é o que estamos vivendo atualmente. No Brasil especialmente.

[Pesquisadora] Como vocês definiram “feminismo” hoje no Brasil, em São Paulo?

[Adriana] Eu não sei definir, porque acho que existem muitos pensamentos diferentes, mas, acho que [eu definiria] como possibilidade de existência de diversidade. Da diversidade de possibilidades de existência e ganhar espaço. E de você poder também transitar, não ficar em um lugar fixo. De alguma maneira alguns feminismos delimitam um pouco mais territórios, identidades. Mas eu imagino como um ideal de feminismo, possibilidades mais de trânsito, de identidade não fixa, você poder ser muitos e estar em transformação, gerando, possibilitando espaço de todos, também em transformação. Sem ter que delimitar territórios, porque eu acho que essa delimitação de território é algo que tem muito a ver com o patriarcado. Esse desejo de poder, desejo de território. Até algumas palavras eu não gosto. Como “empoderamento”. É

uma das palavras mais utilizadas por vários feminismos. Mas é uma palavra que eu não gosto. Eu acho que repete um padrão. Um padrão de domínio de território.

[Bruna] Sim.

[Adriana] O feminismo ideal é que não houvessem fronteiras e territórios, que a gente pudesse transitar. Ser um corpo em transformação com diversas possibilidades. Mas como os territórios vem de uma maneira muito pesada, no cotidiano, na prática, esse tipo de feminismo também precisa existir.

[Pesquisadora] Do ponto de vista de vocês quem são os sujeitos da luta feminista?

[Bruna] Acho que são todas as pessoas que questionam essas construções de gênero e esses padrões. E tentam de alguma forma se repensar, se questionar e se transformar a partir disso. Aí tem vários níveis. Claro que tem pessoas que já conseguiram desconstruir isso muito mais, outras menos. Mas acho que qualquer pessoa que esteja de alguma forma pensando sobre isso e tentando alterar hábitos perceptivos, hábitos de operar no mundo, pra mim é um...

[Adriana] Sujeito.

[Bruna] Um sujeito, pode ser um sujeito dessa transformação.

[Adriana] Concordo.

[Pesquisadora] Vocês consideram “Bananas” uma peça feminista?

[Adriana] Acho que nesse sentido sim. Por transformar hábitos, padrões. Acho que nesse sentido sim. Questionar, provocar esses hábitos, padrões e como eles são construídos.

[Bruna] Exato.

[Adriana] Como eles afetam nossa corporificação. Como esses hábitos afetam as relações, nosso comportamento. Acho que nesse sentido sim. Vai mudando hábitos, questionando hábitos, padrões.

[Bruna] Sim.

[Pesquisadora] Mais alguma coisa que vocês queiram comentar?

[Bruna] Acho que é muito legal. Quando a gente faz a entrevista para alguém, é muito legal, porque faz a gente pensar sobre outras coisas. Fiquei imaginando. Às vezes a gente acha que vai fazer a entrevista e acha que só a gente recebe alguma coisa, mas, essa troca faz a gente refletir sobre várias coisas. Bacana, agora eu vou para casa pensando.

[Adriana] A gente não tem também respostas prontas.

[Bruna] Exatamente.

[Pesquisadora] É isso então, obrigada.

[fim]

APÊNDICE B

Entrevista com Clarice Niskier sobre a peça A Alma Imoral

[Pesquisadora] Qual a importância em ser artista hoje no Brasil e em São Paulo atualmente?

[Clarice] Acho que ser artista é importante em todos os tempos. Desde as eras... desde as priscas eras. Acho que todo ser humano é um artista. É assim que eu vejo a arte. E poder viver é poder viver da reflexão, poder ter esse exercício diário e fazer da reflexão, da labuta, da consciência e da alegria de viver, um instrumento de preservação do que é o humano. Acho que mais do que nunca nós todos devemos ser artistas e aqueles que podem viver de sua arte, mais do que nunca, viver pra esse humano. Fazer da sua arte um instrumento de resistência do ser humano, da manutenção do ser humano na terra. Então acho que em São Paulo, Tóquio, nos lugares mais rudimentares. Onde o ser humano viver eu acho a arte importante, o ofício do artista muito importante.

[Pesquisadora] Qual a importância em ser artista mulher hoje, em São Paulo, no Brasil, no contexto que você trabalha?

[Clarice] Eu não tenho muito - dentro de mim, estou falando de dentro de mim – eu não penso muito “artista mulher” ou “artista homem”, eu penso “artista”. Acho que a importância de você ser um homem artista ou uma mulher artista é a mesma importância. Mas eu estou entendendo o seu ponto de pesquisa. É que eu acho que o preconceito é contra o artista, não é contra o artista mulher nem contra o artista homem. Eu acho que o preconceito... em muitas famílias, o menino que quis ser um artista também sofreu algum tipo de repressão. Tão possível quanto uma mulher querer ser artista e sofrer repressão. Mas eu volto a dizer que eu estou compreendendo seu campo de pesquisa. E acho que a mulher artista vai sempre sentir um gostinho de uma liberdade. Principalmente porque nossa organização social, familiar e cultural é muito patriarcal. Só em muitos tempos que a gente já nem sabe onde estão, as mulheres podem ter sido livres aqui no Brasil, nas tribos, as Amazonas, que tem as lendas. Mas a gente não sabe onde começa a verdade e onde começa a lenda. Então eu acho que a mulher como artista consegue um “plus” a mais pra poder se colocar nessa sociedade. De fato, é um campo de possibilidade potente. Acho que ela como médica, como jornalista, acho que a

mulher que procura um trabalho onde ela possa se colocar, ela já está em uma situação de maior liberdade do que outras que não encontram esse lugar de colocar sua alma, seu trabalho. Mas, a mulher artista, talvez ela possa ainda ter um “plus” a mais. Mas, eu acho isso, sinceramente, muito relativo, porque às vezes uma arista pode estar mais calada do que uma médica. O que eu acho bonito é a mulher poder se colocar. Ponto. No campo que ela escolher. E acho que se ela escolher ser artista, ela também vai sofrer repressões dentro desse campo e ela também vai ter que lutar muito. Eu acho que há uma certa idealização, de que se você escolheu ser uma artista, você vai ser livre sine qua non. Não é assim que funciona. Dentro do campo da liberdade da arte, você vai ter que fazer suas lutas e suas escolhas éticas, morais, espirituais, emocionais, para poder se manter dentro deste campo, sentindo-se livre. Você sempre vai ter que fazer escolhas e você sempre vai ter que estar atenta pra não cair num lugar de repetição, de mesmice, mecânico, ou então de marginalidade, ou então introjetando situações de fracasso, ou então introjetando situações de autoglorificação, que você acaba virando uma pessoa sem senso crítico. Então os desafios são imensos para a mulher. Você vai ver também no campo da arte, muita gente, muitos homens exercendo a mesma profissão e ganhando mais do que a mulher. Você vai ver mulheres ganhando mais do que os homens. Há muita desigualdade, muita injustiça. Então é um campo de batalha como outro qualquer. Só faz diferença e aí eu acho, eu quero crer que 90% das pessoas que escolhem esse campo amam o que fazem. Então você tem um campo de batalha onde você tem muita identificação com aquela arte. Isso ajuda muito você se sentir livre. Mas você vai se sentir livre se tiver muito a ver com você e se você ficar muito atenta. Conheço pessoas que trabalham em banco que são mais livres do que pessoas que trabalham na arte. Estão tão livres, tão em paz com sua escolha e tem gente que está na arte e está tão conflitante aquela situação que ele não consegue...então sabe, tem de tudo. É a mente humana, não é? Eu que estou muito dentro do meu campo de teatro eu vejo de tudo. Eu mesmo já me aprisionei, já me libertei, já me aprisionei, já me libertei, sabe?

[Pesquisadora] Sim.

[Clarice] Agora, acho... entendendo o seu campo de pesquisa, acho que é muito legal a mulher poder fazer teatro, cinema, televisão, dirigir, estar em postos de destaque. É uma felicidade.

[Pesquisadora] Eu trabalho com dança também, sou bailarina. E tenho um pezinho no teatro.

[Clarice] Que legal. A dança mesmo, quantos depoimentos de bailarinos que dizem “não aguento mais, vou parar de dançar”. Principalmente balé clássico, pessoas que ficam estouradas no corpo. E é uma arte. De repente ela está se sentindo tão prisioneira quanto uma dona de casa pode estar se sentindo prisioneira dentro do seu lar. É o que eu digo. Tudo depende da maneira como você interage, da maneira como você percebe as coisas também. Uma vez uma aluna..eu dei um curso de teatro e uma aluna falou assim “um diretor me convidou pra trabalhar com ele”. Aí ela se decepcionou com o diretor depois de alguns meses. Ela falou assim “ele não é legal”. Aí eu falei “mas ué, mas tem gente que não é legal”. Aí ela falou “mas eu achei que todo mundo só por estar no teatro era legal”.

[Pesquisadora] É... não...

[Clarice] Infelizmente.

[Pesquisadora] Qual foi a última peça ou apresentação dirigida por uma mulher que você assistiu?

[Clarice] Uma peça da Cristiane Jataí aqui em São Paulo, não lembro o nome, foi no Sesc. Gostei muito, achei muito legal.

[Pesquisadora] E qual foi a última peça ou apresentação com apenas mulheres em cena que você assistiu? Pode ser um solo também. Se lembrar depois também..

[Clarice] Sim... vamos seguindo.

[Pesquisadora] Você acha que existem diferenças entre peças dirigidas e atuadas por mulheres daquelas dirigidas e atuadas por homens?

[Clarice] Vai ser diferente. Acho que vai ter diferença sim. Tanto pelo gênero como por cada pessoa ser diferente da outra. Acho que é sempre ligado. Porque você pode falar que um é mais coração e outro é mais razão, assim, clichê. Mas tem mulheres super racionais e tem homens super do coração. Mas de um modo geral a mulher tem mais paciência. Eu vejo diferença. Talvez por eu ser mulher, o diálogo, quando uma mulher está me dirigindo, tenha um pouco mais de diálogo. Mas eu acabei de lembrar de uma mulher que me dirigiu, teve um

homem que teve mais diálogo. É muito relativo. Eu, Clarice, eu nunca pensei o mundo dividido em gênero, não consigo. Porque na minha família eu tive muito diálogo com meu pai. Somos três irmãs e havia muita briga entre a gente. E às vezes eu brigava muito com minha mãe também. E meu pai sempre foi um homem muito da conversa, do equilíbrio, da balança. Advogado liberal, um cara que sempre estava querendo ouvir todas as partes. Eu tinha muita afinidade com ele. Então eu achava meu pai sempre muito gentil, bom ouvido. Minha mãe gostava muito de falar. A gente brigava, ela falava e eu que não gostava muito de falar. E meu pai era o ouvido da gente. O ouvido da casa era meu pai. Então eu amei meu pai tanto quanto a minha mãe. Então eu via o mundo, eu vejo o mundo sempre junto, sabe? Pela complementariedade dos gêneros, mais do que “mulher é isso”, “homem é isso”. Eu não consigo dividir, sinceramente. Eu nunca pensei assim. Então eu tenho uma certa dificuldade em separar por gênero, sabe? Mas vou tentar. (risos)

[Pesquisadora] A partir do seu conhecimento, atualmente em São Paulo há mais peças dirigidas por homens ou por mulheres em cartaz?

[Clarice] Realmente não sei.

[Pesquisadora] Se quiser pensar em relação ao Rio de Janeiro.

[Clarice] Também não sei. Mas acho que os homens ainda são a maioria. A maioria dos diretores acho que ainda são homens. Mas eu não sei, eu nunca parei assim... estatisticamente mesmo. Tem muitas mulheres que dirigem e muitos homens dirigem. Mas eu acho que a maioria é homem. Tanto Rio ou São Paulo, sabia?

[Pesquisadora] Em relação aos guias de divulgação, mídia, etc., na sua visão, há o mesmo espaço para divulgação de peças dirigidas por homens e mulheres?

[Clarice] Sim. Acho que a questão não é essa não. Acho que a questão é mais de patrocínio. Não sinto discriminação nenhuma quando uma peça é dirigida por mulher ou por homem. Eu não sinto discriminação mais, nem quando eu dirijo, porque eu dirijo. Alguém não te dar espaço porque você é mulher, nunca, nunca vi isso.

[Pesquisadora] Mas você acha que tem mais divulgação de peças sendo feitas por diretores homens, ou mais por diretoras mulheres? Ou a mesma coisa? Independente do que está sendo produzido, o que está saindo na mídia, nos guias e tal.

[Clarice] Acho que a escolha não é por isso. Acho que vem na frente muitos outros fatores. Elenco, comunicação de massa, patrocínio, de quem é a peça, onde vai estrear. Não acho que é porque vai ser dirigida por homem ou por mulher. Se a mulher tiver um grande nome, pode ser que entre. Se o homem tiver um grande nome, pode ser que entre. Acho que são outros fatores que entram e não porque é homem ou mulher, assim como antigamente, historicamente a mulher não votava, mulher não ganhava salário, mulher tinha trabalho escravo. E por ser mulher. Ponto. Não, não acho que existe isso hoje, “por ser mulher, não aparece”. Acho que é por outros motivos. Se não aparecer é porque a gente não atendeu os requisitos de outros aspectos.

[Pesquisadora] E para finalizar esses dados, de acordo com o que você sabe sobre a circulação de peças, você acha que há em cartaz hoje mais peças apenas com mulheres, apenas com homens em cena ou misto?

[Clarice] Misto. Inclusive porque toda essa questão de falar de sexualidade, de grupos de amigas, confissões, os homens também estão fazendo. Stand up...os stand ups são até mais masculinos do que femininos. Mas essas peças sobre temas femininos, vamos dizer assim, como por exemplo, “Monólogos da Vagina”, acho que está igual.

[Pesquisadora] E em relação à proporção de apenas homens em cena e apenas mulheres em cena?

[Clarice] Eu acho que tem aparecido mais peças apenas com homens do que normalmente existia há uns 20, 30 anos atrás. Mas, pelos temas, pode ser que isso exista mais de mulheres. Pela facilidade também de a mulher se abrir, de contar histórias dela. Eu mesma já fiz “Confissões das Mulheres de Trinta”, “Confissões das Mulheres de Quarenta”. Vai ter uma série agora para a televisão “Confissões das Mulheres de Cinquenta”. Eu sou suspeita porque eu faço também esse tipo de trabalho com o Domingos de Oliveira. Mas eu vejo muitos homens se reunindo e fazendo peças. No quesito “confissões” as mulheres ganham.

[Pesquisadora] Eu tenho alguns dados sobre essas respostas, quer que eu fale?

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] Bom, eu tenho feito essa pesquisa com o que está em cartaz, mas, é uma pesquisa inicial, com uma pequena amostra. Então, para chegar a dados mais consistentes, teria que analisar uma amostra maior. Eu analisei uma amostra de 2015, de quatro guias aqui de São Paulo, de grande circulação e que representasse todos os meses do ano. O que eu vi é que tem em cartaz, sendo divulgado, mais peças dirigidas por homens. Sendo divulgadas, ou seja, não sabemos se há mais peças sendo produzidas [por homens].

[Clarice] Se corresponde à realidade de produção.

[Pesquisadora] Exato. Teria que aprofundar a análise. Em relação à composição das peças. A maioria são mistos. E em relação a apenas mulheres em cena ou apenas homens em cena, tem mais com apenas homens em cena, sendo divulgadas.

[Clarice] É mesmo?

[Pesquisadora] Sendo divulgado. Não sabemos também se corresponde à produção. Sobre a peça “A Alma Imoral”. A peça tem dez anos é isso?

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] O que você quiser falar sobre o processo criativo e o desenrolar desses anos.

[Clarice] “A Alma Imoral” era uma vontade minha de não ter diretor. Eu queria eu me dirigir. E aí foi andando. A adaptação do texto, do livro foi caminhando, eu sozinha. Até que eu encontrei o Amir Haddad e compreendi como ele poderia fazer uma supervisão de direção. Então foi muito legal, foi a primeira vez que eu me dirigi em cena. Eu adorei essa experiência. Deu muita liberdade. O que eu posso falar sobre o processo é que dizem que “A Alma”, dizem que é uma peça muito feminina. E você vê, é um texto de um rabino. Mas eu acho que a Cabala tem uma coisa muito feminina mesmo. E acho que o Amir Haddad é um diretor muito feminino. O que eu quero dizer com isso? São afinidades, de temas. Eu, o texto, o Amir. A gente não tem nada contra o feminino. Então a gente tem uma energia masculina e

feminina ao mesmo tempo, que funciona bem, tem harmonia. Então eu acho que o feminino sempre vai aparecer quando o masculino não quiser se sobrepor à ele. Quando tiver harmonia, naturalmente ele está presente. Assim como o masculino está presente. Se um não quiser dominar o outro aspecto... se um aspecto não quiser dominar o outro aspecto, os dois aspectos funcionam juntos, porque eles, na natureza, são juntos. Eu acho uma peça muito feminina nesse sentido, onde meu lado masculino também está presente. Porque é tudo junto, como eu estou falando. Eu acho que é uma peça que não prima apenas pelo racional, que não prima apenas pelo emocional. Prima pelo intuitivo, prima pelo místico, mas, prima também pela razão, prima por um esquema de divisão intelectual. Porque você vai entendendo as divisões também, que um trabalho intelectual, que todo trabalho intelectual, puxa, por uma razão também. Então acho que é um equilíbrio muito legal entre o feminino e o masculino em todos os sentidos.

[Pesquisadora] O que seria o feminino de acordo com sua interpretação?

[Clarice] O feminino está na forma de se expressar, está na delicadeza. Está na receptividade, como os orientais dizem, de ser menos impositivo, de ser mais receptivo. Eu achava meu pai um homem feminino. Eu tinha uma sensação de que meu pai era receptivo. Ele gostava de ouvir as pessoas, sabe? Então isso é uma coisa feminina, um aspecto do feminino, eu acho. Ser receptivo, ser amoroso, ser caloroso, dadivoso. Eu acho que “A Alma Imoral”, o Amir sempre fala da sacerdotisa. Aquela narradora é uma sacerdotisa. Então, o feminino naquele lugar. Então, o que a peça tem de masculino, porque ela é afirmativa, ao mesmo tempo, ser impositiva. Ela afirma coisas, ela propõe, ela penetra, ela avança. Acho que ela é um equilíbrio do que vem e do que vai. Ela vai e vem. É um lugar muito dinâmico, eu acho. Acho que é isso, são esses aspectos. Estou falando agora até pela primeira vez. Não tem nada de científico nisso que eu estou dizendo. Mais do ponto de vista poético do que qualquer outra coisa.

[Pesquisadora] A peça mudou muito desde a primeira vez que ela foi apresentada?

[Clarice] Não, ela mudou muito pouco. Quem mudou foi eu. Eu mudei muito, eu amadureci muito. Eu amadureci muito, como pessoa, como atriz, como ser humano, como mãe, como mulher, como esposa, como produtora, como artista, como cidadã. Eu tive que fazer muitas escolhas. Como diz o Nilton Bonder “o sucesso tem muito mais de desafios do que

fracassos”. E é verdade, porque o sucesso te coloca na zona do agrião, no coração das contradições. O fracasso te deixa um pouco... é uma contradição que você vive, ok, mas, ele te deixa um pouco à margem. E essa situação à margem às vezes te poupa de certas questões. Quando você está no coração do conflito, onde rola grana, onde rola a pressa, onde rola muita pressão, Nossa Senhora, é cada escolha... Eu acho que eu fui escolhendo muito de acordo com meus princípios e com minha alma. Acho que isso foi um aprendizado muito profundo e muito legal pra mim.

[Pesquisadora] E como tem sido todos esses anos a reação e o contato com o público, a crítica, a recepção das pessoas?

[Clarice] Muito positivo, de um modo geral, 99% do tempo. Já apresentei no Pátio do Colégio, Virada Cultura ao ar livre, mil e poucas pessoas. Já fiz a Virada Cultura duas vezes. Foi incrível, uma experiência incrível. Um trabalho muito bem recebido, uma troca muito, muito generosa. Uma coisa abençoada nisso tudo aí, incrível.

[Pesquisadora] Agora algumas perguntas sobre o conteúdo da peça. Como você analisa a estória de Adão e Eva? Sua interpretação sobre essa estória.

[Clarice] Primeiro, a pessoa que lê [esta entrevista] tem que entender que minha referência é o livro “A Alma Imoral” e não o Velho Testamento, O Novo Testamento. Porque Adão e Eva é contado em muitos livros sagrados. Eu estudei mais profundamente do ponto de vista do livro “A Alma Imoral”. Então do ponto de vista “A Alma Imoral”, Adão e Eva são dois transgressores que desobedecem e alcançam a consciência. Isso os transforma em ser humano. E isso é um mandamento. Através da desobediência de um mandamento, Deus faz com que eles evoluam. E é assim que eu vejo a estória de Adão e Eva. Nossos antepassados, que ao escutarem principalmente a mulher, Eva, que ao convencer Adão de comer do fruto proibido, ela está cumprindo o mandamento de desobediente para fazer a espécie evoluir.

[Pesquisadora] E você concorda com o livro, nesse sentido?

[Clarice] Concordo totalmente.

[Pesquisadora] Eva foi uma pecadora ou uma transgressora?

[Clarice] Uma transgressora.

[Pesquisadora] Legal...você fala bastante disso na peça, de transgressão e tradição. Interessante. Você é da religião judaica?

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] Eu tenho duas perguntas sobre isso. No judaísmo quais são as diferenças no cotidiano de um homem e de uma mulher enquanto adeptos da religião? Questões como funções, direitos, etc., seja nos espaços cotidianos como nos espaços religiosos.

[Clarice] Sempre teve muita diferença. O homem sempre teve primazia sobre a mulher. Há histórias lindas de conquistas lindas através dos tempos para que a mulher pudesse exercer certas funções que apenas os homens exerciam.

[Pesquisadora] Como o quê, por exemplo?

[Clarice] A mulher não podia ler a Torá e interpretar. A transcrição dela era uma função só masculina. Acho que as mulheres começaram a ser rabinas depois que os homens. Não tenho muita certeza não, mas, acho que ser rabina, fazer interpretações da Torá, transcrever e constar a transcrição...os livros são um pouco recentes na história do judaísmo. O nome era o homem que dava e não a mulher. A mulher passou por um momento histórico que eu conto na “Alma Imoral”

[Pesquisadora] O nome dos filhos?

[Clarice] Sim. Só seria judeu se fosse filho de pai judeu. Mas não, a mãe não contava. Judia ou não judia era o pai que contava. Depois quando a Palestina é invadida é que passa a ser a mulher. Na Cabala Deus é ele e é ela. Mas, por exemplo, quando eu estudei na escola, era só “ele”. Ninguém dizia que era ele e ela. Então tem várias coisas. A mulher era mais submissa no judaísmo.

[Pesquisadora] Você acha que vem mudando?

[Clarice] Total, total...

[Pesquisadora] De quanto tempo pra cá, mais ou menos?

[Clarice] É uma tradição muito antiga, de quase cinco mil anos. Então eu vou ser leviana. É porque eu só vivo nesse planeta há 58. Eu não tenho muito esse estudo histórico do judaísmo. Então eu não sei. O que eu sei é que foi se conquistando. E nem sei se teve uma igualdade lá trás e depois perdeu e depois voltou. Eu não sei. Eu sei que quando eu nasci e me apresentaram o judaísmo, o homem tinha muito mais importância social que a mulher. A mulher era bem mais “do lar”. A mulher judia sempre mandou na casa. O norte do Brasil é um pouco assim também. Meu marido é do Pará. Quando eu conhecia a família dele, eu falei “nossa, aqui é as mulheres que mandam em casa”. É igualzinho lá em casa. Meu pai obedecia minha mãe. Minha mãe levantada a voz, pronto, minha mãe mandava. Mas meu pai sempre teve muito mais destaque social. Então assim que eu fui vendo como era, como não era.

[Pesquisadora] Entendi.

[Clarice] Tem a diferença sim. Isso eu posso dizer com certeza. Sempre teve diferença até onde eu sei. Porque às vezes as coisas eram incríveis antes. Aí ficam ruins, depois voltam. A gente não sabe direito.

[Pesquisadora] É difícil saber, não é? Mas entendi. De acordo com sua fala, nos últimos 50 anos isso vem se transformando.

[Clarice] Acho até que mais. É visível a melhora. E também são várias correntes de judaísmo. Isso que tem que entender também. O judaísmo não é uma grande religião que tem uma grande hierarquia. Era uma religião horizontal com várias tribos. Então, uma tribo é mais, uma tribo é menos, sabe?

[Pesquisadora] A partir das tribos que saíram as correntes?

[Clarice] Cada tribo é uma corrente. Uma é mais mística, a outra é mais racional, a outra dança mais, a outra tem um tipo de comida, a outra tem um tipo de casamento. São vários. Porque os judeus, eles foram distribuídos pelo mundo, então cada um foi...

[Pesquisadora] Fazendo de um jeito...

[Clarice] Sim. O Estado de Israel é uma coisa muito recente, veio depois da Segunda Guerra Mundial. Não existia. É um povo nômade. E agora conversando, tinha a Judeia. “Judeu” é da “Judeia”. É de uma região. Não é só de uma religião.

[Pesquisadora] Um território.

[Clarice] Sim, que nem ser do Brasil, brasileiro. Judeu, Judéia. “Judas”, porque era da Judéia. “Jesus de Nazaré”, porque era de Nazaré. Esse povo, por causa das conquistas, das guerras, foi se dispersando.

[Pesquisadora] E atualmente como são os cargos de tomada de decisão e de transmissão das palavras religiosas no Judaísmo? Em relação a ser mulher ou homem. Você falou que as mulheres podem ser rabinas hoje.

[Clarice] Podem.

[Pesquisadora] Mas na mesma medida que os homens?

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] Qualquer mulher pode ser rabinas?

[Clarice] Sim, se fizer uma escola, tem que ter uma formação.

[Pesquisadora] Entendi. E são essas pessoas, as rabinas e os rabinos que fazem a transmissão da palavra?

[Clarice] Sim. Nem todo mundo é cabalista. Cabala é um segmento do judaísmo.

[Pesquisadora] E nos templos, nos espaços religiosos, homens e mulheres podem ter acesso aos mesmos espaços, às mesmas ações, ou é diferente?

[Clarice] É diferente. Mulher senta de um lado e homem senta de outro.

[Pesquisadora] E eles fazem coisas diferentes? Ou as mesmas ações nesse espaço?

[Clarice] Fazem coisas diferentes. São funções diferentes. Acho que a mulher ainda não pode carregar a Torá nas cerimônias. Mas é o que eu te falo. Eu não estou muito atualizada. Pode ser que em Nova York a mulher esteja carregando. Depende muito, é muito dinâmico. Eu não sei, eu posso estar falando bobagem sim.

[Pesquisadora] E o que você acha dessa mudança que teve? Antes apenas homens poderiam ser rabinos e depois...

[Clarice] Acho uma alegria poder uma mulher...poxa...nós temos que escutar as interpretações das mulheres. O que as mulheres acham de Deus? Tenho uma piada ótima. Acho que eu conto [durante a peça]. Não sei se você viu “A Alma...”.

[Pesquisadora] Eu vi, vi duas vezes e quero ver mais uma.

[Clarice] Não sei se eu contei essa piada, às vezes eu conto, às vezes não. Foi uma senhora que me contou. Sabe por que Deus procurou Abraão para sacrificar o filho, Isaac? Ele podia ter procurado a mãe de Isaac. Porque se ele tivesse procurado a mãe, a mãe imediatamente olharia para o céu e falaria assim: “meu filho?? Não Senhor!” (risos) O pai fica na dúvida. Então essa piada diz muito. “Meu filho não Senhor”.

[Pesquisadora] Sim.

[Clarice] “Não Deus..meu filho, não Senhor”...a mulher não quer nem saber. A mulher enfrenta Deus de uma maneira muito diferente do homem. Os dois tem reverência, os dois tem temor à Deus. É a força da criação, mas, a maneira do diálogo é completamente diferente.

Eu sinto isso. O jeito de falar. A mulher fala direito. O homem, acho que tem uma coisa assim mais calado.

[Pesquisadora] Eu não lembro de ter ouvido essa piada [durante a peça]. Eu lembro da estória do sacrifício e de outras que me marcaram. A estória da galinha também. Sempre lembro dessa estória.

[Clarice] Exatamente. Não é a toa que a mulher que diz que pode [sobre a estória da galinha].

[Pesquisadora] Ela tem outra avaliação do contexto.

[Clarice] É o famoso sexto sentido.

[Pesquisadora] Você acha que essa avaliação... o que é diferente da avaliação do homem?

[Clarice] É o sexto sentido. A experiência de guardar a vida nove meses na barriga...

[Pesquisadora] É única...

[Clarice] Sim. Como você vai dizer isso para um homem?

[Pesquisadora] Mas e as mulheres que não tem filhos?

[Clarice] Elas têm esse potencial. É um fator biológico, acho muito importante. É claro, mais uma vez, tudo é relativo. Mas essa experiência da mulher menstruar, da mulher ter uma biologia diferente do homem, trás pra ela outra sensibilidade. É isso, assim como o homem tem coisas que eu não tenho e ele tem outra sensibilidade que eu não tenho e que eu admiro. Então é isso. Eu acho que a gente menstrua, sai leite do peito. A mulher que não teve filho ou ela optou em não ter ou ela não pode ter. Só tem essas três opções: ou tem, ou não tem por opção, ou não tem por não-opção. E ela vai ter que lidar com essa questão. O homem vai ter que lidar com essa questão de uma maneira muito diferente, fora do corpo dele, é outra...aí é na relação, enfim. Então acho que daí já muda a questão do ponto de vista. Acho que são pontos de vista.

[Pesquisadora] A questão do corpo mesmo.

[Clarice] É...o corpo da gente é diferente de um homem. Eu não tenho a força física do meu marido. E ele não tem certas forças que eu tenho. Eu fui repórter uma época, antes de ser atriz. E eu fui na Marina da Glória entrevistar um casal que estava viajando o mundo em um veleiro. Essa estória é ótima. Aí eu perguntei pra ele: “o que você precisa pra enfrentar o mar?” Ele falou: “eu preciso da vela, eu preciso do motor, eu preciso saber dar os nós..” Ele fez uma lista de coisas muito importantes, que sem aquilo, sem aquele conhecimento, ele não atravessava o mar. Aí eu perguntei pra ela: “o que você precisa pra atravessar o mar?” E ela falou “a man” [um homem]

[Pesquisadora] Um homem.

[Clarice] Perfeito. Eu entendi ela perfeitamente. Porque ela vai por outros motivos. Ela vai por uma questão espiritual dela. Mas *ela* não poderia fazer esse trabalho de enfrentar as ondas sozinha, como o Amir Klink. Não sei, eu acho. Posso estar enganada, pode ser que uma mulher tenha a força de [...] remando. Mas eu não conheço ainda uma mulher navegadora solitária, pode ser que exista e eu esteja falando uma ignorância. Era até bom você ver no seu trabalho, será que existe uma mulher que enfrenta o mar? *Sozinha?*

[Pesquisadora] Vou pesquisar.

[Clarice] Me conta?

[Pesquisadora] Aí eu te conto. [Clarice, pesquisei e olha o que eu achei! A navegadora solo que deu a volta ao mundo mais nova é uma mulher, Laura Dekker, iniciou sua viagem aos 14 anos em 2010 e terminou em 2012, com dezesseis anos. Aqui tem informações sobre seu trabalho: www.lauradekker.nl]

[Clarice] Vou adorar saber. Porque precisa de muita força física, também. Então quando ela falou “a man” [um homem], eu entendi total. Claro que ele precisa dela. Mas ela precisa dele para certas coisas, então, são pontos de vistas diferentes. Tem um livro agora, muito bonito. Não vou saber falar o nome dela, escreveu “As Vozes de Chernobyl”: “A guerra não é da mulher”. Sabe? É isso. Eu acho que 90% das mulheres do planeta não fariam a guerra.

[Pesquisadora] Um dado é que a maioria das pessoas que matam são homens. Homens matam homens e matam mulheres. Mulheres matam em uma porcentagem mínima.

[Clarice] Mulher não nasceu pra matar, mulher nasceu pra dar à vida. Uma mulher pra decidir uma guerra... eu fiz “A Rainha Elizabeth” no teatro. Era foda pra ela. Ela mandou [matar], muitas vezes. Mas ela sofria com o povo dela. Ela sofreu muito. Ela decidiu... tanto é que na vida real ela demorou dezessete anos pra decapitar a Maria Stuart. Ela demora pra mandar matar a prima.

[Pesquisadora] Eu vi o filme da Rainha Elizabeth. Ela manda matar a prima, né?

[Clarice] Na estória real ela fica dezessete anos na torre.

[Pesquisadora] O que é uma tortura também, né? Ficar presa.

[Clarice] Ela estava no maior conforto.

[Pesquisadora] Ah, entendi.

[Clarice] Uma prisão domiciliar do bem. No livro que eu estudei, a Rainha Elizabeth fala para a Maria Stuart... na vida real elas nunca se encontraram, mas, ela se escreviam cartas. E a rainha escreve para a prima: “se nós fôssemos mulheres comuns, do povo, jamais teríamos... seríamos talvez duas pessoas que não se falassem, no povoado e nada mais. Como existe uma questão de poder entre nós, nós somos inimigas. Então o que eu acho que diferencia os seres humanos é isso. Mais do que homem ou mulher. Assim.... no sentido, claro, a gente está falando de corpo, de várias coisas que diferenciam, mas, essa questão do poder é muito forte. E o poder exige do ser humano as mesmas coisas, seja do homem ou da mulher. A mulher vive esse poder de uma maneira diferente do homem, mas, esse poder...político...

[Pesquisadora] Você acha que uma mulher com mais poder econômico, político, ela tem mais probabilidade de matar?

[Clarice] Acho. Ela pode declarar uma guerra, como a Margareth Thatcher, como a Rainha Elizabeth. Ela é *obrigada*, ela não tem outra estratégia. Porque a guerra é uma estratégia. Uma estratégia de poder. Acho que ela demora mais, tudo isso, mas, ela declara. Mas acho muito difícil uma pessoa comum, dona de casa mandar matar alguém.

[Pesquisadora] Ou ela mesma [matar].

[Clarice] Ou ela mesma. Precisa ser uma psicopata, precisa ser uma criminosa comum. No sentido... a filha que mata os pais, a mulher que mata os próprios filhos. Eu considero uma doença. É muito diferente da Margareth Thatcher declarar guerra. São instâncias de poderes diferentes. A Dorinha Duval que matou...é um crime passional. Declarar guerra não é um crime passional. Pode ser que em última instância é um crime também. Ok, são crimes do poder, mas, é diferente. São campos de estudo diferentes. Mas essa questão do poder é muito séria. Ela iguala muito as pessoas.

[Pesquisadora] São várias questões... Eu estou pesquisando violência também nessa pesquisa. Para falar um pouco sobre o panorama político e patriarcal. Eu penso um pouco sobre isso. Na pesquisa, eu penso mais sobre a violência do homem contra a mulher, não penso muito sobre mulheres que violentam. Seria uma outra questão.

[Clarice] Eu vi uma situação de violência de uma mulher contra o filho (som de espanto). Ela era nitidamente surtada. Ela entrou no restaurante. Ela pegou uma faca e pegou um garfo. O filho dela, com problemas mentais também. Ela agarrava o garoto “assim”, e falava: “me dá dinheiro, me dá comida, senão eu vou matar esse garoto agora!”. O garoto ficava “assim”. Olha... era uma cena...por isso que digo. A situação é tão complexa, tão complexa, tão complexa, que ela vai muito além de homem e mulher, eu acho. Os hospitais psiquiátricos, estão lá homens e mulheres. Você vê um homem como o Bispo do Rosário. É essa sensibilidade, né? Aí você vê outras mulheres, também... enfim...é tudo tão...

[Pesquisadora] Complexo, né? Ele esteve aqui na Bienal, não sei se você chegou a ver os trabalhos. Na última Bienal os trabalhos dele estavam aí. Bom, tem um bloco de perguntas que é sobre assédio no local de trabalho, enquanto artista. Se você não quiser responder, tudo bem também. Eu organizei cinco blocos. Em cada bloco tem opções e as respostas são “sim” ou “não”. Bloco 1. Você já sofreu algumas dessas três situações em local de trabalho?

Assédio sexual. Humilhação. Autoritarismo. Pode ter sido de um homem ou de uma mulher. Pode ter sido em qualquer nível, direção, em cena, técnica, etc.

[Clarice] Sim, sim e sim.

[Pesquisadora] E o sujeito da agressão foi homem ou mulher? Ou os dois?

[Clarice] Os dois. Em momentos diferentes.

[Pesquisadora] Bloco 2. Alguém já gritou com você. Alguém te agrediu fisicamente. Alguém te coagiu a fazer coisas que não queria.

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] O sujeito da agressão foi homem ou mulher?

[Clarice] Os dois.

[Pesquisadora] Bloco 3. Você teve uma negação a realizar alguma atividade por ser mulher?

[Clarice] Quando eu era criança eu dizia que eu ia ser piloto de Fórmula Um [risos] Aí meus pais falaram: “não vai mesmo. Não existe mulher piloto”. Eu falei “tá bom...depois...” Eu queria ser o Fitipaldi. A Fitipaldi. Não rolou... Meu pai falou “não vai rolar não..”.

[Pesquisadora] Mas e dentro do espaço de trabalho enquanto artista? E o oposto também, se já propuseram funções por você ser mulher. Alguma função..ou um papel...

[Clarice] Papel de mulher...

[Pesquisadora] É... papel não sei...

[Clarice] Eu nunca fiz um homem no teatro. Mas eu acho que eu fiz uma vez um sim. Era uma brincadeira. Não, nunca, nisso, não. “Ela é mulher, não pode fazer”. Nunca vi isso no teatro.

[Pesquisadora] E nem o oposto?

[Clarice] E nem o oposto “ah, mas ele é homem”, então, propor por eu ser mulher, não.

[Pesquisadora] Agora tem um bloco com apenas uma pergunta. Se você já recebeu menos do que um homem pelo mesmo serviço realizado.

[Clarice] Sim.

[Pesquisadora] No contato com o público ou alunos, você já foi assediada verbalmente dentro ou fora de sala ou já recebeu convites de teor sexual/afetivo de público, alunos?

[Clarice] Ah, já... Mas nada assim...mesmo o assédio, não foi um assédio que nem do José Mayer, de enfiar a mão em mim. Isso eu nunca passei. É um assédio...nunca sofri *violência*. Nunca.

[Pesquisadora] Como assim?

[Clarice] Eu já sofri assim... a pessoa ter um cargo de direção e *eu* me sentir ameaçada por a pessoa me desejar. Aí eu não querer... “o que eu faço?” Entendeu? Mas jamais, eu, Clarice, vivi de ser expulsa de um lugar por não ter trepado ou ter trepado. As vezes que eu namorei ou que eu transei foi porque eu quis. É um assédio no sentido de que eu me senti assediada porque a pessoa tinha uma ascensão sobre mim e eu não sabia lidar com aquilo. Mas nunca fui violentada. O que eu chamo de assédio é assim, você tem vinte anos, aí você entra em uma peça, aí o diretor não sei quê, aí você sente que o diretor ficou a fim de você. Você não sabe se no fundo ele está usando do poder dele ou se ele realmente gostou de você, ou se ele está a fim de transar com todo o elenco. Aí você fica naquela dúvida. “E se ele quer transar com você?”, “E se eu não quiser transar com ele?”, “E se não sei quê”, aaahhh....! Então eu sempre fiz minhas escolhas a partir da minha consciência. Então tanto pra sim quanto pra não eu fui livre. Mas eu me sentia muito pressionada. Mas eu nunca sofri nenhuma tipo de sansão, nunca. Nenhum tipo de castigo. Nunca enfiaram a mão em mim. Também nunca me tiraram de uma peça porque eu não transei com o diretor. Também nunca recebi nenhuma regalia por ter namorado o diretor. Tinha que acontecer e aconteceu. Porque eu ainda tinha pouca

experiência de saber lidar com a situação. Quando eu digo, que sim, já sofri assédio, eu já me senti assim. Mas então é até melhor dizer que não. Eu nunca sofri esse assédio.

[Pesquisadora] Físico.

[Clarice] Físico. Graças a Deus.

[Pesquisadora] Entendi. Do toque, do contato físico.

[Clarice] Nunca, nunca. Graças a Deus, olha...

[Pesquisadora] Você está falando de uma certa pressão, de coisas na entrelinhas.

[Clarice] No nível do psicológico mais. O cara é teu diretor. Todo dia fica te olhando daquele jeito.

[Pesquisadora] Um incômodo isso, né?

[Clarice] É, me incomodava. Hoje eu sei lidar totalmente. Mas também com a idade diminui muito a cantada. Mas o brasileiro ele é... você sofre cantada, então é a cantada. Eu não tenho nada contra cantada. Eu acho cantada uma coisa bacana da cultura. Ponto. Só uma cantada, pô, o cara me deu uma cantada. Eu disse sim ou disse não. Faz parte do jogo, eu acho. Mas daí te pegar...te... não. Pelo amor de Deus.

[Pesquisadora] Mas o que você falou da cantada. Você acha ok vindo de qualquer pessoa? Estranhas?

[Clarice] Ah, eu acho, eu acho. Com delicadeza, poesia..ah, gente...

[Pesquisadora] Depende do teor.

[Clarice] Eu acho incrível esse negócio, você está passando...eu me lembro tanto disso. Copacabana era um bairro... eu fui criada em Copacabana. Era um bairro que tinha muita construção civil. Era o boom imobiliário. Então todo toda hora você passava por uma obra.

Imagina... todos os operários. Todo mundo te cantava. Mas eram coisas assim...ninguém...por exemplo...eu me lembro de várias cantadas.

[Pesquisadora] Você lembra de alguma?

[Clarice] Eu me lembro de uma que eu tinha vinte e poucos anos e o cara “dá dez a zero em qualquer garotinha” Eu me lembro tanto disso..o cara era tanto...o cara era bonito. Eu olhei assim “pô, brigada”. É um elogio, entendeu? O cara tava parado “dez a zero em qualquer...”, “Princesa”. Se falava muito isso. “Uma princesa”, passava por você e falava “uma princesa”. *Nunca* me incomodou. Nunca. Eu achava o maior barato. Passar por alguém e te chamar de princesa. Achava ótimo. Nunca, nunca. Esse lado das feministas. Por exemplo eu lembro de uma amiga nos anos setenta, voltou de Londres, aí o cara deu uma cantada nela, ela deu um esporro, eu falei “quê isso Sílvia?”, “Ah, não tem que falar nada Clarice, nada”. Eu falei “ah, você está no Brasil, é tão gostoso uma... “que lindeza”, coisas assim, não precisava passar disso. Quando começa “vou te chupar toda”... aí não. Eu não gostava. Mas, coisas delicadas, que vem com poesia, sempre achei legal. *Sempre* achei legal.

[Pesquisadora] Entendi.

[Clarice] Quisera eu ter tido a liberdade de cantar assim um homem, sabe? Acho tão gentil isso. Acho tão legal, sabe? Você ver que agradou alguém. Passar e “bonita, você”, pronto, você não fica feliz? Ah gente, espera aí também...eu acho exagero.

[Pesquisadora] Mas o que você acha...porque assim, tem o costume dos *homens* manifestarem.

[Clarice] Exatamente. Infelizmente não é uma coisa da cultura da mulher cantar nesse sentido poético.

[Pesquisadora] Mas o que você acha sobre isso? De só os homens cantarem?

[Clarice] Uma pena. Isso é da cultura machista. Claro que a mulher também podia cantar. Acho que hoje em dia a mulher canta um pouco. A mulher parte pra cima. Uma vez estava eu e meu marido em uma cidadezinha do estado do Rio de Janeiro, a gente foi fazer a peça. E aí

quando eu tava chegando perto dele eu vi uma mulher assim “você está sozinho?”. Aí ele ficou mega sem graça. Porque eu estava chegando. Aí ele falou “estou com a minha mulher”. Ela olhou pra mim. Ela falou “ desculpa, se está acompanhado, já não é mais comigo”. Ela foi ótima. Eu fiquei zero com raiva dela. Achei ela ótima. Ela tá na dela, tá querendo ficar com alguém. Fiquei até feliz, ela gostou do meu marido, meu marido é bonito mesmo. Eu nesse ponto sou tolerante. Acho tão legal esse jogo. Paquerar. Essa cantada da paquera. Gente, tem coisa melhor que paquerar? Acho paquerar tudo de bom. Tem uma frase do Caetano que eu amo: “manter sempre teso o arco da promessa”. Pra mim isso é o paraíso. Sei lá, você olhar, mostrar que gostou. A dança dos olhares. Eu só posso curtir e conhecer uma pessoa através do olhar. Qual é o problema gente? Sinceramente, muito radical quem... Deus que me perdoe...por isso que eu tenho muita dificuldade com aplicativo. Muito... sou um zero...eu falo “mas como eu vou saber se eu gosto da pessoa?” Uma foto..

[Pesquisadora] Tem um último bloco aqui. Existem diferenças entre o trabalho realizado em espaços mistos – ou seja, homens e mulheres – seja, na produção, no elenco, etc. , e aquele realizado apenas entre mulheres?

[Clarice] É que eu nunca trabalhei só com mulheres. Nunca estudei em colégio só de mulheres. Deve haver, né? Não tenho essa experiência. Sempre, desde que eu vivo, é sempre em espaço misto, sempre, sempre, sempre. Eu reconheço assim, quando está em uma mesa só com as amigas, tem uma cumplicidade (?), mas, eu nunca vivi longos tempos só com mulheres.

[Pesquisadora] Como você vê a relação entre produção de discurso/produção de conhecimento e as mulheres hoje? Ou seja, as mulheres estão produzindo e difundindo as visões sobre a realidade? Uma das definições do patriarcado vai nesse sentido.

[Clarice] Acho que estão bastante. Eu conheço muitas pensadoras. A história está cheia de exemplos e bons exemplos. Desde de Simone de Beauvoir, Hannah Arendt. Tem umas mulheres agora. Acho que as mulheres produzem tanto conhecimento quanto o homem, da realidade. Acho isso muito legal.

[Pesquisadora] Você acha que esse conhecimento é difundido na mesma medida?

[Clarice] Ainda não. Porque o mundo acadêmico ainda é muito dominado pelo machismo, pelo homem. Até cientista mulher tem mais dificuldade de aparecer do que os Einsteins da vida, vamos dizer assim. Mas acho que já melhorou muito. Muito, muito, muito...Sofre preconceito, mas, acho que a mulher está mandando bem. Dentro da história dela. Dizem que a mulher vai demorar 50 anos pra se igualar à força do pensamento. O homem é muito... do ponto de vista “mundo”. “O” homem, porque não é a “mulher”? O gênero... o ser humano é “o” homem. Então está certo, falta muita coisa. Mas já avançou muito, muitas pensadoras, muita poeta. Até a presidente Dilma, sabe? Ah... se avançou...perto do que era. Se você pensar há 200 anos atrás o que era nossa sociedade colonial, pra hoje, não tem comparação. Ainda tem muita servidão, muita empregada doméstica, muita coisa. Muita coisa tem que andar, mas, muita coisa já andou.

[Pesquisadora] Como você definiria o conceito de patriarcado?

[Clarice] O homem que manda. Ponto. Coronelismo. “Cala a boca e chupa”. “Cala a boca, quem é você pra falar alguma coisa?”. É isso. “Cala a boca”. Mas isso, sinceramente, principalmente do ponto de vista doméstico, ainda tem muito a avançar, mas, já avançou. Mulher agora pra calar a boca dentro de casa... é que ainda tem muita violência, o homem ainda bate muito na mulher. Eu mesma já vi uma situação onde a menina apanhou, ela deu queixa, o marido parou de bater nela. Ela conseguiu, ela teve voz. Os filhos mandaram ela se separar, ela não separou, mas, ela falou que ia dar queixa, ameaçou, o cara parou. Parou de beber, parou de bater. Ela foi valente. Então acho que as mulheres estão menos acoadas. É que tem muita coisa, tem a vergonha, tem muita coisa pra ser resolvida. Quando um homem é currado por outro homem, não sei se ele conta. A humilhação, sabe? A humilhação ainda é uma coisa difícil de você compartilhar. Você se sentir vítima profunda de uma humilhação, é difícil, dá muita vergonha.

[Pesquisadora] Compartilhar isso em público.

[Clarice] É, “eu fui humilhada, machucada e (inaudível) um trauma.

[Pesquisadora] Complicado, né?

[Clarice] Puuuta que o pariu. Em não lembro de... graças a Deus. A dor que eu sinto é por nós, humanos. Mas, eu, pessoalmente, graças à Deus...Eu fui até mais humilhada por outras mulheres também, mas, não desse ponto de vista assim..Eu me lembro, tinha dezoito anos, me apaixonei. Fui acampar e me apaixonei pelo filho do prefeito e o filho do prefeito se apaixonou por mim, no acampamento. E a gente começou a namorar. Um dia eu fui na casa dele, a mãe me expulsou. Disse que eu tinha pacto com o demônio. Eu tinha um cabelão, era meio Maria Bethânia. E com aquele cabelo eu só podia ter pacto com o demônio. E não deixou, não chamou o filho. Eu queria me despedir, eu ia voltar para o Rio, era uma cidade de Minas. E a gente não se despediu. Então a mulher acabou comigo, sabe, uma mulher. Eu fui humilhada ali na porta da casa dela. Há muito preconceito de mulher contra as mulheres, né, muito. No mundo árabe a gente fica sabendo de muitas histórias de mulheres que querem tirar a burca, que querem ter uma vida sexual mais livre e vir outra mulher e dizer que vai jogar ácido na cara dela, sabe... Muitas mulheres assumem o discurso do patriarca. Porque o patriarcado é uma mentalidade, mais do que o homem só mandando. Vai muito além da figura física do homem. Pode ter entrado o patriarcado dentro de você. Pode ter entrado o patriarcado dentro de mim. Eu posso ser uma patriarca.

[Pesquisadora] Que reproduz esse pensamento.

[Clarice] É uma ideologia, uma mentalidade. E sempre de opressão. Você não dá voz ao outro. Meu marido dizia que às vezes na casa dele o pai dele falava “eu não discuto esse assunto à mesa”. Ele falava “esse assunto não é para conversar com filho”, “esse assunto não se fala com mulher”. Então era tudo assim “esse assunto...”. Tabu aqui, tabu ali. A minha casa, como era de um viés mais progressista, meu pai vem de uma tradição muito do debate, qualquer assunto, a qualquer hora, em qualquer lugar, pode se conversar. Minha mãe que ficava até um pouco chocada “Odilon, falando isso com as crianças?”. “Pai, o que é puta?”. Eu lembro tudo que eu perguntava para meu pai. “Pai, o que é fuder?”. Meu pai falava, na mesa, não existia... é uma mentalidade aberta, progressista. Meu pai sempre foi um homem progressista, sempre. Minha mãe era mais careta que ele, minha mãe tinha vergonha. Minha mãe internalizava muito mais repressões do que o meu pai. Então pra você ver como é tudo relativo. Pra você ser uma pessoa libertária, você tem que fazer muita auditoria interna, porque os discursos estão aí, está tudo muito bom. Mas como você é dentro pra fora também, sabe? Quais são as correções que você está fazendo dentro de você? Isso é tanto para o homem como para a mulher. É porque a gente já foi mais vítima na história. A gente já foi

mais vítima na história de um modo geral, mas, quantos homens foram vítimas na história porque quiseram ser revolucionários? Porque quiseram lutar contra o sistema. Então...o homem também é vítima do homem.

[Pesquisadora] E como você define “feminismo”? Hoje no Brasil, em São Paulo, no Rio.

[Clarice] O feminismo pra mim é um segmento... é uma opção política, ideológica, da luta da libertação da mulher. Ponto. “Você quer encampar as bandeiras do feminismo? De forma organizada, de forma institucional?”. “Sim”. “Então você é feminista”. “Você quer lutar pela libertação das mulheres sem nenhuma bandeira feminista?”, “quero”. “Então você não se intitula feminista, você se intitula outra coisa. Eu acho que o feminismo é...você luta pela emancipação da mulher. E o feminismo, assim como o judaísmo, tem milhares de correntes. Algumas bandeiras você encampa, outras você acha exagero. São as discussões ideológicas, políticas e culturais. Eu não me considero uma feminista nesse sentido da organização. Não faço parte de nenhuma organização feminista. Eu não organizo a minha luta coletivamente através de bandeiras, não tenho essa prática. Mas eu acho que eu sou uma mulher que quer se expandir como mulher no mercado, com os pensamentos próprios de uma mulher. Então se alguém quiser me chamar de feminista, eu aceito. Se outra pessoa quiser não me chamar, porque eu não me enquadro nessa, então eu acho que os dois conceitos estariam certos.

[Pesquisadora] Na sua visão quem são os sujeitos da luta feminista?

[Clarice] Homens e mulheres. Quem nem o sujeito da emancipação gay: homens e mulheres. Sujeito da emancipação dos negros: homens e mulheres.

[Pesquisadora] Brancos também?

[Clarice] Brancos, claro! Brancos, amarelos. Qualquer pessoa que lute pela emancipação dos seus direitos é uma feminista, ou é um feminista. Meu marido pode ser feminista, do meu ponto de vista, como eu estou conceituando, ele pode encampar a luta por aquelas bandeiras. Ele é um feminista. Ele seria o quê? Machista não é. Eu acho isso. Você encampa a luta pela legalização da prostituição, você é pela legalização da prostituição. Você é a favor da legalização da maconha. Você não precisa ser maconheiro. Então você luta pela emancipação das questões da mulher, você é um feminista, você não precisa ser mulher. Nesse sentido, não

precisa ser maconheiro, não precisa ser negro. Não precisa ser índio pra entender que a demarcação das terras indígenas é condição sine qua non para o bem estar da humanidade. É a mesma coisa, eu sou do Greenpeace ou não sou do Greenpeace. Eu posso não ser do Greenpeace e lutar pela manutenção da Amazônia.

[Pesquisadora] Você considera “A Alma Imoral” uma peça feminista?

[Clarice] Não. Há muitas coisas feministas dentro dela, mas, ela não se caracteriza por ser uma peça feminista. Ela é uma peça mais de cunho ecológico, do ponto de vista da psiquê humana, do equilíbrio ecológico da psiquê humana. Ela não é feminista porque ela não levanta bandeiras de direitos das mulheres. Eu vejo o feminismo assim, quando queima sutiã, como antigamente, ou quando luta por bandeiras. É uma luta específica. Não quer usar sutiã, porque isso é uma opressão contra o corpo dela. Então ela queima o sutiã. Então isso vira uma bandeira, uma questão e vai discutir a partir disso. Acho que é uma peça libertária para a mulher porque libera o feminino, não demoniza o feminino. O feminino não tem que ir para uma fogueira. O feminino tem tanto poder quanto o masculino. “Então desse ponto de vista ela é feminista”. Então tá. Mas eu, quando eu estou fazendo lá, eu não estou pensando, não estou encampando bandeiras. Ela até serve. Se num congresso feminista alguém me convidar, eu vou, mas, assim como eu vou para um congresso sobre ecologia, porque acho que cabe. Ela tem um teor abrangente e universal. Aí inclui o feminismo. Mas, de uma maneira indireta.

[Pesquisadora] O que seria uma mulher transgressora hoje? Podemos pensar Brasil, ou ainda, São Paulo, Rio, porque o mundo é muito grande, as culturas são tão diferentes.

[Clarice] Acho que a mulher transgressora hoje e sempre, sabe, sempre, é aquela que afirma o seu corpo da maneira mais plena que ela consegue expressar. É a mulher que não se submete a nenhum padrão, a nenhum modelo vindo de fora. Essa mulher, ela é uma transgressora ainda. Porque, nada que o mercado ou qualquer outro tipo de valor diga pra ela o que ela tem que ser é mais forte do que ela acha que tem que ser. Acho essa mulher uma transgressora, porque as pressões vindas de fora ainda são muito fortes. Sim. Já se melhorou muito, mas, ainda vem muita pressão. Então, a mulher que banca, tanto pressões, seja lá quais forem, ela analisa, ela leva em conta, ela dialoga, mas, ela é uma resultante do que a consciência dela diz para ela fazer.

[Pesquisadora] Mais alguma coisa que você queira comentar?

[Clarice] Não. Obrigada.

[Pesquisadora] Então é isso, obrigada.

[fim]

Apêndice C

Entrevista com Lucélia Sérgio das Cia Os Crespos sobre a peça “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas

[Pesquisadora] Qual a importância de ser artista hoje no Brasil, em São Paulo? O que você quiser falar sobre isso, um panorama, as dificuldades, o que você quiser comentar sobre isso.

[Lucélia] É uma pergunta em tempos de crise. Eu não posso dizer como artista, eu vou analisar como atriz, como uma arte que tem pouquíssima importância perto de outras artes para nosso entendimento de cultura no país. Eu acho que os atores assim, eles estão, eles são muito bem vistos para a TV e para filme, para o cinema. Mas o teatro é uma arte bastante burguesa e quase morta, no sentido de que a importância dela é muito pouca. As pessoas se sentem muito distantes do teatro. Elas até ouviram falar sobre teatro, todo mundo, qualquer criança já ouviu falar sobre teatro, mas isso é muito distante dela às vezes. Acho que... eu não me sinto nenhum pouco importante dentro dessa sociedade. Isso como reconhecimento do meu trabalho. Mas em compensação eu acho que é uma arte de militância mesmo, por todos esses motivos. É a arte do contato, do fazer junto, sentir as emoções junto, de viver uma mesma emoção com outras pessoas, podendo se relacionar mesmo que só simbolicamente com outras pessoas. E que é diferente da relação que você tem com o cinema mesmo estando com outras pessoas ali. Então, eu acho que é uma arte muito de militância, de insistência, persistência e confiança no poder do ser humano, na força da emoção, na força dos sentimentos mesmo, porque trabalha nesse lugar.

[Pesquisadora] Em relação a ser mulher, o que você quiser falar sobre ser artista mulher hoje no Brasil, em São Paulo.

[Lucélia] Tem algumas questões. Eu acho que a gente vive um lugar da mulher que é a diva, que precisa ser a diva para ser reconhecida e que eu acho que é um lugar muito aprisionador como todos os outros lugares que emprestam à mulher na nossa sociedade. E vejo muitas dificuldades, mais como diretora do que como atriz. Porque quando eu chego com o espetáculo em determinado lugar e faço um pedido para um técnico, porque geralmente os técnicos do teatro são homens, né? É muito difícil encontrar, eu já encontrei algumas

mulheres, mas, é raro. Eles titubeiam para fazer ou esperam que você faça um charme pra que eles façam... ou eles não acham que você sabe exatamente do que você está falando. E isso é muito desconfortável, você ter que ser forte, eu falo isso no espetáculo, ser forte o tempo todo cansa. E a gente precisa ser forte e muito forte. Você tem que fazer a personagem, uma personagem dura. Porque qualquer outra sinuosidade eles lêem de outro jeito. Nesse lugar eu encontro mais dificuldade do que como atriz. Porque o ator tem um lugar reservado de alguma forma, da importância do que ele vai fazer. Então tem o camarim pra ele, e ele chega vai no camarim, se arruma e volta. E daí tem os aplausos. Tem essa ideia, essa ilusão com relação ao ator. Então a gente se relaciona pouco às vezes com as pessoas do teatro. E como atriz a gente também se relaciona menos com a parte mais burocrática dos projetos. Então eu acho que como diretora e aí sim mais como artista, eu encontro algumas dificuldades nesse lugar, de acharem que eu não sei muito bem o que estou falando. Ou que eu preciso fazer uma outra cara, essa coisa que sempre esperam da mulher, que você seja meiga e precise deles e peça com aquele jeito, aquela cara de “por favor”, de charme. Eles esperam um charme. Eu acho que nesse lugar eu encontro algumas dificuldades. Agora com relação a ser mulher e o que eu acho que é a minha função, eu descobri de verdade o prazer de ser mulher quando eu tive as meninas, quanto eu tive minhas filhas. E aí eu entendi o que é ser mulher, o que significa ser mulher nessa sociedade, o que significa ser mulher para humanidade, qual é a minha relação com o mundo, quão natureza eu sou, menos ser humano e mais natureza.

[Pesquisadora] Entendi.

[Lucélia] Então, isso de alguma forma virou, foi uma virada no meu trabalho artístico. Quando eu comecei a prestar ainda mais atenção em coisas que antes eu intuía que eram importantes, interessantes ou que precisavam ser ditas. Mas nesse momento quando eu descobri minha dimensão mulher foi que as coisas se encaminharam diferente dentro do meu fazer artístico. Porque até então ser mulher era um problema, menstruar todo mês, sofrer o preconceito, ganhar menos. As pessoas te olharem com aquela cara que você não sabe, que você não vai fazer, ou não te escolherem porque tem um homem para fazer e tal. Então ser mulher sempre foi um problema, uma barreira, até o momento que eu descobri essa potência, essa força e não só a força, mas, a delicadeza, a sensualidade num outro lugar. Eu fui descobrindo outras camadas do ser mulher e isso mudou meu fazer.

[Pesquisadora] Sobre peças que você viu. Não sei se você tem visto, você falou que estava viajando. Pode ser em outros estados também. Qual foi a última peça, apresentação, performance, dança, teatro dirigida por uma mulher que você assistiu?

[Lucélia] Eu vi um espetáculo do Coletivo Negro que é dirigido pela Aisha, que é o “Revolver”. Aisha Nascimento. Eu vi o espetáculo do Clariô, dirigido pela Naruna Costa que é “Vidas Severinas”, acho que é esse o nome.

[Pesquisadora] Pode ser só a última mesmo.

[Lucélia] E não me lembro nem qual foi a ordem destas, não me lembro há quanto tempo, mas estou tentando lembrar da direção de uma mulher. Não lembro mais.

[Pesquisadora] Bacana, já lembrou duas. E qual foi a última peça ou apresentação com apenas mulheres em cena que você assistiu?

[Lucélia] Eu re-assisti o “Hospital da Gente” do Clariô na Virada Cultural, que é só mulheres. Foi a última coisa, do resto, tem homem... acho que foi. Sim. Foi da Virada Cultural agora, foi a última coisa que eu revi, é um espetáculo de 2007.

[Pesquisadora] E você acha que existe diferença entre peças dirigidas ou atuadas por mulheres, daquelas que são dirigidas por homens ou atuadas só por homens em cena? Você acha que tem alguma diferença do resultado, do processo?

[Lucélia] Eu acho que é muito relativo. Porque o machismo é tão intrínseco na nossa sociedade que tem mulheres que tem um pensamento bastante enquadrado nesse lugar. Acho bastante relativo. É claro que o corpo fala antes de qualquer coisa em cena. Então quando você vê só mulheres isso já significa algo mesmo que você não concorde com a postura ou o que a peça diz. Mas, *ver* só mulheres em cena eu acho isso muito impactante. Você se pergunta por que aquilo está acontecendo. Então acho que nesse sentido da cena eu acho muito diferente você ter um espetáculo só com mulheres do que um espetáculo só com homens. Eu acho que, não sei dizer em que sentido isso acontece, mas acho que a temperatura do espetáculo é completamente modificada. Aí eu não diria de força, nem de delicadeza, de sensibilidade. Eu diria mesmo de energia e temperatura mesmo, acho que nesse sentido.

Agora...eu já vi direções femininas que foram extremamente importantes para aquele espetáculo. E mesmo sendo dois homens em cena. Você vê o olhar da direção feminina ali. Mas também posso dizer da minha experiência em dirigir só mulheres e da minha experiência em dirigir só homens. Quando eu fui dirigir só homens eu fui falar sobre Madame Satã, sobre a homoafetividade. Então... é num lugar que é completamente estrangeiro a mim que sou uma mulher heterossexual. Mas eu acho que a minha identidade foi muito importante para a construção de algumas coisas dentro do espetáculo. Para a delicadeza de algumas coisas que talvez um homem faria de outro jeito, acho que para abordar alguns assuntos, pensando em todo mundo que ouviria. Eu acho que o meu olhar de mãe e de mulher foi determinante para a delicadeza de algumas coisas assim como para percepção de outras que talvez passassem despercebidas. Com relação à quando eu dirigi as mulheres eu acho que foi mais...foi muito interessante porque a gente conversava num mesmo lugar. Então como provocadora foi mais frutífero, no sentido de que eu sabia o que dizer ou o que pedir para que elas pudessem me dar o resultado que eu queria. Com os meninos era mais complicado porque eu tinha que ir investigando, investigando para saber o que os tocava, o que eu dizia que surtia efeito, o que não. Eu também tinha que convencê-los de que eu sabia onde aquilo podia dar, porque em algum lugar eles não achavam muito que eu estava sabendo para onde eu ia. Com as meninas não, elas confiavam em mim e eu sabia como puxar delas. Então é um trabalho mais fluido, mais rápido.

[Pesquisadora] E os homens confiavam menos?

[Lucélia] Eu acho que sim. Confiavam menos. Talvez a situação, mas, eu acho que tem uma disputa de poder... talvez com uma diretora mulher mais experiente que tivesse...mais renomada...eles não tivessem essa postura. Mas no meu caso era a minha segunda direção, eu estava entrando no lugar de outra pessoa que na verdade não tinha dado certo com essa pessoa. Então tinha um lugar ali de desconfiança, de força mesmo. Eu acho que infelizmente nessa sociedade a gente tem muita disputa de *poder* mesmo, de força, mesmo que a gente esteja num cargo que você precisa ouvir mais do que falar, como é o caso da direção e do ator. Porque o ator fala em cena. Há um encaminhamento da direção que precisa ser ouvido. Mesmo nesse caso eu acho que há um embate de forças muito grande.

[Pesquisadora] Sobre a sua percepção do panorama na cidade de São Paulo agora. Você acha que atualmente há mais peças em cartaz dirigidas por homens ou por mulheres?

[Lucélia] Não faço noção. Eu acredito que tenha mais direção de homens, eu acredito. Mas eu não tenho mesmo essa noção. Se eu for dizer pra você... as peças que eu assisti, a maioria foi dirigida por homens. Isso com certeza. Mas com relação a São Paulo eu não consigo dizer, é *muita* peça, *muita* gente, *muito* grupo e a gente não consegue dar conta de grande coisa da cena.

[Pesquisadora] Sim, é muita informação.

[Lucélia] Sim, é muita gente. Então não saberia dizer, mas eu assisti mais peças dirigidas por homens, muito mais. Mas sempre vi mais mulheres em cena do que homens. Mas talvez isso se deva a nossa configuração geográfica mesmo, a quantidade de mulheres que nós temos. Não saberia dizer.

[Pesquisadora] E em relação a isso que você falou sobre a cena, você acha que tem mais peças com só homens em cena ou mais peças com só mulheres em cena, ou misto?

[Lucélia] Eu acho que peças mais mistas, com mais mulheres em cena.

[Pesquisadora] Nas mistas.

[Lucélia] Nas mistas. Mas só mulheres em cena... pensando teatro de grupo talvez a gente tenha muitos grupos com mais mulheres em cena. Porque nós temos muitos grupos que tem só mulheres ou que os homens ocupam outras funções. Por exemplo, direção, técnica, música. Eu acho que nós temos muitos grupos só com mulheres, pensando em teatro de grupo. Teatro comercial eu realmente não sei, eu assisto muito pouco teatro comercial, é muito raro. Então eu não tenho muito essa noção, mas, eu acho que as coisas funcionam de uma forma completamente diferente, eu acredito, elas funcionam de outro jeito. Quando eu fui chamada para fazer uma peça mais comercial era um trabalho absolutamente masculino. Era a peça de um homem dirigida por um homem e tinha esse viés, a personagem era algo que não era tão importante na trama quando o homem. Eu acho que funciona de outro jeito mas também só acho. A gente tem muitos grupos de teatro de grupo que a base são mulheres, muitos. Eu vejo, porque eu vejo mais peças de teatro em grupo, eu vejo muitas mulheres em cena. E talvez

tenha visto mais mulheres em cena por causa dessa configuração, de ter muitos grupos formados por mulheres.

[Pesquisadora] Legal. Eu posso falar alguns dados que eu pesquisei?

[Lucélia] Pode.

[Pesquisadora] Eu pesquisei alguns guias de 2015, esses guias de maior circulação, Off, Guia Ponto.com.br, SESC em Cartaz e o Guia em Cartaz. E na verdade, eu pesquisei várias edições deles, mas, não todas. Mas eu achei que dava para fazer uma estatística porque o padrão tende a se repetir. E pesquisei o que estava divulgado e não o que estava sendo realmente produzido e não divulgado, mas, é um dado. Eu vi que as peças dirigidas só por homens têm mais espaço, três vezes mais.

[Lucélia] Nossa, é muito.

[Pesquisadora] Sim, é bastante. São três vezes mais a divulgação de peças só por homens. E a estatística meio por cima que eu fiz é que metade das peças, isso incluindo comercial também, montagens, metade é misto, e outra metade tem mais peças só com homens em cena. Mas isso incluindo os comerciais. E as peças só com mulheres em cena ficam realmente com menos. Mas acho que se for só teatro de grupo, talvez mudaria o número.

[Lucélia] Sim. Até porque muitas peças de teatro de grupo não saem nesses guias.

[Pesquisadora] Exato.

[Lucélia] Mas acho também que tem uma questão de dramaturgia. Ainda nós temos muitos dramaturgos homens e ainda se escreve muito para personagens masculinos. E os clássicos sempre são mais voltados para os homens, por uma questão histórica da relação social com a mulher, acho. A gente vê muitas montagens em SP, tem muitas montagens clássicas em que você vê só homens em cena, ou que as personagens femininas podem ser facilmente subtraídas. Tem espetáculos que você pode tirar a mulher e fazer só com homens. Porque as personagens femininas realmente são muito pequenas e você pode resolver com vídeo, com qualquer outra coisa, uma voz. Então acho que tem isso nesse tipo de pesquisa. Porque

considera também espetáculos nesse lugar. Então no geral eu tenho essa impressão também que muito mais homens têm abertura, tem espaço.

[Pesquisadora] Mas bacana que você falou sobre da dramaturgia. Porque a dramaturgia independente da produção, da montagem, do contexto, direciona muito, não é?

[Lucélia] Sim. Para quem procura uma dramaturgia pronta, você tem poucas peças que tem só mulheres. Peças *clássicas*.

[Pesquisadora] Ah sim, as clássicas.

[Lucélia] Atualmente tem outras coisas. Mas em São Paulo teatro comercial trabalha muito com os clássicos porque eles vendem.

[Pesquisadora] Tem isso, o povo gosta dos clássicos.

[Lucélia] O povo gosta. Então, você acaba achando muito mais. Os homens têm uma facilidade maior. As mulheres provavelmente vão entrar num outro sistema que é uma dramaturgia mais própria, uma dramaturgia mais contemporânea e que também vai sair um pouco desse circuito mais aceito.

[Pesquisadora] Mais tradicional.

[Lucélia] Sim, mais tradicional. Então tem isso, nosso circuito teatral é bastante tradicional, bastante em todos os sentidos. Então, acho que as mulheres têm menos entrada nesse lugar.

[Pesquisadora] Mas interessante que você falou de elementos que se ligam: dramaturgias clássicas, o que as pessoas gostam, homens protagonistas. É um circuito que se alimenta, onde a mulher não está muito integrada nesse circuito.

[Lucélia] É, ela pode ser aquela personagem não tão importante na trama.

[Pesquisadora] Secundária.

[Lucélia] Secundária. Eu vejo muitas mulheres produzindo. Então eu vejo produções só com homens, direções de homens, em cena só homens e é uma mulher que está produzindo. Eu acho que as mulheres estão mais nesse lugar outro, da produção mesmo, do tato, do lidar com as pessoas e tal. Não que elas tenham uma abertura maior. Não acho que elas tenham abertura maior. Mas acho que é um lugar sim que as mulheres conseguiram ocupar dentro da arte. Fora esses outros lugares que são menos visíveis, que são essas funções de figurino, cenário, direção de arte. E que aí eu acho que as mulheres estão mais inseridas. Mas em cena e na direção, considerando o cenário geral, porque o que eu vivo é uma coisa bastante diferente que acho que é responsável por grande parte das peças da cidade, mas que funciona de um outro jeito, às vezes. Às vezes. Porque eu já vi muitos espetáculos em que os homens são maioria e que o discurso é bastante sobre a perspectiva masculina mesmo, desconsiderando uma perspectiva feminina.

[Pesquisadora] E agora sobre a peça, eu vi a peça duas vezes. Eu não consigo lembrar o nome dos espaços, dos teatros, agora. Um, acho que foi na zona leste, perto do metrô.

[Lucélia] No Carrão. No Engenho Teatral.

[Pesquisadora] E a outra eu não estou conseguindo lembrar.

[Lucélia] Foi antes?

[Pesquisadora] Foi antes.

[Lucélia] Eu estava grávida?

[Pesquisadora] Você acredita que não lembro? Depois eu vi uma entrevista sua no canal de artes, e você falou, estava grávida. Eu não reparei. Porque depois ainda vi um vídeo e você estava grávida no vídeo. Não consigo lembrar.

[Lucélia] É, a Teresa nasceu em 2016. Então em 2015 você me viu grávida.

[Pesquisadora] Sim. Bacana, e aí eu vi no Youtube. Mas eu vou perguntar para ver a sua ideia, qual é a ideia estruturante da peça, a ideia central?

[Lucélia] Esse espetáculo surgiu...eu dirigia com outras seis atrizes. Ele era um espetáculo para seis atrizes, ele tinha seis personagens. E ele surgiu também como meu trabalho de formatura, na minha licenciatura em artes cênicas, no trabalho de direção. A ideia, dentro dos Crespos, a gente trabalha as questões raciais como tema. Depois de fazer um processo que foi bastante difícil... porque tinham temas muito duros. A ira, dor, identidade, tinham temas muito difíceis de abordar e a gente fez uma abordagem bastante dura também, de rua, de intervenção. A gente achou que o processo tinha sido bastante sufocante e resolvemos falar sobre amor. Pensando que a gentealaria sobre algo mais leve, faríamos uma história com início, meio e fim. Isso em 2011. E aí a gente construiu “Além do Ponto” que foi o primeiro espetáculo da trilogia. Porque o “Engravidei...” faz parte de uma trilogia. A gente fez o “Além do Ponto” e descobriu que a gente não sabia falar sobre amor. Em 2011... eu acho que agora esse tema com relação a negritude está muito mais esmiuçado, mas em 2011 a gente tinha poucas pesquisas sobre a afetividade de homens e mulheres negras, no Brasil, e quase não tínhamos espetáculos que falassem sobre isso. Então a gente teve grande dificuldade para falar sobre a nossa afetividade. Porque com relação as pessoas negras a gente sempre acha espaço para discutir questões relacionadas à sobrevivência ou luta contra o racismo. A gente acha a discussão sobre isso...precisa comer, precisa ter acesso, precisa *sobreviver*. Ou “temos que lutar contra o racismo”, “isso é racista” e tal. A gente encontra espaço para discutir isso. *Difícilmente* a gente encontra espaço para discutir sobre questões tão íntimas, como a afetividade. Então, questões relacionadas à família mesmo, as relações, relações de desejo, “o que eu desejo”, “como eu me vejo”, representatividade no sentido afetivo, no sentido emocional, saúde emocional, é algo que a gente não discute com relação à negritude. Não discute porque se a gente olha à primeira vista vamos achar que a saúde emocional não é algo tão importante para ser discutido imediatamente, existem outras coisas que precisam de espaço de discussão. E também porque há um interesse, eu acho, social, de que a gente continue discutindo as mesmas questões *básicas*, que são de primeira necessidade. “Eu preciso sobreviver, eu preciso trabalhar, então eu preciso de algum grau de instrução”. Então... essas questões, “eu preciso ser respeitado”, e é isso, as primeiras questões. Então a gente identificou que havia uma dificuldade muito grande da gente falar sobre a nossa relação com a nossa afetividade. O “Além do Ponto” é um espetáculo muito confessional. E aí a gente partiu de uma pesquisa a partir da Bell Hooks, que é uma pesquisadora norte-americana, que fala do impacto da escravidão na nossa forma de amar. Então o “Além do Ponto” tentou passar sobre isso, mas, a partir do “Engravidei...” a gente tinha um olhar muito voltado para

isso: pesquisar o impacto da escravidão na forma de amar. Como aquelas relações, as relações que moldaram a nossa sociabilidade brasileira impedem ou dificultam a nossa forma de amar. E a partir disso, a gente resolveu falar sobre o feminino negro, sobre a afetividade feminina negra porque a gente percebeu... porque a gente faz entrevistas com as pessoas para construir o espetáculo. No Além do Ponto a gente fez algumas pesquisas também e a gente percebeu que as mulheres não se sentiam amadas. O amor não era algo importante para elas, enquanto os homens tinham uma relação com amor bastante impregnada de coisas dos estereótipos. Porque o homem negro tem essa relação de estereótipo com o falo, ou a agressividade, ou o reprodutor. Tem essa ideia em relação ao homem negro. Então muitos homens tinham essa relação e muitos tinham ideias românticas também. Mas as mulheres quase todas diziam que o amor é uma bobagem. Então a gente achou que era importante verificar isso. E a pesquisa mesmo partiu do filme “Para Mulheres Negras”, o “For Coloured Girls”, que parte de uma peça, um espetáculo norte-americano. E a ideia era investigar alguns dos assuntos que ali apareciam, como aborto, estupro. E a gente partiu para entrevistar mulheres. Aí entrevistamos 50, 60 mulheres, não lembro muito bem, em diferentes condições sociais, diferentes graus de instrução, durante um mês e meio. A gente pegava mulheres na rua, mas também íamos em lugares frequentemente. Tinha uma oficina de reciclagem que é comandada por mulheres e que a maior parte das pessoas é mulher, íamos lá algumas vezes. No presídio a gente fez questão de ir. Então a gente voltava algumas vezes. E tem pessoas com quem a gente falou uma única vez. E aí a gente fez a pesquisa a partir do que elas diziam. As nossas perguntas eram, “o que é o amor para você?”, “como seus pais se conheceram?”, “qual é a novela ou tema musical que te lembra o amor que você gostaria de dizer?”, “você se sente amada?”, coisas nesse sentido. E a partir do depoimento delas a gente construiu a dramaturgia e o espetáculo em si. A gente juntou pessoas, depoimentos e construímos figuras que achávamos interessante, que são as personagens do espetáculo: a puta, a alcoólatra, a princesa do carnaval, a dona do salão de cabeleireiros e a moradora de rua. Então a gente juntou pessoas e construiu. E aí a gente queria discutir a mulher, a afetividade da mulher em vários níveis, com relação à família, mas também com relação à beleza, com relação à auto-estima, com relação aos filhos. A peça chama “Engravidei, Pari Cavalos e Aprendi a Voar sem Asas” a partir do poema da Maria Teresa, porque os filhos são algo muito importante na vida dessas mulheres. Ou porque não os quiseram ter, ou porque não tiveram condições de não os ter, ou porque eles são a única aliança que elas têm afetiva real. O filho é o único amor que elas realmente experimentaram. Todo o resto foi frustração. E aí o filho acaba sendo uma frustração na

velhice porque o filho é do mundo. Então essa ideia do filho aí está no meio do espetáculo desde o nome. Não sei se eu respondi.

[Pesquisadora] Sim, foi ótimo. E as entrevistas que vocês realizaram, você que realizou com as atrizes ou foi a equipe toda dos Crespos? Porque tem homens também, certo?

[Lucélia] Tem homens também. Foram homens e mulheres, mas, não em todas. No “Engravidei...” eu acho que eu fui em todas. Ah não, tem umas duas que eu não fui. Mas as atrizes se dividiam porque nem todas podiam ir, por causa dos horários, não eram horários de ensaio, então nem todas podiam ir. E a gente tentou que as atrizes pudessem ser contempladas com as pessoas que elas viram. Então o depoimento que elas viram e tal. Algumas não deu para fazer assim, mas algumas faziam a personagem que elas viram fazer o depoimento. Eu acompanhei todos os depoimentos. E aí a gente tinha mulheres de diferentes aspectos físicos. Então a gente tinha uma mulher de 60 anos, uma senhora de 60 anos, uma mulher obesa, mulheres com biótipo Beyonce, mulheres baixinhas, diferentes tonalidades, porque a discussão da cor da pele é muito determinante na afetividade, no mercado afetivo. Então uma mulher vale “mais” ou “menos” no mercado afetivo a partir do tom da sua pele. Então essas mulheres elas tinham um panorama bastante diverso. E a ideia eram casas, cômodos. Eu entrava realmente...ainda eram os andaimes, como era o espetáculo...e eu entrava *na casa* daquela pessoa. Elas eram todas vizinhas e eu entrava no cômodo dessa...

[Pesquisadora] Na primeira montagem.

[Lucélia] Sim, a primeira montagem.

[Pesquisadora] Você entrava, o público entrava?

[Lucélia] O público via a partir dos andaimes porque a casa era toda aberta, como é no “Engravidei...” agora. A casa é toda aberta então eu via a mulher dentro do seu cômodo, era uma estrutura gigante e que tinham vários cômodos. Então eu olhava essa diversidade direto. Essa foi em 2014.

[Pesquisadora] Mas aí mudou. Como mudou? Você agora que faz solo.

[Lucélia] A gente tinha muita dificuldade de fazer o espetáculo rodar. Primeiro porque ele tinha uma estrutura gigante de dezoito andaimes. Era um dia inteiro para montar só a estrutura. Tinha uma porta de ferro, era uma estrutura gigantesca em “L”. Então a gente precisava de um espaço muito grande porque tinha projeção que não era na frente. A projeção era como se fosse na fachada das casas. Então você tem um espaço para projeção e ao mesmo tempo você tem que fazer um palco em “L” que corta muito a plateia e tal. Então você precisa de um teatro grande, um dia só para montagem daquilo e mais um dia só para a luz. Então eu precisava de três dias num teatro. Ninguém queria comprar um espetáculo que fica parado três dias e tem uma produção gigantesca. Eram seis atrizes, mais vídeo, luz, som, a equipe toda de montagem... era uma equipe muito grande. E como nós somos um grupo de teatro de grupo, não estamos dentro desse circuito comercial, nós temos poucas entradas em lugares que pagam uma produção desse tamanho. Então nós temos muitas barreiras, *mesmo*, para conseguir que as pessoas vejam os nossos espetáculos. Nós temos os apoios públicos e é isso, “se virem com seus apoios públicos”, dificilmente vocês vão circular com o espetáculo na íntegra que vocês constroem. Então muitos grupos de teatro de grupo têm espetáculos muito interessantes com muita gente e muito cenário, com uma produção muito grande que não chega para grande parte da população porque está fora desse circuito comercial. Então a gente não conseguiu vender o espetáculo, porque ninguém tinha interesse nesse lugar, de abrir uma programação para isso. O espetáculo ia morrer, a gente conseguiu fazer uma venda para um lugar público, que foi um centro cultural e de resto a gente fez apresentações pelo fomento. Então o espetáculo ia morrer e eu achava um absurdo esse espetáculo morrer, que foi a minha primeira direção e era algo que eu queria muito que fosse para frente. E a gente acreditava que nenhuma das atrizes que fazia, que tinha feito o espetáculo, poderia levar o espetáculo inteiro. A gente fez uma aposta nessas atrizes, muitas atrizes... que é uma realidade das atrizes negras, principalmente as mulheres, você se forma mas você não tem campo de trabalho. Então você vai fazer um espetáculo agora, daqui dois anos vai fazer outro espetáculo. Você não tem repertório mesmo, então você está formada há cinco, dez anos, mas você trabalhou em peças muito esporadicamente. A construção de repertório, a prática mesmo, ela é falha. E nós apostamos em visibilizar essas mulheres que tinham menos espaço. Então no final a gente achou que para essa nova fase essas mulheres não conseguiriam dar conta de todas as personagens, até porque umas tinham características muito específicas para fazer outras personagens. Uma mulher de 60 anos fazendo todas as personagens é muito específico pra algumas delas. Seria uma mudança de olhar. Então nós acreditamos que naquele momento sem apoio, a gente estava sem nenhum projeto fomentado e a gente chamar uma outra pessoa

para entrar nessa...aceitar isso, a gente achou que não era o momento. Então achamos que era melhor reformular o espetáculo, comigo fazendo, porque eu tinha acompanhado *todo* o processo, tinha dirigido, então eu poderia fazer. Então foi mais ou menos assim. E aí a gente apresentou esse novo formato para o SESC, o SESC Campo Limpo que recebe muitos espetáculos de teatro negro. É muito interessante a abertura que esse SESC especificamente tem e eles aceitaram reestrear o espetáculo lá. E aí calhou disso acontecer quando eu estava grávida. Então todo direcionamento do “Engravidei...” foi para uma mulher grávida fazendo o espetáculo. E aí nós tentamos construir as personagens a partir disso, desse ponto de vista. Quando a criança saiu, aí a gente retrabalhou o espetáculo. Não foi preciso muitas modificações, mas, a gente retrabalhou o ponto de vista, o olhar.

[Pesquisadora] Que loucura.

[Lucélia] Sim.

[Pesquisadora] Várias mudanças. E aí você ficou até quantos meses de gravidez atuando?

[Lucélia] Até dezembro, eu ganhei em Fevereiro. Eu engordei muito na gravidez, então eu não tinha condições mesmo de fazer. Eu engordei quase 30 kg. Então eu estava muito pesada para fazer algumas coisas da peça, eu não tinha fôlego mesmo, ficava muito cansada para fazer as 6 personagens. Então eu decidi que era melhor esperar um pouquinho, mas com 40 dias dela nascida eu voltei a fazer o espetáculo. Então foi uma experiência também bastante cansativa, porque eu tive infelizmente uma cesárea e tive os pontos, então aquela coisas do corpo sem se exercitar por 40 dias, mas foi uma experiência muito interessante como atriz mesmo. O que é fazer o espetáculo grávida, falar de algumas coisas, grávida. E a minha relação, “a minha filha está ouvindo tudo eu que estou falando”, e tem coisas que eu estou falando que eu não gostaria que ela ouvisse. Como que é essa relação com a criança e como que é a relação depois...que não tem mais a criança mas tem a dor do corte, o corpo limitado. Então isso foi muito interessante para minha experiência pessoal.

[Pesquisadora] Está em cartaz agora?

[Lucélia] Não.

[Pesquisadora] Mas vai voltar?

[Lucélia] Espero que sim (risos).

[Pesquisadora] E já tem quantos anos?

[Lucélia] Ela é de 20 de novembro de 2013.

[Pesquisadora] Legal. Ela não tem tanto tempo assim, é recente.

[Lucélia] Sim, recente. Aí eu reestreei em 2015.

[Pesquisadora] E como tem sido a reação do público, o contato com o público, de forma geral, o retorno?

[Lucélia] A gente optou por ter aquela tela na frente, eu não vejo as pessoas durante o espetáculo. E isso é bastante difícil.

[Pesquisadora] É o tempo todo a tela?

[Lucélia] Sim, ela é fixa.

[Pesquisadora] Tem horas que não parece.

[Lucélia] A luz esconde ela, mas eu vejo a tela o tempo todo, de dentro, porque a luz está toda dentro. Então eu vejo a tela o tempo todo. E não vejo o público. É muito raro eu ver um ou outro rosto quando estou bem perto da tela. O que é uma relação nova para Os Crespos, porque a gente sempre trabalhou a proximidade do público e nessa vez estou completamente distante. O que é difícil para mim porque eu tento ter uma relação sem enxergar ninguém. É difícil saber como as pessoas estão reagindo, eu não vejo, eu vou na energia (risos), estou sentindo, estou sentido...está dando certo ou não. Mas o depois, quando as pessoas vêm conversar, é muito interessante porque a gente fez o espetáculo em vários lugares. A gente circulou pelo PROAC no interior. Então a gente teve contato com pessoas muito diferentes do público de São Paulo.

[Pesquisadora] Sempre com a tela?

[Lucélia] Sempre com a tela. O público de São Paulo, *nosso*, também é um pouco diferente porque nosso público não é exatamente um público tradicional de teatro. Agora a gente até pode dizer que é um público de teatro, mas que até pouco tempo atrás não era um público de teatro, que é um público negro que não se sentia *convidado* a ir a espetáculos. Então a gente tem pessoas que *só* viram peças de grupos negros, que é o nosso público. Aí a gente tem também pessoas que fazem arte, artistas e outras pessoas que vêem outras peças. Principalmente porque a gente circula em outros espaços, o SESC... outros lugares que abrem essa possibilidade. Mas em São Paulo, o nosso público, a maior parte do nosso público, são pessoas que ou nunca viram teatro ou que vêem às nossas peças, às peças do coletivo Negro, às peças do Clariô. Então é um público muito específico, mesmo, mas que de alguma forma está dentro de uma grande cidade, envolvido com algumas questões. Quando a gente sai e vai para o interior a gente tem contato com outras visões. E dificilmente as prefeituras e secretarias de cultura trabalham com o público negro nesse lugar. Então a gente teve um público não negro muito grande fora de São Paulo, a relação era outra. Mas há um incômodo muito grande de algumas pessoas com o espetáculo. Na estreia do espetáculo um homem virou para mulher dele e falou “era isso que você queria que eu visse?”

[Pesquisadora] Sério? No meio da peça?

[Lucélia] Sério, no meio da peça. “Era para isso que você queria que eu ficasse? E ele saiu do espetáculo, as pessoas me disseram que ele saiu do espetáculo, porque ele se sentiu absolutamente atacado pelo espetáculo. E o bom é que ela continuou. Ela ficou assistindo o espetáculo até o fim, ele foi embora... Então existem essas reações, mas...e também muitas mulheres que vem falar comigo sobre o quanto elas se sentiram representadas ou como aquilo foi importante para elas, porque aquela discussão, elas nunca tinham parado para discutir aquilo, para ver sobre aquilo. Então muitas mulheres vêm falar depois. E eu me sinto muito...é muito gratificante fazer Engravidei. Eu falo...digo, “eu” como atriz...de coisas que eu gostaria muito de dizer para algumas pessoas. Poder analisar algumas coisas sobre uma outra perspectiva. Quando por exemplo a gente fala de uma mãe que agride filho. A gente dificilmente olha para a mãe, a gente geralmente olha para a criança. E não dá conta de uma história, do quanto a afetividade daquela mulher é machucada para que ela faça aquilo. Então

fazer a alcoólatra, para mim, que é a personagem, *pra mim*, mais difícil de fazer, primeiro porque tem a questão do estupro e que eu acho que é muito difícil falar disso sem me emocionar, saindo da personagem, assim como é uma mulher que bate nos filhos, na filha. Então é uma personagem muito difícil, para mim, mas é algo que eu me sinto muito aliviada de fazer porque eu acho que são coisas que a gente precisa muito discutir, essa afetividade ferida, de onde essa mulher vai tirar amor pra dar? Ela tem muito amor mas como ela vai tirar, é algo que ela não sabe. E a questão do estupro em casa e esse silenciamento da sociedade com relação a violência sexual infantil. 80% das mulheres que nós entrevistamos sofreram violência sexual infantil. O que é um número *muito* alto, absolutamente *estorrecedor*. Por isso nós temos duas personagens que foram estupradas, porque a gente acha que isso precisa ser de uma vez por todas ser falado, dito, combatido. Então eu me sinto... quando as pessoas vêm dizer o que elas sentem, o que elas sentiram... muitas mulheres vêm agradecer pela discussão, por ter se *visto* em cena. Exatamente por isso que eu falei antes, os filmes, a televisão, as peças...elas não abordam a nossa afetividade. Você vê afetividade de outras mulheres que às vezes passam *muito* longe dessa discussão. É o que a gente costuma dizer... costumava..hoje já é um pouco diferente...mas...enquanto algumas mulheres brancas estão lutando para poder sair de casa e trabalhar, lutando pelos direitos, ser vista como competente na sociedade, porque tem uma coisa de dona de casa muito forte, nós estamos lutando para *termos* uma família, é um outro lugar de fala mesmo, de desconstrução mesmo, de um estereótipo da mulher negra forte...Os dados com relação ao falecimento de mulheres no parto, de violência obstétrica, violência dos agentes de saúde são muito altos também, com relação a mulher negra, essa coisa de “você é mais forte, você consegue”. Então falar essas coisas é muito catártico para mim. Então quando as mulheres vêm dizer o que elas sentiram é muito gratificante. Acho que dos espetáculos todos que eu fiz, esse com certeza é o mais gratificante, com certeza é o espetáculo que eu *mais* tive devolutivas. As mulheres fazem questão de falar comigo.

[Pesquisadora] No final?

[Lucélia] Sim. Esperam que eu volte para falar comigo. E também olhar para elas quando eu saio daquela tela...

[Pesquisadora] Saber quem estava lá.

[Lucélia] Ver quem estava ali... vejo o rosto das pessoas e a forma como elas estão me olhando, como receberam o espetáculo. Em Santos, por exemplo, a gente fez o espetáculo e caiu a luz! No meio... no *ápice* do espetáculo, na hora da melancia..."pou!"...acabou a luz. Eu levantei a melancia e acabou a luz (risos) O SESC disse que ia devolver o dinheiro e eles disseram que não, que eles queriam o espetáculo e eles exigiram que o SESC trouxesse novamente o espetáculo.

[Pesquisadora] Porque não deu para continuar?

[Lucélia] Não deu, a luz não voltou, o projetor é muito sensível e ficava caindo a luz, então não rolou. E eu estava grávida. Eu fiz em novembro e só pude voltar a fazer em Março. Eles pediram para que o espetáculo voltasse, a casa estava cheia no primeiro dia, a casa novamente cheia... quase todo mundo que viu o espetáculo no primeiro dia voltou pra assistir novamente. E a recepção das pessoas... a resposta foi muito, muito importante. As pessoas fizeram questão de falar comigo e de dizer o quanto aquilo foi importante. Eu acho que o espetáculo tem várias questões que envolvem uma pessoa fazer a direção e atuar. Eu acho que alguns detalhes do espetáculo passam, não tem como você estar em dois lugares ao mesmo tempo. O espetáculo tem uma codireção que é de um homem, e que é meu companheiro de grupo, doze anos que a gente trabalha junto. Mas ele também não se sentia absolutamente confortável para algumas coisas, que pra ele também são estrangeiras. Então a gente tem também uma pessoa que ajudou na criação das cenas, na adaptação das cenas. Porque algumas cenas são completamente diferentes da montagem com as seis meninas. As cenas da princesa do carnaval, a cena do sonho, é uma cena nova, absolutamente nova, completamente diferente. Então a gente teve que criar esse outro lugar, esse novo formato. Então a gente teve uma pessoa que auxiliou também nessa criação, uma mulher que o auxiliava enquanto eu estava em cena para que a gente pudesse desenvolver essa nova característica do espetáculo. Acho que no geral o espetáculo ganhou uma forma mais potente com uma única pessoa. Porque de alguma forma você vê o desdobramento de uma identidade em várias. Você consegue reunir aquilo como uma característica *coletiva*. Essa mulher acaba ganhando uma dimensão coletiva e que é uma questão que a gente discute muito dentro da negritude, quando a gente fala a gente nunca é um indivíduo falando, a gente sempre fala por um coletivo, diferentemente de um discurso de um homem branco, por exemplo, que vai falar da individualidade dele. Se ele estiver falando da individualidade dele, todo mundo vai entender como a individualidade dele. Se um homem negro ou mulher negra falar da sua individualidade, todo mundo vai entender

como uma questão coletiva. Eu acho que no espetáculo essa dimensão coletiva consegue realmente ganhar multiplicidade. Porque a ideia ali era mostrar como essas mulheres são diferentes, mas, como elas são impactadas por uma mesma coisa que dificulta a sua relação. E no retorno do espetáculo a gente tentou dar mais ênfase ao “aprender a voar sem asas”. Porque no primeiro ficava uma coisa muito no “Pari cavalos...”, foi muito de *dor* mesmo. E na segunda versão a gente tenta mostrar o quanto essas mulheres conseguem superar as suas dificuldades, cada uma a sua maneira. A tentativa de algumas, o sucesso de outras, como elas conseguem... tem uma palavra pra isso...

[Pesquisadora] Superar? Lidar? Administrar?

[Lucélia] Não... Eu não me lembro, mas depois eu vou lembrar, mas, o quanto elas conseguem isso. E acho que isso a gente consegue nesse segundo formato.

[Pesquisadora] A impressão que eu tive, no geral, é bastante essa. É bem complexo, mas...essa coisa de superação...não superação...mas de estar ali lutando e fazendo, fica bem forte. Que é um pouco o que você está falando, não é?

[Lucélia] Sim.

[Pesquisadora] Bacana. Mas enfim, é legal o que você está falando porque eu acho muito complexo, cada personagem é muito complexa. Por isso que eu até tive dúvidas, eu pensei “eu nunca vou conseguir analisar isso”. Mas eu estou aprendendo com que você está falando e vai para pesquisa...daí as pessoas lêem e conhecem melhor. Bom, agora vamos falar agora um pouco sobre violência? O foco da pesquisa é um pouco esse, eu falo sobre vários dados de violência contra a mulher no Brasil e penso nas peças a partir disso. Como você definiria ou entende violência? Qual é a definição que você acha mais interessante para o seu entendimento da realidade?

[Lucélia] Violar para mim é ultrapassar o limite. Cada um tem um limite. Mas há o limite físico, há o limite emocional, e há o limite que é ultrapassado quase todos os dias nessa sociedade, que é o limite do respeito. Então eu acho que a violência contra mulher é cotidiana mesmo. Você passa na rua e alguém fala algo, é uma violência que essa sociedade comete todos os dias. E tudo bem. Acho que é ultrapassar o limite, entender o outro como limite,

como ser que tem espaço, que ocupa um espaço e esse espaço precisa ser respeitado. Entendo violência assim.

[Pesquisadora] Agora eu vou perguntar sobre algumas situações e se você não quiser responder, não precisa, ou se você quiser só dar um “tic” [no papel]. Queria saber se você já viveu alguma dessas situações trabalhando, em qualquer ambiente do seu trabalho, como atriz, etc. Cada bloco tem três coisas, se nesse bloco sofreu alguma dessas coisas. O Bloco 1 é: assédio sexual, humilhação, autoritarismo. Você já sofreu alguma dessas coisas no trabalho?

[Lucélia] Autoritarismo é básico. Os outros quais são?

[Pesquisadora] Humilhação e assédio ou violência sexual.

[Lucélia] Dentro do meu trabalho?

[Pesquisadora] Sim, trabalhando como artista. Ou como produção, na direção, com os técnicos, qualquer situação. Em acordo com empresas...

[Lucélia] Eu acho que o assédio sexual também é bastante comum. Eu não me lembro exatamente de coisas, mas, eu tenho essa lembrança de passar por várias situações em que eu não estou sendo avaliada pelo meu trabalho. Eu acho que como aluna... e eu considero isso também dentro da minha experiência artística, eu também já sofri humilhação por parte de professores, humilhação mesmo. E autoritarismo com certeza.

[Pesquisadora] Os sujeitos dessas agressões foram homens, você falou agora, e teve mulheres também que foram os sujeitos dessas violências, que cometeram essas violências?

[Lucélia] No meu caso não. Autoritarismo sim.

[Pesquisadora] O bloco 2. Já aconteceu algumas dessas situações: alguém gritou com você, alguém te agrediu fisicamente, alguém te coagiu a fazer coisas que não queria.

[Lucélia] Gritar sim. Agredir fisicamente não. Ainda não. Dentro do meu trabalho ninguém conseguiu me coagir.

[Pesquisadora] E o sujeito foi homem ou mulher?

[Lucélia] Homem.

[Pesquisadora] Bloco 3. Alguém negou você a realizar certas atividades por ser mulher ou propôs alguma coisa por ser mulher?

[Lucélia] Não, nenhuma. Negação não, ninguém nunca me negou e nem me propôs nada. Já *desconfiaram* se eu tinha competência, mas dizer que eu não posso fazer ou me sugerir fazer alguma coisa não. Não por ser mulher. Por ser negra sim, fazer algumas personagens.

[Pesquisadora] Negaram, “você não vai fazer”?

[Lucélia] Sim, “você não pode”... bom, não conseguiram negar porque era escola, então não consegue negar. Mas...

[Pesquisadora] Desestimulou.

[Lucélia] Sim, desestimulou fortemente a fazer algumas personagens porque eu sou negra. Então... a Blanche DuBois não pode ser feita por uma mulher negra. Ah, “mas eu sou negra e é essa a personagem que tem”. Então eu tenho que fazer uma personagem que não existe na peça. Porque nesse espetáculo tem até uma mulher negra que é uma vizinha. Então eu tenho que fazer essa personagem porque eu sou negra e a dramaturgia não tem personagens para mim. Então, “você não pode fazer a Blanche” não. Talvez nesse caso tenha sido por eu ser mulher. Porque eu não vi esse tipo de comentário com relação ao Kowalski, que é bruto. Então um homem negro pode ser o Kowalski. Porque ele é bruto, porque é um animal. Mas a Blanche é delicada demais por ser mulher. Nem é levada em consideração que a Blanche é uma ex-senhora de escravos, que toda situação dela está daquele jeito porque acabou a escravidão. Isso não é levado em consideração na leitura, na maior parte das leituras desse espetáculo no Brasil. Mas acho que mais porque “a Blanche é muito delicada, ela não tem

esse cabelo”. Isso eu já ouvi, “a Blanche não tem esse cabelo, você tem que alisar o seu cabelo. Você não pode fazer a Blanche desse jeito”.

[Pesquisadora] Como se todas as atrizes fossem iguais, pra fazer uma personagem igual.

[Lucélia] Sim. O diretor não pediu que nenhuma das atrizes brancas fizesse algo no seu cabelo, por exemplo, “você tem que trazer um cabelo mais da época”. Não. Mas eu precisava fazer algo no meu cabelo para poder fazer a Blanche. Eu não podia simplesmente fazer a Blanche com as minhas características. A Blanche não era ruiva, por exemplo, cabelo absolutamente vermelho. E ele não pediu para a pessoa pintar o cabelo ou colocar uma peruca. Mas eu precisava modificar. Já o Kowalski não tinha isso, porque um homem negro se encaixa *nesse* entendimento, apesar dele ser *polonês*. No entendimento do diretor, o homem negro se encaixa nesse perfil do animal, do grosseiro. Uma mulher negra não se encaixa no perfil *delicado* da Blanche. Isso eu já sofri, foi me dito que eu não poderia fazer. Teria que fazer outra coisa.

[Pesquisadora] Entendi. Difícil.

[Lucélia] Sim. Não é exatamente a sua pergunta.

[Pesquisadora] Mas foi...porque está no debate. E a última pergunta é se você já recebeu menos do que um homem pelo mesmo serviço realizado?

[Lucélia] Muito difícil saber.

[Pesquisadora] Que você tenha sabido, não?

[Lucélia] É difícil saber por que como eu disse, eu faço teatro de grupo. Eu tenho um grupo, eu administro meu grupo, eu ganho igual a todo mundo. Então não tem essa diferenciação. Eu fiz alguns trabalhos fora do meu grupo, mas nesses trabalhos eu ganhava como os outros atores e atrizes e não tinha isso. Com relação a pagamento é muito difícil... talvez eu pudesse até estar ganhando menos em algum produção mas eu não fiquei sabendo.

[Pesquisadora] No contato com o público ou alunos, você já sofreu alguma dessas situações: se já ocorreu algum assédio verbal dentro ou fora de cena. Ou você já recebeu algum convite de teor sexual afetivo, de público ou alunos?

[Lucélia] Não.

[Pesquisadora] Em cena, houve alguma situação?

[Lucélia] Não. Só esse mesmo de eu não poder fazer pelas minhas características físicas.

[Pesquisadora] Do professor?

[Lucélia] Sim.

[Pesquisadora] Sobre feminismo e movimento de mulheres. Como é que você definiria patriarcado, esse termo?

[Lucélia] Um termo, uma ideia que leva em consideração, que dá maior importância à figura do homem, do pai, da família. Que leva em consideração família tradicional e que dentro dessa ideia tradicional dá maior importância à função do homem. Mas que dentro das questões feministas, femininas negras, é uma falácia. Se a gente pensar em patriarcado numa sociedade em que as mulheres negras são as que sustentam a família desde os tempos de escravidão... as mulheres são as que conseguiam alforria, ou também eram as que conseguiam ir e vir por causa das suas funções como escravas de ganho. Elas é que conseguiam fazer o ir e vir e que conseguiam juntar mais dinheiro para libertar outros escravos. *Elas* que conseguiam fazer algumas funções no pós-abolição, em que os homens não poderiam fazer...então, os homens eram a grande massa desempregada do país e as mulheres é que faziam os trabalhos de faxina e de comida e até alguns de cuidados de enfermagem. Então elas que sustentavam as famílias e até hoje isso é muito evidente na nossa sociedade. A maior parte das famílias negras é sustentada pelas mulheres. Por várias questões mesmo da nossa herança escravagista. Essa ideia do homem negro para algumas funções e não para outras. Então nós temos vários homens negros formados que não conseguem empregos nas suas funções porque eles são vistos para uma função mais subalterna, mas também por uma questão que foi se tornando tradicional... de perpetuação de uma ideia que foi se construindo.

Então na maior parte das famílias negras o pai *não* está presente, nunca, o pai não existe. “Eu não sei quem é meu pai” ou “meu pai é aquele ali, eu detesto ele”, ou “meu pai tem um nome, uma foto, mas ele não...” ou ele foi morto. Então, para comunidade negra no Brasil o patriarcado é uma ideia que absolutamente não nos pertence. Que pode ser comprada como várias outras ideias que a nossa TV nos vende, “a sociedade funciona assim”. Então muitas mulheres seguem essa ideia como um objetivo a ser alcançado. Mas na realidade há outros conceitos que formam essa sociabilidade, conceitos de criação coletiva dos filhos... então as vizinhas que levam as crianças na escola, aquela vizinha que leva dez crianças, a avó que cria e tal. Claro que alguns conceitos que são da sociedade e são passados... todos nós somos marcados por esses conceitos. Mas praticamente eu acho que o patriarcado é uma falácia, ele não se dá exatamente e é aí que temos um desajuste, uma fricção, um descompasso... entre o que acontece, entre o desejo que é construído e a realidade, o que realmente se faz. É claro que os meninos rapidamente são ensinados que eles são fortes, portanto eles não precisam limpar a casa ou que eles podem tratar as mulheres de determinada forma. A mãe não, mas a mulher sim. Claro que os meninos aprendem isso com muita rapidez e principalmente nessa época em que vivemos, em que tudo informa ou desinforma ou deseduca. Mas a convivência até determinado momento ou o que vai definir algumas ações, muitas vezes é uma relação que está muito fora dessa ideia patriarcal.

[Pesquisadora] E em relação à tomada de decisões, em espaços mistos entre homens negros, mulheres negras, em relação a tomar decisões. Todo mundo toma decisão nesse sentido?

[Lucélia] Acho que depende muito. O homem sempre tenta se colocar pela força. Ele pode não saber nada do assunto, mas ele tenta se colocar pela força, pela voz, nesse lugar. Mas eu acredito que tem situações em que eles não conseguem realmente ter voz. Por exemplo, quando a gente teve essa relação com as catadoras, *todo* processo administrativo era administrado por mulheres. A maior parte das pessoas que estavam na esteira de separação dos materiais eram mulheres, os homens não tinham vez.

[Pesquisadora] E mais mulheres negras?

[Lucélia] Quase todas. Eles não tinham vez, eles não conseguiam falar. A opinião deles não importava. Eu acredito que tem muitos lugares em que isso acontece. E tem questões, por exemplo... eu cresci numa favela e então eu tinha contato muito grande com algumas relações

afetivas que não são discutidas. Por exemplo, essa questão de homens que tem várias famílias. As mulheres conversavam sobre isso e eles não sabiam que elas sabiam que eles tinham outra.

[Pesquisadora] Achavam que elas não sabiam.

[Lucélia] Achavam que elas não sabiam. E elas se combinavam “o dia que ele receber você me avisa, porque aí a gente não deixa dinheiro pra ele, por exemplo, ir para o bar ou comprar alguma coisa pra eles. Então elas eram parceiras.

[Pesquisadora] Se organizam.

[Lucélia] Sim, elas eram parcerias. E eles não faziam ideia de que aquilo acontecia, nem que elas se conheciam. Então em algumas áreas, os homens *acham* que a palavra é deles. Quando [na verdade] a coisa se movimenta de outro jeito. É claro que por causa dessa influência, algumas coisas a gente não consegue se reeducar. Acho que a gente evoluiu muito dos anos 80 pra cá com relação a isso, de homens mais presentes, de pais mais presentes, de homens que entendem a paternidade e a importância disso. Mas ainda é uma sociedade em que a mulher é que... em compensação os homens precisam ser muito violentos. Porque a nossa sociedade coloca a mulher negra como aferidor social. Então o homem negro só é melhor do que a mulher negra. Ele precisa violentar aquela mulher para ele se sentir forte. E isso dentro de uma sociedade absolutamente doente e que a gente tem criado como ser humano. Então ele acha que “poxa, a minha mulher que trabalha, ela que traz o dinheiro pra casa, ela que sustenta a família, ela que educa as crianças. Eu tenho que dominar essa mulher de alguma forma porque ela sai de casa e eu estou em casa”. Então “ou ela vai encontrar outro homem ou ela não vai precisar de mim, então eu tenho que dominar essa mulher de alguma forma”. E aí tem as várias violências. A violência com relação às mulheres é sempre maior com relação a mulher negra. Principalmente porque as mulheres negras são violadas pelos homens que as conhecem. Pelo pai, pelo tio, pelo marido, pelo filho. Elas são violadas por esses homens. Então de alguma forma as mulheres se sentem também acuadas nesse lugar. Mas também foi o lugar que eu mais vi mulheres se defenderem com relação aos homens, de pegarem pedaço de pau, sair para cima, ou de mandar embora de casa mesmo, porque tem uma relação outra. Porque tem essa relação dentro da sociedade, de liberdade, mas também de exploração. São mulheres que geralmente ocupam cargos que são absolutamente exploradas. Então a exploração afetiva, emocional ou trabalhista, não tem muita diferença na vida delas porque

elas estão acostumadas a serem exploradas. Mas elas precisam ser muito fortes. Então nessa questão de palavra eu acho que tem uma disputa. As mulheres são as que ficam, tem mulheres que tem uma família absolutamente destruída de homens, homens que casaram e não ficaram, filhos que foram assassinados, ou estão presos. Então aquela família é absolutamente estruturada a partir da mulher. Não absolutamente de uma ideia matriarcal, mas...

[Pesquisadora] A partir dessas nuances.

[Lucélia] Sim.

[Pesquisadora] Ampliou bastante minha visão. E como você definiria o feminismo hoje no Brasil ou em São Paulo, o panorama atual?

[Lucélia] Eu acho que a sociedade tem enfrentado um retrocesso absoluto em relação a algumas questões. Com relação a educação, com relação ao nosso corpo que ainda não é nosso. Eu acho que a gente está enfrentando um momento muito difícil também nesse aspecto. Além de todos os outros, nesse aspecto também. De dificuldade com relação a ser mulher. Mas também acho que o feminismo entrou numa crise atual que é o espaço da família e o espaço fora. A sociedade não está adaptada de forma nenhuma às nossas necessidades.

[Pesquisadora] Das mulheres?

[Lucélia] Sim. Então ter que trabalhar e ter que estar em casa é uma jornada absolutamente exaustiva que nos enlouquece, que nos deixa doente, não só emocionalmente, fisicamente também, e que nos envelhece. A gente encontra hoje muitas mulheres contra o feminismo, mais por experimentar uma carga muito pesada das conquistas femininas. Então... ok... agora eu saio para trabalhar mas eu também não deixo a casa. Então eu acho que a gente está num momento de crise, de como olhar e encontrar esse lugar de reivindicação e mudança social que contemple essa exaustão. Não que isso não tenha sido dito, acho que isso não é uma questão de hoje, acho que é uma questão de mais de quinze anos. Mas acho que com o retrocesso mundial a gente tem ficado cada vez mais distante de encontrar essas soluções. Como olhar para esses aspectos e também os diferentes aspectos dentro do feminismo. Como olhar para esses aspectos e propor mudanças sociais que realmente levem em consideração a nossa saúde emocional, nossa integridade física e a nossa participação social. Acho que esse é

o momento que a gente vive. E no Brasil a gente tem um poder, um poder dos mais eficientes no contexto mundial, de terceiro mundo, que é o de conseguir fazer com que as pessoas amem seu opressor e distorcer as reivindicações e colocar tudo na panela do grito, do extremismo. Então também é muito difícil fugir desse lugar, desse sufocamento.

[Pesquisadora] Não entendi isso que você falou do grito, extremismo.

[Lucélia] A gente sempre coloca, por exemplo, o movimento negro, “olha como eles são, eles só choram, é muito mimimi, são muito radicais”. E as mulheres também nesse lugar, “olha lá que absurdo”. E a sociedade no geral é levada a crer que isso é uma verdade. A gente tem uma dificuldade grande nesse lugar. Em compensação eu acho que a gente tem conseguido o apoio de algumas mulheres inimaginadas. “Aquela mulher naquela situação que não tem absolutamente consciência nenhuma do que está acontecendo”. E acho que a gente evoluiu nesse lugar dessa mulher conseguir, se ver de fora, conseguir entender o processo no qual ela está inserida. Acho que a gente conseguiu evoluir aí e vejo atitudes muito interessantes com relação a maternidade, a criação dos filhos, com relação ao corpo e algumas questões que são muito recorrentes também, que aconteceram na década de 70 e que continuam acontecendo. De ter eu que expor meu corpo para dizer que ele é meu. Mas acho que a gente está num momento de crise mesmo, ao mesmo tempo nós temos mais adeptos.

[Pesquisadora] No movimento feminista.

[Lucélia] No movimento feminista. Acho que outras mulheres têm visto isso com um olhar menos conservador. Apesar do discurso, conservador, que eu acho que é um discurso muito mais mantido pela mídia do que a real condição das pessoas. Acho que se você conversa profundamente com alguém sobre um assunto, a opinião da mídia rapidamente é desconstruída com a realidade dela. Mas há a questão do desejo, as pessoas desejam aquilo que lhes é oferecido. E é oferecido uma outra sociedade que não leva em consideração a sua realidade. Acho que a gente está nesse lugar.

[Pesquisadora] E do seu ponto de vista, quem são os sujeitos da luta feminista? Os protagonistas, quem faz a luta feminista? Ou quem deve fazer?

[Lucélia] Eu acho que por enquanto quem faz a luta, quem está na militância feminista, são mulheres que tem algum nível de instrução ou sofreram algum tipo de agressão, de violência. Essas mulheres que estão nesse lugar primeiro, de ter uma noção de fora, pelo estudo ou porque sofreram algum tipo de violência. E eu acho que temos que chegar num lugar que as mulheres consigam se irmanar “apesar de”. Porque é muito difícil construir a ideia da Barbie, que precisa de um Ken, que precisa de um corpo, que precisa daquela vida de mentira... de boneca. Muito difícil dizer para as pessoas que aquilo não existe, que a realidade é outra e que a gente precisa lutar por aquelas pessoas. Até porque as pessoas não acreditam muito na luta, como resultado, porque elas foram educadas a não acreditar. Mas eu acredito que a militância é diária, às vezes eu vejo mulheres falarem coisas para alguns homens, ou falarem coisas em algumas situações e que não são mulheres militantes que estão ali nesse lugar primeiro de abrir questões ou colocar pautas e tal, mas mulheres que entenderam de alguma forma seu lugar e que se colocam no seu lugar, em algumas situações. Mas eu acho isso muito raro ainda, *fora* da militância. Porque eu acho que as militantes feministas são vistas nesse lugar que eu falei, lugar do grito, do exagero, do desnecessário, “loucas”.

[Pesquisadora] E você considera a peça “Engravidei, parei cavalos, aprendi a voar sem asas”, uma peça feminista?

[Lucélia] Sim, considero.

[Pesquisadora] E uma outra pergunta, o que você acha de uma pesquisadora, uma mulher branca como eu, analisando a sua peça?

[Lucélia] Eu acho ótimo que pessoas não negras se interessem pelo trabalho. Claro que o nosso foco é que pessoas negras ocupem o teatro e se sintam representadas por um espetáculo. A gente acha muito importante que as pessoas negras consigam se sentir representadas e ocupem esse espaço, mas, quanto mais a gente conseguir que pessoas se reconheçam, que reconheçam a questão como sua mesmo, não sendo negras, isso para a gente é uma grande vitória. Que era o que a gente dizia no “Além do Ponto”, antes do “Engravidei...”. Um casal negro, é tão importante que as pessoas se identifiquem com um casal negro, mesmo que elas não sejam negras, como nós conseguimos nos identificar nos filmes com casais que tem questões *completamente* diferentes das nossas. “Não tem nada a ver comigo”, mas, eu me identifico ali em algumas questões. É tão importante que as pessoas consigam se identificar,

às vezes não diretamente, mas, consigam identificar alguém e se identificar com esse alguém, afetivamente, emocionalmente. Então eu acho muito importante que as questões sejam discutidas por todas as pessoas da sociedade. Que elas sejam uma coisa que não é nossa. As questões negras não são dos negros, elas são da sociedade brasileira, são um problema, uma doença da sociedade brasileira. Então eu acho muito interessante que as pessoas queiram analisar. A gente precisa muito mesmo que pessoas analisem os nossos trabalhos, sobre vários pontos de vista, sobre várias ópticas. É claro que tem alguns casos... se formos falar de tradições, de obras de tradição popular, a gente tem muitos pesquisadores brancos que pesquisam tradição popular e isso não tem nenhum retorno para aquela cultura. Foram lá com uma visão externa, tiveram às vezes um cuidado não tão aprofundado, não tiveram tanto cuidado para abordar algumas questões ou para perceber algumas coisas, mas foram lá e fizeram uma pesquisa. Interessante. Tem “trezentas” pesquisas sobre o congado, ótimo, “o congado existe”, “ele é importante”. Várias questões daquelas pessoas não estão contempladas ali, porque é uma visão diferente e às vezes algumas pessoas não tem cuidado absolutamente nenhum. Às vezes até distorcendo algumas coisas, isso pode acontecer. Mas é importante que a gente tenha estudos sobre, de todos os lados. E que a gente tente construir um lugar de olhar, de escuta e de construção disso dentro de outros espetáculos. Quando você me diz os espetáculos que você está analisando, você coloca o espetáculo de teatro negro numa importância dentro do *teatro* tradicional que é muito importante pra gente, porque é muito importante que as pessoas vejam a partir desse olhar. Muitas pessoas que não conhecem o trabalho, porque, sei lá, “não é o tema que eu quero assistir”, ou “não me interessa”, ou “é um grupo que eu não conheço”, às vezes o nome mesmo afasta, “Os Crespos”. “Não quero ver”, “não tem nada a ver comigo”. Então acho que é muito importante que ele seja analisado como um espetáculo que aborda determinadas questões que são importantes para sociedade, independente da minha identidade como pesquisadora. Ou como você disse, expor as suas fragilidades como pesquisadora dentro do tema, eu acho isso ainda mais importante, porque mostra o quanto a gente discute pouco, o quanto isso é longe da gente, como sociedade. E colocar isso num trabalho em que “eu tentei analisar, eu fiz uma tentativa, eu coloquei” e não porque “eu acho...eu vou dar uma força, mas porque eu acho esse espetáculo potente, interessante, mexeu comigo e tem tudo a ver com a minha pesquisa”. Nesse lugar é muito importante e eu agradeço muito.

[Pesquisadora] Eu que agradeço pela entrevista, pela peça. Então é isso, obrigada.

[fim]

Apêndice D

Breves análises e trechos dos cadernos de campo⁸³ referente à quase totalidade da amostragem de 38 peças⁸⁴.

Legenda

- O símbolo das aspas em algumas frases do caderno de campo, refere-se à falas da própria peça (citação) em exatidão ou de forma bastante aproximada.
- O símbolo do parênteses em algumas frases do caderno de campo, refere-se aos comentários da pesquisadora/pesquisa sobre as falas da peça.

1) A Rainha do Rádio

Peça de teatro

Sinopse

Adelaide Fontana, locutora recém-despedida de seu programa de poesias da Rádio Esperança do Interior invade a emissora à meia-noite e a coloca no ar. Inconformada com a justificativa de que o motivo de sua demissão se devia à decadência da audiência de seu programa e à suposta ‘morte da poesia’, a locutora explica aos ouvintes os motivos de sua demissão. Diz tudo que tem vontade e era proibida de dizer. Dessa forma, desperta a ira de seus opositores, em um período marcado pela censura e suas imposições.

Caderno de campo

Retratar uma época criticamente é tentar reproduzi-la por completo ou ressignificá-la? Se numa época um tal estilo de mulher era revolucionária, e hoje não, como apresentar esse contexto e essa mulher ainda ser vista de forma contestatória?

1 presidiária, 1 locutora: roupas as diferenciam, porém, cabelo e maquiagem nas duas são iguais.

83 Alguns trechos do caderno de campo foram alterados em vista à uma melhor compreensão só texto.

84 Não foram escritos cadernos de campo ou breves análises sobre algumas peças. A observação e compreensão das mesmas, no entanto, integrou as análise realizadas durante a pesquisa e localizadas no corpo do texto da dissertação.

Contar a história de uma mulher questionadora (em alguns níveis) de realidade já seria crítico por si só?

Breve análise

A peça aborda momentos da vida de uma mulher que foi ícone no âmbito sociopolítico da época. Adelaide Fontana, além de ser conhecida como radialista, foi conhecida também por ser uma mulher questionadora e que enfrentou as censuras políticas da época, utilizando-se do instrumento do rádio para difundir suas ideias. Na montagem são duas atrizes em cena que interpretam a mesma personagem em momentos diferentes. O primeiro momento é quando Adelaide está trabalhando no estúdio da rádio e o outro, quando Adelaide está presa. A peça enfatiza o enfrentamento político da personagem, promovendo assim o foco cênico nas mulheres que atuaram politicamente ao longo da história. Enfatiza a mulher como sujeito da história, promovendo um reforço da ideia de que mulheres podem atuar sobre o coletivo de forma transformadora e colocando suas opiniões, ainda que estas venham a provocar enfrentamento. Os cenários onde se passa a história são ambientes exteriores aos espaços domésticos: ambiente de trabalho; ambiente de trabalho relacionado à tecnologia (estúdio de rádio) e ambiente prisional, os quais definem contextos geralmente associados ao homem. Nesse sentido, a peça vai na contramão do que é proposto às mulheres no patriarcado: submissão, não questionamento, não participação na política e não circulação e atuação em ambientes exteriores ao espaço doméstico. Desse modo, pode-se afirmar que a peça aborda temática relevante para o debate feminista, explicitando as questões relevantes desse debate, assim como reflete criticamente e propõe novas realidades. Por outro lado, a peça reforça padrões estéticos relacionados à figura da mulher, como por exemplo, o uso de maquiagem feminilizada nas atrizes, independente dos momentos específicos que a personagem vive durante a peça. Seja ela na prisão ou no trabalho, a maquiagem é a mesma. Interessante notar que uma possível questão técnica (a necessidade de trocar a maquiagem durante a apresentação) pode se transformar em um reforço de padrões, sem que isso seja necessariamente a intenção do grupo ou das artistas envolvidas. Isso permite afirmar que a perspectiva da peça, de fato, não é totalmente crítica em relações às hierarquias e padronizações de comportamento e estéticas associadas às mulheres no patriarcado.

2) R-entorno

Peça de dança.

Sinopse

Baseado no antigo mito grego de Medéia na escrita de Eurípides que narra a vingança da altiva Medéia contra Jasão, R-ENTORNO surge para mostrar o conflito da protagonista, no ponto de vista de uma mulher moderna, que carrega consigo em sua humanidade a culpa, a frustração, o ódio, a loucura, a vingança e o remorso do seu bem sucedido projeto. É um espetáculo de teatro-dança, que tem como objetivo a comunicação direta com o público, e que parte dessa linguagem para tratar das questões humanas e criar um novo olhar sobre Medéia, que representa a figura forte da mulher. E instigar o público a pensar até onde o ser humano pode ir, o que ele é capaz de fazer quando seus sentimentos são feridos e a sua dignidade tirada, e como transformar o veneno em remédio.

Caderno de campo

Mulher de salto e maquiagem pesada

Vestido

Cenário: ambiente íntimo da casa

Mulher fortemente chorando

Breve análise:

De acordo com a interpretação proposta por essa pesquisa, a peça não apresenta nenhuma contribuição à proposição da mulher em cena a partir de uma perspectiva feminista. O cenário da peça se desenrola em um espaço doméstico, em um dos mais íntimos e fechados cômodos que é o quarto. Dentro desse quarto, a personagem vive momentos de confronto com seus sentimentos, sendo o foco da peça o aspecto psicológico. O choro, colocado como descontrole emocional da personagem também é enfatizado. Nesse sentido é reforçada a associação entre mulheres e universo psicológico e espaços privados. O figurino reproduz o que a maioria das peças assistidas nessa pesquisa apresenta: vestido, maquiagem feminilizada e salto alto. Ainda que a temática – conflitos da mulher contemporânea – seja relevante para o debate feminista, nenhum elemento contextual dessa realidade é explicitado ou criticado. Também não há proposição de novas realidades. Nesse sentido considera-se a peça como acrítica em relação às questões colocadas por esta pesquisa.

3) Como Água que Sobre a Água Corresse

Peça de teatro

Sinopse

Ao adentrar um ambiente deslocado no tempo e no espaço, a plateia é convidada, por meio da arte de narrar histórias, a uma reflexão sobre o erotismo sondando os limites da liberdade. Com delicado humor e sutil proximidade, o espetáculo lança a possibilidade de explorar os desdobramentos do sentir através de elementos sensoriais, como a chuva, o incenso e o fogo. O poder da narrativa, baseada em contos literários universais, permite a construção das imagens evocadas pela palavra e pelo silêncio.

Caderno de campo

Cenografia: tecidos, velas, incensos, remetem a espaço íntimo

Atriz: maquiagem, vestido cintilante e de tecidos leves

Encenação: ela interpreta personagens homens e mulheres. Contação de estórias. Em determinado momento ela fica nua

Abordagem temática: estórias das Mil e Uma Noites e interpretação sobre a relação Jesus-Maria Madalena. Frequente erotização/sensualização das mulheres nas estórias

Breve análise

A dramaturgia cênica propõe um tipo de envolvimento intenso entre artista e público, principalmente relacionado à cenografia e sonoplastia com tecidos forrando o piso, se estendendo para além do espaço da cena e adentrando o espaço da plateia, pelo chão e sobre as cadeiras. A luz baixa, produzida por velas, faz um convite a compartilhar a cena e a estória, como se artista e público estivessem juntos ouvindo contos à beira da fogueira. Elementos rústicos descem do teto e são colocados em círculo, propondo o acontecimento de um ritual. Nesse clima de estórias o público é levado de um conto ao outro como se estivesse folheando as páginas de um livro. Como é uma peça que remete a tempos muito antigos e a povos de outros continentes (muitos, inclusive, que não existem mais), torna-se ainda mais difícil realizar uma análise consistente de cada relato. O figurino da atriz remete a elementos historicamente associados ao feminino: tecidos leves, suaves, delicados e esvoaçantes. O cenário, apesar de algumas estórias se passarem em locais públicos, sempre remete aos espaços íntimos, sugerido por velas fracas acesas, bacias de água onde a atriz se banha e véus que servem como portas de espaços de banho. A atriz representa papéis tanto de mulheres

como de homens. De forma geral os papéis de mulheres dão ênfase ao erótico, enquanto que o dos homens associa-se com imagens de firmeza e assertividade. A temática da peça – as visões históricas sobre a humanidade – é importante para o debate feminista, porém a peça não explicita elementos significativos para essa discussão, visto que não reflete criticamente sobre os materiais que compõem a cena e seus valores simbólicos nem sobre os papéis sociais construídos e tampouco propõe novas realidades. A perspectiva da peça é importante por apresentar uma personagem mulher como narradora em grande parte das narrativas, mas ainda assim essa narração reforça muitos padrões associados às mulheres no patriarcado. Logo, não se pode dizer que a peça apresenta uma perspectiva crítica.

4) As Criadas

Peça de teatro

Sinopse

O espetáculo conta a história de duas irmãs, Clara e Solange, que planejam dia após dia a morte de sua patroa. Inocentes ou vilãs, assumem o risco de seus planos, que acabam por levar o “amado” de sua madame para a prisão. Às vezes criadas, às vezes patroas, a peça se confunde em um jogo de poder e submissão, amor e o ódio.

Caderno de campo

Mulheres de vestido

Patroa com maquiagem

Funcionárias sem maquiagem

A opressão de classe: a patroa oprime a funcionária, humilha-a e a funcionária se revolta

Representação da relação de opressão

Espaço íntimo do quarto com panos pendurados em espelhos, em móveis, chão de veludo.

Roupas penduradas, perucas, sapatos de salto alto, flores

Uma funcionária aspira a riqueza da patroa e outra a despreza: conflito dentro da classe

Expressando conflito de classe: funcionárias X patroa

Breve análise

A peça traz dois elementos bastante importantes para o debate feminista. Um deles é a diferenciação de classes no conjunto das mulheres. Tema bastante debatido no feminismo nas últimas décadas, explicita que ao mesmo tempo em que há algo que une todas as mulheres no

patriarcado que é serem oprimidas pelos homens, também existem relações de dominação e opressão de um grupo de mulheres contra outro grupo. Uma delas é a relação de dominação de classes sociais abastadas contra classes sociais desfavorecidas economicamente. O outro elemento são as nuances e diferenças de opinião dentro da classe trabalhadora. Em muitas análises sobre o pensamento das pessoas e das classes sociais adota-se uma interpretação que considera o pensamento dentro de uma mesma classe como homogêneo. Porém isso não corresponde à realidade dos fatos. Em um mesmo grupo social as mesmas pessoas que se aproximam devido a características e contextos em comum podem vir a se distanciar em práticas e opiniões.

Nesse sentido a peça traz importantes debates para o olhar mais perspicaz do espectador. Ao mesmo tempo reforça a associação entre mulher e espaço privado, mulher e simbologia do vestuário e da feminilidade. A breve conclusão é que a peça traz uma temática relevante ao debate feminista, que é o espaço de trabalho das funcionárias domésticas. A peça explicita elementos desse debate que é o conflito entre classes, porém não reflete criticamente sobre ele. A morte final do patrão pode ser interpretada como a proposição de uma nova realidade que projeta as funcionárias para além do espaço de dominação de classe. A perspectiva da peça é realista. Nesse sentido é mais desafiador concluir se essa perspectiva é crítica ou não, pois o realismo tende a reproduzir uma situação para fazê-la parecer mais próxima à concretude dos fatos, independente dos fatos serem críticos ou não.

5) Natureza Morta

Peça de teatro

Sinopse

Um quarto, um morto e uma mulher. *Natureza Morta*, peça de Mário Viana inspirada no quadro de Edward Munch, de mesmo nome, revela os tormentos e a ânsia de viver de uma mulher que acerta as contas com sua consciência, e com seu grande amor, enquanto toma coragem para ir atrás de um sonho.

Caderno de Campo

O enredo gira em torno de quê? Do homem morto ou da vida da mulher?

Vestido

Maquiagem mórbida

Cenografia espaço íntimo

Peça crítica: explicitar o conflito/opressão ou propor realidades?

Mulher chora desesperada ao falar do sonho frustrado (de viajar) pelo marido

Mulher chora fortemente, grita, quebra pratos.

Cenografia: íntimo (casa) X mala de viagem, fora, chapéu, foto de outro país

Breve Análise

A peça explicita uma temática importante para o debate feminista: a superação da realidade doméstica, onde a mulher está inserida no patriarcado, através de sua presença e realidade no contexto público. Esta passagem está representada pelo trânsito entre países, através da ação de viajar. Uma análise feminista pode interpretar essa proposta temática como a superação do confinamento ao espaço privado e a transcendência para a vida pública. A peça enfatiza a dificuldade dessa superação: no fim da estória a mulher não viaja, terminando na não-concretização de seu plano. As malas prontas intensificam a sensação de frustração ocasionada no público. Apesar da relação com as dificuldades ser elemento importante para a reflexão sobre protagonismo, autonomia e o ser sujeito da história, a peça não foca na administração dessas dificuldades rumo a uma possível resolução do problema, mas, ao contrário, atem-se apenas ao desejo de superação. O desejo não realizado sem a resolução do problema propõe falta de maturidade para lidar com a realidade. Uma das grandes simbologias associadas às mulheres no patriarcado é a ênfase no desejo e também na sua incapacidade individual de satisfazê-lo, trazendo ao mesmo tempo a figura do homem como o “salvador”, aquele que consegue “resolver as coisas”. No caso da peça não há o salvador, é como se a mulher ficasse à deriva na sua própria presença.

A peça aborda uma temática importante para o debate feminista, explicitando dados sobre as realidades da mulher, porém, não reflete de forma crítica, nem propõe novas realidades. A perspectiva através da qual se aborda a temática reforça alguns padrões relacionados às simbologias associadas à mulher no patriarcado: espaços íntimos, associação de mulher com descontrole emocional, frustração de planos ao invés de sua concretização e figurino feminilizado.

6) Monólogos da Vagina

Peça de teatro

Sinopse

Produzido em mais de 150 países e traduzido para mais de 50 idiomas o espetáculo tornou-se fenômeno mundial. Depoimentos verídicos de mais de 200 mulheres colhidos pela autora em todo o mundo abordam de maneira extremamente bem humorada, direta e livre de preconceitos, uma reflexão sobre a relação da mulher com sua própria sexualidade.

Caderno de campo

3 atrizes

Vestidos

Maquiagem

Perucas de cabelo liso

Salto alto

“Careca ou não careca meu marido nunca deixou de trepar por aí” (afirmação não seguida de problematização. Causa reforço?)

1- Mulher defende os pelos, mas conta de forma engraçada sobre as violências cometidas pelo marido “eu raspei para ele não me trair” e sorri

2- As velhas que “têm dificuldade de falar sobre isso”

3- Representando crianças: mini vestidos (erotização infantil? Erotização é o olhar ou a manifestação estética?) Mas é interessante, elas falam abertamente sobre menstruação, cheirar o dedo após tocar a vagina (para cada uma é de um jeito)

4- Workshop: professora estimulando o autoconhecimento da vagina

5- Estupros: minha vagina era minha vida. Estupros na guerra da Bósnia como tática de guerra. Falam que mesmo sem a guerra no Brasil e nos Estados Unidos o número de estupros é muito alto. Ao mesmo tempo toca uma música tranquila

6- “Clitórias” [estórias de clitóris]

- Teta do demônio

- Bruxa

- Remoção do clitóris para não ter prazer. “Mitos e prazeres” Barbara Walker. “Minha vagina furiosa”. Crítica ao absorvente interno (“chumaço de algodão seco”). Crítica perfumar a vagina porque “ela cheira vagina mesmo”. “Minha vagina gosta de se comunicar”. Liberdade. Crítica ao papa nicolau. Crítica à patroa que compra papel higiênico barato para as funcionárias domésticas. “Temos que unir as vaginas e não separá-las”

-Crítica à música “tapinha não dói”. Minha vagina quer amor, respeito, dignidade

7- “Por gemidos verdadeiros” e em seguida a atriz representa os gemidos em tom grave (figurino padrão erotizado). Sons de vários tipos de gozo

8- “As lésbicas são um monólogo específico, a exceção, o exótico, todo o resto é ..”

9- Homem que rasga a calcinha e a força a abrir as pernas

Breve análise

Monólogos da Vagina é uma peça encenada há 16 anos na cidade de São Paulo. Desde então, teve diversos elencos. O enredo, baseado na dramaturgia “Monólogos da Vagina” de Eve Ensler, escrita em 1996, funciona no estilo de narrativa de histórias de vida de uma ou várias mulheres. O tema é o corpo da mulher. A peça, de duração de 90 min. apresenta várias histórias e cada uma delas suscita uma infinidade de temas e debates. Pode-se dizer que “Monólogos da Vagina” aborda diversos temas bastante relevantes ao debate feminista e aos movimentos de mulheres nas últimas décadas e também atualmente, sendo alguns deles: o autoconhecimento da mulher sobre seu corpo; a violência do estupro ao redor do mundo; críticas às práticas e concepções higienistas em relação à vagina; contextos de isolamento da mulher em relação ao próprio prazer sexual; contextos artísticos que promovem violência contra as mulheres, entre outros. Cada uma dessas temáticas contribui bastante para o debate e reflexão sobre a situação de violência que as mulheres sofrem no patriarcado.

O tom adotado por essa montagem para a peça Monólogos da Vagina é o formato de comédia. O público que frequenta a peça, dada a localização do teatro e o valor do ingresso, é aquele que frequenta o teatro como uma atividade de lazer e não se importa em pagar caro por isso. Nesse sentido pode-se notar uma expansão do debate feminista, que na maioria das vezes chega distorcido a esse tipo de público. Mesmo que no formato de comédia, a peça consegue ultrapassar o puramente cômico para trazer à tona reflexões importantes. Por tudo isso, pode-se considerar “Monólogos da Vagina” como uma peça importante para o debate feminista: trata de temáticas bastante importantes para o debate; explicita situações localizadas; reflete sobre elas e propõe novas realidades, onde a vagina e as mulheres sejam respeitadas, valorizadas e não violentadas.

A perspectiva da montagem, entretanto, não é muito congruente com a temática, principalmente no quesito figurino. Os vestuários fazem bastante referência ao imaginário erotizado e feminilizado das mulheres: roupas justas e curtas, saltos altos, maquiagem, e assim por diante. Inclusive a cena onde as atrizes representam meninas apresenta figurinos que seguem o mesmo padrão, propondo a erotização da infância e podendo incitar o imaginário da pedofilia. Infelizmente mostrar partes nuas de mulheres em cena remete ao

imaginário da erotização. Para quebrar esse imaginário através do nu da mulher são necessárias abordagens que levem em conta a reconstrução da imagem e a relação com o público.

Alguns elementos. Como a falas das atrizes contribuem para uma perspectiva feminista nas artes cênicas. São falas assertivas, firmes, em tom de convencimento. Em virtude de esses elementos estarem dispostos, mas não em choque explicitamente intencional com alguns padrões de comportamento e estética atribuídos às mulheres no patriarcado e no cotidiano brasileiro, não pode-se considerar a montagem inteiramente crítica.

7) Árvore Seca

Peça de teatro

Sinopse:

Numa odisséia épica, a atriz Ester Laccava narra em primeira pessoa a história de uma nordestina que tenta incansavelmente extrair otimismo de sua sofrida rotina e luta para transcender sua infertilidade, a deficiência do filho adotivo e as mágoas do marido. E procura arrancar força e felicidade nos pequenos momentos de sua vida no sertão. Baseado na literatura de cordel, o texto se reveza com depoimentos autobiográficos da atriz.

Caderno de campo

Tema: mulher que fala de outras mulheres, histórias de casamento, filhos, mães e avós.

(Como pensar o diacronismo da peça?)

Às vezes, em outra época, fazer referência a um homem poderia ser crítico e revolucionário

Breve análise

Árvore seca aborda temas relacionados à família e às formas através das quais as mulheres encontram para resolver os problemas que se colocam diante de si. O principal tema é a maternidade e a não possibilidade da protagonista ser mãe. O tema da maternidade é um dos temas que vêm sendo problematizados no feminismo, através da crítica à maternidade compulsória e às consequências que acarreta para a vida das mulheres. Nesse sentido a peça traz grande contribuição aos debates sobre a situação da mulher no patriarcado, através da demonstração dos conflitos que a personagem principal sofre ao longo da trama.

8) Festa

Peça de teatro

Caderno de campo

Vestido preto

Espaço íntimo da casa, a casa da festa

Geladeira

Mesa com bolo

Balde

Porta-guarda chuva

Primeira cena: chuva muito forte. Mulher passa apuros e quando chega em casa fica protegida.

“Vou contratar umas odaliscas, elas têm a barriga mole. É mole sim, porque eu pesquisei, me disseram.”

“Contratei uma mulata”

Obsessão com limpeza, arrumação.

Solidão

Loucura: imaginar a festa cheia de pessoas em casa, quando se está sozinha

Raiva: gritos. Quebra o guarda-chuva.

(mulher: raiva intensa. Externa o peso que têm que carregar do mundo?)

Solidão: falar sozinha e brigar com goteiras

Ela imagina pessoas e as paquera

Tem orgasmos limpando o chão

“Por que embaixo de mim passa tanta correnteza?”

O corpo forte, depilado e liso da atriz

Breve análise

A peça aborda o tema da solidão e como essa solidão afeta uma mulher no dia da festa de seu aniversário. A aniversariante organiza uma festa em sua própria casa, limpa a casa, prepara o bolo e prepara a casa para receber convidados. Porém esses convidados não aparecem, apesar de todo seu esforço para recebê-los. É possível realizar uma conexão entre esse tema e o tema da não valorização social do trabalho doméstico - enquanto trabalho produtivo - das mulheres ao longo da história, além da solidão de mulheres que moram sozinhas. Durante o período que seria destinado à festa na companhia de outras pessoas, a aniversariante festeja sozinha, passando por momentos de alegria que beiram à loucura, de descontração que se transformam

em êxtase, todas soluções para lidar com o fato de que os convidados não apareceram. A festa solitária transforma a desilusão em superação, apresentando questões profundas sobre a psicologia da mulher em questão, podendo ser observadas como situações vividas por várias mulheres a partir de perspectivas semelhantes. Essas questões podem ser vistas como uma contribuição ao debate feminista sobre valorização do trabalho das mulheres e também sobre a luta interna travada por essas mulheres para resolver os problemas que se apresentam. Ademais não há muita reflexão sobre o figurino, que é um vestido e salto alto, símbolos fortes da feminilidade. Ao fim da peça, a atriz metaforiza o momento final de superação ao vestir um terno em cima do vestido e sair da casa. Ao contrário de ser uma crítica à feminilidade estética, a peça propõe o terno como um símbolo do homem, sugerindo que a superação da condição de desvalorização da mulher seja a transformação para a condição de homem, e associando feminilidade e mulher ao espaço íntimo da casa e o espaço externo ao homem.

9) Clarabóia

Peça de dança

Ficha Técnica

Direção: Morena Nascimento e Andreia Yonashiro

Bailarinas intérpretes: Andreia Yonashiro, Bárbara Elias e Cora Laszlo.

Criação musical e sonorização ao vivo: Natalia Mallo e participação de Victor Chaves

Duração: 50 min.

Caderno de campo

Dança em geral é mais difícil de analisar, pois tem menos elementos de dramaturgia cênica, na maioria das vezes. Penso que boa parte das propostas em dança buscam uma certa neutralidade ou transcendência da objetividade para uma busca de pesquisa do movimento, um corpo fora de contexto.

Figurinos: saias, vestidos, coloridos e esvoaçantes.

Vestido amarelo curto.

Forro do vestido, bege (com shorts dourado)

Saia verde sem parte de cima

Calça justa e blusa larga vermelha

Roupa justa de ginasta (branca e prata)

Vestido brilhante prata

Panos amarelos e azuis

Vestido/pano com frufu vermelho

Short curto vermelho sem parte de cima

Vestido vermelho florido. Samambaia: cenografia, objetos

Panos, fumaça, tinta, água, fluido

Pedrinhas coloridas: a bailaria pari as pedrinhas de forma sofrida. Ela fica seminua e as pedras são jogadas nela (deslizando pelo vidro). Violento, ela frágil, enquanto se lançam nela pedras coloridas que tinha acabado de parir.

Algumas cenas fogem ao estereótipo de movimento feminilizado. É tenso, fala com objetos e cria, cai. Mas a maioria é fluido, aéreo.

Brincadeira tensão – solidão – fantasia – criação solitária – relação com momentos

Breve análise

A maioria das peças de dança apresenta menos elementos de dramaturgia cênica do que peças de teatro, ou seriam simplesmente, propostas diferentes de dramaturgia cênica: poucos ou nenhum objeto, menos utilização criativa ou planejada do espaço, menos exploração de figurino, ausência de texto dramático, menos precisão de roteiro/trama do espetáculo. Clarabóia foge um pouco à regra, apresentando bastante criação nos figurinos, uso de objetos, criação com o espaço e iluminação. Ainda assim, é difícil analisar a dramaturgia cênica pois não há um tema preciso que guie o olhar, abrindo bastante para a interpretação da espectadora.

Clarabóia é dançada por três bailarinas que se revezam na ocupação de um pequeno teto de vidro (aprox. 2X2 m). O público assiste à apresentação debaixo do teto, dentro do edifício, enquanto que as artistas se encontram fora do edifício. Não há, portanto, comunicação sonora entre artistas e público. Há troca constante de figurino. Os figurinos exploram bastante as cores e texturas de tecidos. Há bastante foco em modelos diferentes de vestidos e saias, apesar de haver também calças e shorts. Há também semi-nu em algumas cenas. A maioria da movimentação é de característica fluida e aérea e remete à fantasia, criação, ao lúdico e em alguns momentos à solidão e tensão. Essa atmosfera é criada devido à configuração espacial da cena e também à proposta estética das bailarinas. Há uma alusão ao risco, a partir do momento em que as artistas se encontram em um espaço de risco – em cima do telhado de um edifício – mas, ao mesmo tempo, há um reforço de aspectos da feminilidade, principalmente em relação aos figurinos e à exposição de nu sem abordagem crítica. Este conjunto representado pela característica de fantasia e pela criação imagética, além da observação à

distância, origina uma situação onde corpos de mulheres são observados a partir de elementos da feminilidade e da criação fantasiosa. Nesse sentido, Clarabóia apresenta uma criação imagética e de configuração espacial bastante interessante, mas, ao mesmo tempo, reforça alguns aspectos da estética associada às mulheres no patriarcado. Como apontado durante a pesquisa, o fato de a peça não apresentar uma perspectiva explicitamente crítica, a partir do ponto de vista feminista adotado por esta pesquisa, não significa que não apresente questões importantes a partir de outras perspectivas. Esta reflexão serve para todas as peças pesquisadas.

10) Determinadas Pessoas

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo:

Primeira mulher de calça!

A saudável risada contra a (alienação?) da realidade

Anos 30-calça

Fala direta, fala grossa, anda inquieta

Quando há cenografia de espaços íntimos, casa, é o espaço de trabalho em casa – mesa de trabalho, cadernos, caneta, cigarro

Breve análise

A personagem é Helene Weigel, esposa de Brecht. Ela tem um papel importante na companhia de teatro Berliner Ensemble. Helene discursa sobre a realidade, em seu espaço de trabalho, um escritório, aparentemente dentro de casa, fumando cigarros, refletindo, escrevendo. A personagem é protagonista da própria vida, decide dentro de projetos coletivos e é assertiva, manifesta pontos de vista sobre a realidade. Neste sentido, contribui fortemente para a construção de mulheres fortes, decididas e competentes, indo na contramão do que propõe o patriarcado às mulheres.

11) Florbela Espanca

Peça de teatro

Caderno de campo

Espaço interno

Uma cadeira estofada, um banco, uma mesa com um pano (renda, crochê) pousado sobre ele

Uma caixinha (de onde tira um colar de pérolas), uma xícara, uma vela

Figurino: vestido, sapato com saltinho

Tema: a vida, as coisas, os sentidos

12) A Última Estrada

Cia Sansacroma

Peça de dança

Trechos do caderno de campo

Duas mulheres

Ao final uma das bailarinas falou que o trabalho fazia parte de uma pesquisa sobre danças brasileiras, o que ampliou minha percepção dos movimentos vistos anteriormente

Troca de figurino constante:

- Bem elaborados (tecidos diversos, cortes inusuais, bastante pano e composições)
- A maioria era saia ou vestido
- Mas também calça e camisa de botão, que por vezes ficavam em baixo dos vestidos
- E também shorts
- A calça e a camisa eram mais simples: menos cortes e menos cores e mais escuros, surrados
- Os vestidos/saias: coloridos, com rendas e sobreposições, cortes diferentes
- O shorts: claro, com rendas e sobreposições

Cenografia:

- Bolsinha vermelha com renda
- Mala grande de onde se tiravam os figurinos
- Lâmpada móvel que iluminava as bailarinas

Movimentação:

A movimentação de dança é em geral mais difícil de ser analisada no quesito gênero. Pois na dança, há uma pesquisa mais aprofundada de movimento que ultrapassa certos padrões observados no teatro. No teatro é mais frequente a associação de personagens/atrizes mulheres com a movimentação considerada socialmente como feminina. A dança transita por esses padrões, mas, vai além deles. Uma das principais matérias-primas da dança é a pesquisa do movimento, o que resulta em bastante exploração das qualidades de movimento, tanto em bailarinas como em bailarinos. Movimentos suaves e movimentos assertivos podem ser observados com mais frequência tanto nos corpos tantos de mulheres como nos corpos de

homens, do que no teatro, por exemplo. Apesar de haver muitas danças que estabelecem relação direta da mulher com movimentos considerados femininos e homens com movimentos considerados masculinos.

Houve movimento de circo, engraçados e serelepes com o figurino da calça

Houve movimentos fortes enraizados (semelhança com artes marciais, como por exemplo, a posição do cavalo), com figurino de vestido, grande e espalhafatoso.

Houve também rebolados com saias compridas, estilo samba

Teve momentos de silêncio e observação entre a dupla, através do olhar

Teve elas vindo sentar nas cadeiras do público

Maquiagem

A maquiagem da bailarina de calça e camisa (que também colocava os vestidos) era rosto branco + batom preto

A maquiagem da outra bailarina não chamava tanto atenção [menos contraste], acho que era um batom avermelhado

De forma geral vejo uma associação de mulher com vestidos, muitas roupas, rendas e coloridos

Breve análise

O espetáculo da Cia Soma traz para a cena elementos do universo das danças populares. Há uma proposta de mistura desses elementos em um enredo único, que conta a trajetória de uma viagem de duas pessoas, no caso, as duas bailarinas em cena. Observa-se a mistura de elementos da masculinidade e da feminilidade encontrados nessas manifestações, expressados na movimentação, figurino, maquiagem e ocupação do espaço pelas artistas. Não há uma reflexão crítica sobre esses elementos, mas, uma proposta lúdica e alegre, típica de muitas manifestações artísticas populares no Brasil. Os figurinos chamam bastante a atenção por haver bastante troca de vestuário e todos eles apresentam grande elaboração estética. A maioria dos figurinos é composta de saias e vestidos, mas, também há calças e bermudas. Os vestidos e saias apresentam maior complexidade enquanto que as calças e bermudas, acompanhadas de camisas, são mais simples. Uma das questões que aparecem é se os figurinos que fogem à feminilidade aparecem como uma proposta de masculinidade complementar aos vestidos e saias, a partir da ótica do casal heterossexual, ou, se é uma proposta de desconstrução da feminilidade em mulheres. No caso dos figurinos compostos de saias e vestidos, observa-se bastante reprodução dos padrões estéticos associados à

feminilidade. Primeiramente há grande quantidade de roupas em cena, ou seja, percebe-se um reforço da figura da mulher que possui um vasto guarda roupa e está constantemente a se apresentar de formas diferentes para os outros. Nesse caso há também o elemento do debate sobre classe, onde quem possui recursos financeiros para constante troca de guarda roupa é a mulher economicamente privilegiada. Os figurinos são também bastante diversos, o que remete ao mesmo item citado, ou seja, a feminilidade atual coloca que a mulher tem constantemente de trocar de roupa e a roupa “não pode repetir”, ou seja, há que haver diferença marcante entre as roupas. Porém, essa diversidade de roupas mantém a mesma estrutura, a de saias e vestidos, havendo variação em cima dessa bases. Há também bastante renda e camadas, assim como tecidos esvoaçantes. Novamente, elementos marcantes da feminilidade no Brasil. Há também elementos de virtuosidade no movimento, como na inserção de elementos do circo. Nesse caso, foge-se à feminilidade já que as artistas realizam movimentos de grande força muscular e habilidades de movimentação pelo espaço. Nesse sentido, há alguns elementos que questionam a feminilidade nos corpos de mulheres, característica bastante encontrada na dança contemporânea e outras, que evidenciam os músculos e força das bailarinas.

13) Quando eu era Bonita

Peça de teatro

Breve análise

As duas personagens refletem sobre a vida, questionando-a, ou seja, refletindo criticamente sobre a realidade. Elas relembram juntas momentos importantes da vida enquanto amigas, reforçando ao público um vínculo forte e de companheirismo entre duas mulheres. Elas se divertem, aproveitam o momento juntas, a partir desse vínculo. Elas conversam sobre padrões de beleza, questionando-os. Todos esses elementos questionam vários pilares do patriarcado: mulheres que não questionam a realidade; mulheres que devem ser inimigas umas das outras e competir entre si; mulheres que não sentem prazer; mulheres que reproduzem as imposições estéticas sem questionamento. Nesse sentido, as cenas enriquecem o debate sobre a situação da mulher no patriarcado, contribuindo para os debates e práticas feministas.

14) A idade da ameixa

Peça de teatro

Caderno de campo:

Algumas peças retratam épocas a partir da nostalgia e saudosismo, sem problematização sobre patriarcado, gênero ou outros assuntos. Falar de outras épocas a partir de uma reflexão crítica muitas vezes traz conflitos à tona, conflitos sociais, discordâncias, polêmicas que por vezes as pessoas não querem tocar.

Dominação entre meninas, uma despreza a outra “você é tonta e vai morrer tonta”.

“Fofoqueira”.

“A tia adriática é uma ratazana”.

A menina dá ordens à outra, ela fala que vai ser homem quando fizer dezoito anos.

“Maria escolheu aceitar porque é muito mais fácil do que se rebelar”.

Cena das senhoras:

Roupas pretas para a mulher negra, roupas brancas para a mulher branca.

Crítica às mulheres que deixam que suas vidas sejam aquelas cujos rumos são escolhidos por outras pessoas. Somos responsáveis pela nossa felicidade.

A sobrinha negra limpa a casa e a bagunça da tia branca.

A mulher negra não usa sutiã e de sua blusa justa dá para ver o contorno dos mamilos. A mulher branca tem uma blusa pomposa.

Cenário:

Íntimo: sala, duas cadeiras, mesinha de centro, um cabide: vassoura, chapéu, roupa. Em cima: relógios pendurados. Atrás: caixa de correio (casinha) e árvore seca

“O pior de um anjo é não poder voar”

“As que defendem são sempre mais boazinhas do que as que acusam. Mas, menos inteligentes”.

As meninas: uma delas acusa o pai de rir da mãe quando passa roupa.

O tempo não tem culpa de nada, ele passa para todas e nem percebe que está sendo contado.

“Uma vitória das mulheres contra o tempo”

Há também uma empregada doméstica branca.

“Todas as mulheres dessa casa serviram para alguma coisa e não foram felizes”

“Somos infelizes, não servimos para nada e não servimos ninguém”

Breve análise

“A idade da ameixa” traz para a cena muitas questões sobre a memória das famílias através das histórias que perpassam seus integrantes. São abordadas questões referentes aos conflitos entre irmãs e entre gerações; temas que falam de projetos não realizados, de expectativas; interpretações que cada pessoa tem dos outros integrantes da família. A peça coloca em foco algumas relações de violência entre mulheres, como o racismo não explícito entre mulheres brancas e economicamente privilegiadas e mulheres negras e economicamente desfavorecidas; relações de crueldade e maus tratos entre irmãs; e relações de conflitos entre mães, tias, avós. A peça fala da continuidade e ligação consanguínea que gera as famílias através do tempo. O formato da peça é o realismo, recriando figurinos e cenários de acordo com um tempo antigo não identificado.

15) Mais um Pornô

Apresentação de performance

Breve análise

Na performance “Mais um pornô” a artista se posiciona deitada em uma mesa retangular do tamanho de seu próprio corpo deitado. A mesa está localizada no meio de uma sala de tamanho médio, de modo que se pode circular ao redor da mesa, ainda que haja pouco espaço para tal. À frente da artista há uma televisão ligada. A imagem mostrada pela televisão alterna-se entre duas imagens de duas frases, que indicam quando o corpo da artista pode ou não ser tocado. Em cima do corpo da atriz há alguns sushis⁸⁵. “Mais um Pornô” apresenta uma questão bastante importante para o debate feminista e para a realidade de violência contra as mulheres que é a existência da permissão da mulher em ter seu corpo tocado. Em um país que bate recordes em números de estupros contra mulheres, o debate sobre a importância da permissão para tocar o corpo das mulheres é urgente. A performance relembra algo à sociedade que deveria ser básico nas relações: apenas toque o corpo das mulheres se houver permissão para tal, principalmente, mas, não somente, quando a mulher está em uma situação de fragilidade, como é o caso da performance. Outra constatação que vem à tona é fato de que uma mulher nua não é sinônimo para mulher disponível ao toque.

85 Alimento de origem japonesa. O formato é de um rolinho de arroz com algas e outros ingredientes.

16) Cuerpo de Mujer: Peligro de Muerte

Apresentação de performance

Trechos do caderno de campo

Pouca roupa, salto alto. Afirmção do corpo ou erotização do corpo?

Pedir aos outros que façam coisas (colocar a música, abrir a fita crepe): propõe que a personagem não é capaz de fazer sozinha ou que há a possibilidade de cooperação e ajuda mútua?

Nas falas do áudio relatando as violências sexuais e outras violências, ela fala ao mesmo tempo Reproduz a fala que duvida do fato, ironiza, coloca a culpa na mulher

Para sair dos quadrados de fita ela abre uma parte da fita: presa nos espaços, mas, há saída.

Caminha em círculos dentro do quadrado feito por fita: sem saída, sem solução: as mulheres violentadas ficam num beco sem saída, no momento de sofrerem a violência durante a vida toda, porque nunca esquecem, aquilo as persegue durante a vida toda

17) A emparedada da Rua Nova

Peça de dança

Breve análise

A bailarina realiza movimentos que remetem à sensação de ser violentada, através da ação de ser presa, viva, dentro de uma parede. Traz à tona o tema do racismo e da violência cometidas contra as mulheres negras no Brasil desde sempre, contribuindo para o debate feminista atual. O cenário é composto por várias velas que se estão posicionadas em uma linha reta, no sentido de uma lateral à outra do palco, centralizadas em frente a parede onde a bailarina se movimenta. A iluminação é baixa. A movimentação traduz densidade, dificuldade, solidão e entendimento do próprio corpo no espaço de dentro de uma parede. O corpo se transforma na parede e no concreto e dança a aridez, a secura, a escuridão. A peça fala de certa forma das trajetórias das mulheres violentadas ao longo da história, simbolizadas pela persistência em viver através da luta e da resistência, sendo tema bastante relevante ao feminismo, pois fala das mulheres sujeitos, das mulheres que persistem, ainda que tenham vivido situações de violência.

18) 3º fracasso. Tijolo

Apresentação de dança/performance

Trechos do caderno de campo

Três mulheres

Cada uma em um pedaço do espaço – a cena se passa debaixo de um largo viaduto - com 192 tijolos cada. Elas destroem os tijolos ao longo das horas

Cada uma tem uma estratégia para quebrá-los

Cada uma tem um tempo

Roupas: calça jeans preta, camisa preta, bota preta resistente (elas quebram os tijolos com os pés)

Não há focos nas questões de gênero, mas propõem novas formas de apresentar a imagem da mulher: força, ação destrutiva, roupas resistentes para trabalho pesado, sem maquiagem, cabelos bagunçados

Elas não olham muito para o público, apenas uma ou outra vez

Duração prolongada do tempo.

Moradia e desmoradia no Brasil

O empenho e ao mesmo tempo cansaço na destruição

Breve análise

3º Fracasso.Tijolo é uma proposta cênica que perpassa a linguagem da dança e da performance. A apresentação tem um tempo prolongado e lento, propondo ao público o acompanhamento de uma ação, uma espécie de companhia durante um período de trabalho cansativo através da observação, do testemunho daquela ação. A ação é desintegrar, destruir uma grande quantidade de tijolos. Cada artista ocupa uma ponta do espaço: duas nas extremidades e uma no meio. Cada uma desenrola a ação durante um certo período, resultante da velocidade que cada uma empenha na ação. Os figurinos são compostos de roupas resistentes e simples, capaz de aguentarem trabalho braçal pesado. Há extrema concentração na tarefa a ser executada e cada uma utiliza uma estratégia diferente, que combina destruir os tijolos com os pés - chutando-os ou esmagando-os - ou com as mãos, atirando-os ao chão ou na parede. A apresentação termina quando todas destruíram todos os tijolos. De vez em quando as artistas param e descansam para logo retornar a destruição dos tijolos. O primeiro elemento que chama a atenção é a ação de destruir, ação completamente distante dos elementos componentes da feminilidade nas mulheres. A destruição está associada ao

masculino e aos homens. A ação de destruição é o elemento principal da apresentação, proporcionando um tempo estendido – que dura quase três horas – de associação entre mulheres e a ação de destruir. Esse elemento traz reflexões bastante interessantes porque desloca a figura da mulher da passividade, da fraqueza e da fragilidade. Na cena, o que se torna frágil são os objetos destruídos por essas mulheres. Ou seja, a apresentação propõe mulheres que agem sobre o meio e ainda, mulheres fortes e decididas, que levam uma ação até o fim, ou seja, não desistem. Mulheres que desistem é outro elemento associado à feminilidade e muitas vezes retratado nas artes cênicas, cinema, literatura. Nesse sentido, “ 3º Fracasso Tijolo” apresenta importantes contribuições. Os figurinos utilizados fogem completamente ao padrão da feminilidade: são roupas resistentes simples e que ficam sujas ao longo da cena, sendo a sujeira proveniente da ação dessas mulheres sobre o meio e não o oposto. O fato de cada mulher realizar o mesmo serviço em um tempo diferente e ao mesmo tempo o conjunto da peça, através do tempo, depender de que todas finalizem sua tarefa, traz também um aspecto interessante que é o respeito às diferenças que cada corpo apresenta na execução de uma mesma tarefa. A feminilidade atual no Brasil coloca uma homogeneidade para as mulheres – esta, nunca alcançada, já que as mulheres, em seu conjunto, vivem realidade diferentes – e em conjunto com o capitalismo, coloca um contexto de competição entre as pessoas. “ 3º Fracasso Tijolo” não apresenta mulheres que competem entre si, mas, mulheres que respeitam o tempo uma da outra. Nesse sentido, “ 3º Fracasso Tijolo” apresenta algumas questões bastante interessantes para o debate sobre o lugar da mulher no patriarcado, a desconstrução da feminilidade e relações de companheirismo entre mulheres.

19) Bananas

Peça de dança

Análise no corpo do texto da dissertação

20) Celebração da Realidade

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Primeira cena: avô que ia em busca de namoradas “la mas mujer de todas”, referindo-se à personagem de nome Blanquita. Traía-a com a apresentadora de televisão, do programa de

culinária. Neste programa, objetifica a apresentadora, coloca-a no colo, a contragosto dela.

Ele agarra seu seio e vão transar. Gordofobia: ele tenta tirá-la do colo dele e não consegue

Segunda cena: indígena. A cultura do terror sobre os povos indígenas. Um homem: torturador.

A mulher indígena é torturada

Terceira cena: duas mulheres com taças vermelhas falam mal de pessoas pobres

Quarta cena: mulheres “dadas de presente” (sem questionamento crítico) para “companhia” e limpar a casa e cuidar da família. A moça vai embora e há uma sátira sobre a patroa (crítica aos ricos atuais que criticam o Bolsa Família e exploram empregadas domésticas)

Quinta cena: Deus e Cristo

Toda a peça: trabalho intenso com expressões faciais

Sexta cena: dois soldados. Um homem. Uma mulher (o que diferencia a mulher do homem é o batom e o cabelo amarrado). Dois irmãos: a irmã (lenço vermelho na cabeça e pescoço) e o irmão (óculos grandes)

Sétima cena: casal, marido pesquisador. Esposa imbelicizada que é assistente do marido que atrata como burra e a assusta. Risos de causar calafrios, de bêbados, de loucos. “É que minha esposa, só com uma olhada, mata qualquer um de rir” como resposta ao que ela antes fala: “meu marido é melancólico”. Ele sai e ela se desculpa pelo marido “ele não gosta desse tipo de música”. Manifestação de xenofobia por parte dos personagens (aos mexicanos), sem crítica

Oitava cena: Deus e a analista “pena que Adão fosse tão burro e Eva tão surda”. Deus, homem manifesta interesse sexual pela analista mulher, que recusa as investidas, mas, ele insiste. No fim ele fala “fica com Deus”, ela expressa discordância, mas, brincando e tratando ele como “ele não tem jeito mesmo”

Nona cena: duas mulheres de vestido e cachorros latindo

Décima cena: Venda de pessoas, dentre elas, mulheres negras, junto com objetos

Décima primeira cena: encapuzados presos políticos

Décima segunda cena: “Suzana, dona de uma das bundas mais incendiárias” e que se casou com “um dos que sucumbiram ao seu remelexo”. Ele a abandona porque “descobre” que ela não é mais virgem. Depois volta, ela não quer. Ele faz uma procissão com rosas para “reconquistá-la”. Ela fica feliz. Ele sempre dando tapinhas na bunda dela.

21) Ficções

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Primeira cena: há um elemento que pode ser mais crítico do que outro? A gestualidade me parece mais forte do que a crítica que o *tema* crítico. Talvez a forma faça o conteúdo.

Temas:

“Eu matei minha mãe”

Sobre a dança do ventre:

“Eu era um quitute de sete anos”

“Eu era o acompanhamento do frango”

“Eu tava olhando o mar, bem louca”

“Eu quase gozei só de olhar para o homem”

Segunda cena:

artes marciais

22) Cena de Teatro da Oprimida

Cena de teatro

23) A Alma Imoral

Peça de teatro

Análise no corpo do texto da dissertação

24) Mergulho

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Maquiagem, reflexões: para onde vai o foco do olhar

Figurino: vários tipos, mostrando momentos diferentes na vida da mesma mulher. Vestidos, roupa de banho, calça e camisa, roupa de trabalho, mais largos e femininos, mais largos e mais despreocupados

Tema/estrutura: relação entre várias mulheres

Personagens de mulheres de certa forma autônomas: jornalista que vai atrás do que quer, investiga; a irmã pequena que grava mensagens para a irmã que morreu e cria coisas; a vendedora que gosta da cliente e propõe coisas, faz convites; a mergulhadora que morre

Relacionamentos lésbicos

Jornalista troca de roupa (de costas)

25) Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas

Peça de teatro

Análise no corpo do texto da dissertação

26) À espera dela

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

É muito difícil fazer a crítica reproduzindo a situação, um desafio para as artes cênicas

Trilha sonora cortada. Referências “fofas” em inglês.

Camisola sem sutiã.

Figurinos bonitos e pomposos, mesmo que de algodão cru.

As artistas realizam movimento de abrir as pernas: shorts/calcinha aparecem (diferente da abertura de pernas em “Bananas”, assertiva)

Temas:

Relacionamentos abusivos com homens

Morte de filhos

Bulimia

Mulheres são consideradas malditas

Violência dos homens contra mulheres no espaço público

Ginecologista moralista

Mãe que mata os filhos

27) Alteridade

Peça de teatro

Breve análise

A atriz encena as lembranças e narrativa sobre a violência sexual que sofreu, contribuindo para o debate sobre violência contra a mulher

28) Bonecas quebradas

Peça de teatro

Breve análise

Bonecas quebradas traz um importante tema para o debate que é o feminicídio. A peça aborda o feminicídio no México, país que está em sexto lugar dos países que mais matam mulheres no mundo. O Brasil está em quinto lugar.

Ano de 2016

29) Vestígios

Espetáculo de dança/performance

Trechos do caderno de campo

Uma mulher enterrada na areia é descoberta lentamente através da ação do tempo

Passagem do tempo

O corpo não está posicionado nu de forma socialmente erótica. Não há sinais de feminilidade.

Concentração/meditação do público ao ver a cena

Breve análise

Vestígios é uma apresentação que relaciona a linguagem da performance com a linguagem da dança, através de uma única imagem que vai se modificando ao longo da apresentação. A imagem é a seguinte: ao entrar na sala, o público se depara com uma instalação no centro do espaço. Ao redor da instalação não há nenhum objeto, ou seja, o público permanece em pé ou senta-se no chão, ao redor da instalação ou perto das paredes. A sala é grande, portanto, há bastante espaço vazio onde se acomodar. A instalação é composta de uma mesa retangular de tamanho médio onde se encontra um amontoado de areia. Na frente do amontoado, um ventilador ligado, que vira para a direita e esquerda em movimento contínuo. Em baixo no amontoado pode-se ver um pé. Nesse momento o público localiza a bailarina, que, é imaginada a partir da exposição de seu pé. O transcorrer da apresentação se dá pelo

movimento dos grãos de areia ocasionados pelo movimento do ar gerado pelo movimento do ventilador. Ou seja, o ventilador ligado move a areia que cobre a artista, de modo que, lentamente seu corpo vai sendo descoberto e revelado ao público. O tempo de revelação desse corpo é lento. O trânsito dos integrantes do público por pontos do espaço proporciona diferentes visões dessa cena que se modifica lentamente. O fim da apresentação não mostra o corpo por completo da artista. A cabeça e parte superior do tronco ainda permanecem encobertas. O corpo está deitado para baixo, de modo que imagina-se que a atriz respira através de uma passagem inferior colocada na mesa. Antes que o corpo fique totalmente descoberto, as portas da sala são abertas, convidando o público a sair. “Vestígios” é uma apresentação que convida à meditação e à observação detalhada da cena, já que há bastante tempo para observar poucos elementos. “Vestígios” propõe a reflexão sobre a passagem do tempo através de uma metáfora: um corpo enterrado na areia que vai sendo desenterrado através da ação do vento. O movimento da artista é simplesmente estar no espaço, respirando. Em relação à perspectiva de gênero ou reflexão sobre mulheres e patriarcado, observa-se que o corpo nu da artista não é um corpo jovem, o que, por si só, já questiona a imagem associada à feminilidade no patriarcado atual no Brasil, principalmente aquele encontrado nas grandes cidades. Esse corpo nu está em estado aparentemente passivo, o que reforça a ideia de feminilidade, porém, é uma passividade não necessariamente associada à submissão e sim à meditação, à tranquilidade, à fusão entre morte e vida. As partes íntimas da artista não estão expostas e o que se vê são partes do corpo nu, no contato com a areia.

30) O Banho

Espetáculo de dança/performance

31) Desviante ou Glory Box

Peça de dança

Breve análise

Em “Desviante ou Glory Box”, plateia e artista compartilham o mesmo espaço, que é o espaço da cena. Em círculo, a plateia observa a peça, que ocorre no centro, às vezes, fora do círculo e também entre as pessoas que assistem. A bailarina realiza movimentação em meio a uma grande quantidade de roupas que se encontram no chão, relacionando-se com elas. As características da movimentação se transformam ao longo da apresentação, remetendo a vários contextos: desespero, confusão, assertividade, erotividade, silêncio, raiva. A

dramaturgia cênica propõe relação de conflito entre a artista e as vestimentas, que ora fundem-se, ora repelem-se. “Desviante ou Glory Box” traz um tema importante para o debate feminista que é a relação da sociedade com a estética da mulher e da mulher com seu próprio corpo, através das roupas. Alguns debates podem ser gerados da peça: feminilidade, capitalismo e consumismo; violência psicológica e a imagem da mulher na mídia; feminilidade, psicologia e patriarcado, entre outros.

32) No coração das máquinas

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Feminilidade – intriga

Gordofobia? A personagem gorda é retratada como a mais insegura

Questões vêm à tona:

- Mãe solteira
- Mulheres sinceras expressam sua opinião
- Sonhos: ressignificação das realidades
- Demandas: “se eu fosse presidente”:
- “Ia ter conhaque”
- “Ia ter creche”
- “Ia tirar os supervisores”
- “Ia ter sobremesa boa e música nos galpões para trabalhos”
- “Seria presidenta”
- “Ia ajustar a quantidade de trabalho com a remuneração: os homens ganham mais”

Discussão sobre aborto

- “Eu não seria presidente, ia apenas trocar de patrão”

Breve análise

“No coração das máquinas” encena um momento histórico muito importante que é a organização da classe trabalhadora através da ação da greve. O momento retratado é aquele onde um grupo de mulheres se organiza em um setor da fábrica paralisada e ali passa a noite, enquanto outros grupos realizam ações em outros espaços. A contribuição maior da peça para o debate feminista é a demonstração dos processos de tomada decisão em uma ação de revolta e organização, apenas entre mulheres. É muito debatido no meio feminista o fato de que

homens interrompem mulheres nos momentos de suas falas, em organizações políticas, reuniões, encontros. Outro elemento que perpassa a história do patriarcado é o fato de que, apesar de mulheres serem protagonistas de ações coletivas e movimentos revolucionários, são os homens que obtém maior espaço de reconhecimento na transmissão das histórias oficiais. Nesse sentido, “No coração das máquinas” contribui enormemente para a construção de imagens coletivas sobre a mulher, onde são valorizadas características que remetem à luta, organização, força, coragem e liderança.

33) Fale mais sobre isso

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

“Psicóloga histérica”

“Senhorinha da Casa do Pão de Queijo”

“Off-white”

“Psicóloga tímida”, que aceita, não se impõe, mas, mostra o que queria falar, com raiva

Crítica a pessoa que quer as coisas resolvidas de forma individual, apressada

Crítica ao marido que “não sabe, não entendeu nada”

A mulher independente não quer que a criança tome Ritalina [medicação]

Menção à Disney [parque de diversões dos Estados Unidos] em três momentos diferentes

“Arnaldo, eu não quero, não adianta”

“Looser”

“Cleide, a empregada”

34) Memórias póstumas

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Ensaio de duas atrizes fazendo a primeira passagem da montagem “Brás Cubas”.

Elas se revezam, e brigam, para fazer o papel de Brás Cubas (personagem homem).

A roupa neutra é uma calça social preta e uma regata branca com touca que cobre o cabelo.

Mulher escravizada retratada como uma mulher espalhafatosa e que fala alto, com o adereço de peruca grande de cabelo preto e enrolado.

O menino negro escravizado tem uma peruca parecida, mas menor

“Puxou-a para si, ela resistiu um pouco, mas, deixou-se ir”.

Em cena homem força situação sexual com mulheres

A cena romantiza a imposição

Cena com “a espanhola” que Brás Cubas ataca (agarra-a e beija-a na escada, ela responde com um susto)

Novamente a cena é romantizada

As mulheres são tímidas, silenciosas, com exceção de Marcela, a espanhola. A força é também traduzida através do erótico (decote, movimentos, saia justa)

Os homens são sérios, sisudos, firmes

Despedida de Marcela: primeiro a ameaça, ela se assusta, depois ele se declara e faz promessas dando-lhe joias. Ela aceita

Romantização de relacionamentos abusivos

Brás Cubas manifesta desejo por uma mulher mais velha e também sua filha que “já é moça”

Os personagens homens se destacam pela fala e as mulheres pela estética (vestuário)

O casamento arranjado é para o homem (Brás) e não para a mulher

As bonecas utilizam salto alto. Quando as atrizes representam as bonecas, não usam salto alto, mas, um sapato neutro.

O excesso de energia de alguns personagens homens contrasta com a falta de energia nas mulheres

35) Casa ou nuvem branca

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

Mulheres com vestidos e chapéu na cabeça, infantilizadas

A mais velha manifesta-se, mas, é considerada a “louca” e não a que se posiciona, tem opiniões

Intrigas - feminilidade

As atrizes vivem personagens que são crianças e adultas ao mesmo tempo, mas não há mudança no trabalho com a voz, movimentação, figurino, maquiagem, apenas muda a situação

Momento onde as duas irmãs tocam seus pelos ao mesmo tempo

União e solidão e loucura no coletivo

Relações de violência e sadismo entre irmãs

Entre loucuras, relações, êxtases, vão vindo à tona os relatos de violência na família. As bexigas dispostas pelo palco, vão estourando e trazendo distúrbios à tona

36) Vulvar

Peça de teatro

Breve análise

A peça é constituída de estórias de violência contra as mulheres e ocorrem no âmbito do casal, da família e dos espaços domésticos, sendo o marido a pessoa que comete todas as violências⁸⁶. O ambiente proporciona que cenário e ação cênica ocorram ao redor da plateia, aproximando plateia, artistas e cena. Essa aproximação é ampliada pela participação do público na cena, que decide o destino das personagens através de jogo jogado com as atrizes. O jogo é realizado em pequenos grupos. O debate entre as pessoas é necessário para que sejam propostos os caminhos da cena, resultando em reflexão conjunta sobre a violência contra a mulher. A conversa é retomada ao fim da peça, entre todos, ampliando essa reflexão. Considera-se que a peça contribui bastante para os debates feministas acerca das violências praticadas contra a mulher no regime patriarcal, pois coloca em foco a realidade de violência contra as mulheres no Brasil e promove a reflexão e proposição das pessoas do público através do debate proporcionado pelo jogo.

37) Carne

Peça de teatro

Trechos do caderno de campo

“A escravidão em nosso país durou quase 4 séculos”

O local de fala das patroas – no relato sobre patroas e empregadas domésticas – seria uma reafirmação ou uma crítica do ponto de vista dominante? Como seria o local de fala das empregadas domésticas nesse cena?

Ao fim das falas interrompidas pelo bebê, elas deixam o bebê e não vão atendê-lo

“Não vamos fazer personagens aqui, patroa e empregada, não vamos fazer piadas com as empregadas. Vamos fazer duas patroas”

86 Há a participação de um ator na peça, porém, não é um personagem central e aparece pouco. Por esta razão, apesar da peça fugir ao critério de seleção - ser constituída apenas por mulheres em cena - foi escolhida para compor esta pesquisa

“Abuso de direitos” (dos direitos da babá)

Roseli Nogueira, Margarida, Theresa dos Cariris, Lília Gonzales, Heleni Guaira.

“Meu nome é Fernanda, mas, poderia ser....”

“Diferença entre os sexos que explode nas cidades”

Imagens [projetadas na parede ao fundo da peça] eurocentradas

“Homem: cachorro, touro, vagabundo, pistoleiro, aventureiro, homem da vida, homem público, atirado, atrevido, ambicioso, um qualquer

“Mulher: cadela, vaca, vagabunda, pistoleira, aventureira, mulher da vida, mulher pública, atirada, atrevida, ambiciosa, uma qualquer. Puta”

Música: “a nega lá em casa não quer trabalhar”

A cobra vem com sons de capoeira/cultura negra

Bíblia: “a malícia vem da mulher”

Música: “...mulher indigesta, merece um tijolo na testa”

Teatro épico: não há personagens. Se referem pelo nome das atrizes, mas, vivendo histórias de personagens

38) O Testamento de Maria

Peça de teatro

Análise da peça no corpo do texto da dissertação

39) Dikanga Calunga

Peça de dança

40) Ana Paula Padrão

Peça de dança

Breve análise

A atriz realiza movimentos corporais que questionam o padrão de beleza racista e machista difundido na sociedade brasileira hoje. Os movimentos se relacionam com uma fita colante, que é enrolada ao redor do corpo nu da artista, deformando-o e apresentando uma imagem questionadora do nu da mulher. O nome da peça também faz alusão ao padrão corporal exigido das mulheres atualmente. São vários os processos de homogeneização dos corpos por que passam as mulheres: dietas, cirurgias, roupas. Todos eles propondo corpos apertados,

sufocados, com mobilidade reduzida. Ao longo desses processos, mulheres vão se deformando. Pensando como uma metáfora, esse corpo deformado pela fita, originando uma forma nua deformada, pode ser pensado como a perspectiva das mulheres a partir da constante erotização e sexualização que sofrem por toda vida.

A partir das questões colocadas, contribui bastante para o debate em torno das violências cometidas contra as mulheres no nível da imagem, da estética e do simbólico.

41) Eu vou jogar meu corpo em cima do seu

Peça de teatro

42) Merda (La Merda)

Peça de teatro

APÊNDICE E

Fichas técnicas das peças assistidas

1) A Rainha do Rádio

Dramaturgia: José Saffioti Filho
 Concepção e interpretação: Bárbara Zampol e Isabella Veiga
 Direção de cena: Juliana Monteiro
 Direção de elenco: Edgar Castro
 Trilha sonora: Daniel Maia
 Voz em off: Odayr Baptista (vinhetas) e Daniel Maia (padre)
 Iluminação: Silnei Pereira de Souza(Pardal)
 Cenografia: Luciano Figueiredo
 Figurino: Lucia Pimentel
 Maquiagem: Ivon Mendes
 Consultoria em História: Zilda Marcia Grícoli Iokoi e Sandra Regina Chaves Nunes
 Estudo de movimento: Camila Shunyata, Felipe Gomes Moreira, Leandro Félix, Roberta Marcolin Garcia, Rodrigo Camini e Romário Oliveira
 Operação de luz e som: Igor Sully
 Fotografia: trasdaobjetiva fotografia
 Programação visual: Sato – casadalapa
 Assistência de arte: Murilo Thaveira
 Registro audiovisual: Felipe Barcelos de Carvalho
 Produção: Bárbara Zampol e Isabella Veiga
 Assistência de produção: Eduardo Cotarelli
 Realização: Cia A Quatro Mãos e ARCA – Associação Ribeirãopirense de Cidadãos Artistas.

“Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura – Programa de Ação Cultural – 2012”.

2) R-entorno

Concepção e Coreografia – Woody Santana
 Direção – Paulo Goulart Filho
 Interpretação – Paula Miessa
 Figurino e Cenário – Woody Santana, Paulo Goulart Filho e Paula Miessa
 Música – Andrei Presser e Lucas Santoro
 Supervisão Cênica e Corporal – Dinah Perry
 Preparador – Vocal Rafael Villar
 Assistente de Coreografia – Camila Ribeiro
 Assessoria de Imprensa – Miriam Bemelmans
 Designer Gráfico – Fellipe Guadanucci
 Produtora – Lu Castro
 Visagismo – Andrea Guedes – Avant Garde
 Fisioterapeuta – Carina Fonseca Ladeira – Physioart Studio
 Fotos – Gal Oppido e Arnaldo Torres

3) Como água que sobre a água corresse

Criação e interpretação: Silvia Suzy
 Adaptação e Construção dramaturgica: Silvia Suzy
 Direção: Arthur Miranda
 Direção de atuação: Alexandre Krug
 Assistência de Direção: Leticia Bortoletto
 Cenografia: Biratan Nogueira
 Assistente de Cenografia: Gustavo Furlan
 Figurino: Daniel Infantini
 Design de luz: Denilson Marques
 Musica de Cena: Silvia Suzy
 Preparação de Voz para Canto : Alice Juguero
 Preparação corporal: Leticia Bortoletto
 Operação de luz: Gustavo Furlan
 Visagismo: Silvia Suzy
 Fotografia: Hemerson Celtic
 Identidade Visual: Rodrigo Spavanelli
 Costureiras: Maria de Lourde e Euda
 Produção: Intuisom Comidinhas da Alma

4) As Criadas

Autor: Jean Genet
 Diretor: Eduardo Tolentino de Araújo
 Elenco: Clara Carvalho, Denise Weinberg e Emilia Rey
 Produção: César Bacan
 Realização: Grupo Tapa

5) Natureza Morta

Autor: Mário Viana
 Interpretação: Anna Cecília Junqueira
 Direção: Eric Lenate
 Figurino: Marichilene Artsevskis
 Disposição Cênica: Eric Lenate e Anna Cecília Junqueira
 Programação Visual: Eric Lenate
 Técnica de som e luz: Chico Ribas
 Fotos: Maurício Shirakawa
 Produção Executiva: Talits Domingos
 Duração: 30 min.
 Censura: 14 anos

6) Monólogos da Vagina

Texto: Eve Esler
 Adaptação e Concepção Original: Miguel Falabella
 Elenco: Adriana Lessa, Cacau Mello e Maximiliana Reis – Sônia Ferreira (Standing)

Visagismo: Anderson Bueno
 Trilha composta: Ricardo Severo
 Operação de Som: Matheus Chaves Operação Luz: Lucas Silva
 Figurinos: Anderson Bueno e Milton Fucci Júnior
 Cenário 2012: Cássop L. Reis
 Montagem de vídeo: Fabio Lima
 Produção 2016: R&M Brasil Produções Artísticas
 Duração: 90 minutos
 Classificação etária: 12 anos
 Concepção e adaptação: Miguel Falabella
 Elenco: Maximiliana Reis, Sônia Ferreira e Cacau Melo

7) Árvore Seca

Texto: Alexandre Sansão
 Direção: Leandro Goddinho e Antônio Vanfill
 Elenco: Ester Laccava
 Cenário: Marcelo Larrea
 Figurino: Antonio Vanfil
 Iluminação: Marcelo Montenegro e Vinícios Andrade
 Trilha Sonora: Ester Laccava e Leandro Goddinho
 Concepção de Vídeos: Leandro Goddinho
 Pesquisa Musical: Claudio Olivotto e Ester Laccava
 Duração: 50 min.

8) Festa

Idealização: Natalia Gonsales
 Dramaturgia: Marcelo Soler
 Direção: Lana Sultani
 Atriz: Natalia Gonsales
 Assistente de direção: Péricles Silveira
 Trilha sonora e operação de som: Vladimir Zolnerkevic
 Coreografia e direção de movimento: Fernanda Bueno
 Cenografia e adereços: Flavio Tolezani
 Figurinos: Lana Sultani e Natalia Gonsales
 Iluminação: Lana Sultani
 Assistente de iluminação: Igor Sane
 Fotos: Flavio Tolezani e Lana Sultani
 Programação visual: Kelson Spalato
 Assessoria de imprensa: Pombo Correio
 Operação de luz: Igor Sane
 Direção de produção: Maurício Inafre
 Assistente de produção: Regilson Feliciano
 Realização: Bem Casado Produções Artísticas

9) Clarabóia

Concepção e direção: Morena Nascimento e Andreia Yonashiro.

Bailarinas Intérpretes: (cada sessão será apresentada por uma delas, sem ordem definida): Andreia Yonashiro, Bárbara Elias e Cora Laszlo.

Criação Musical e Sonorização ao Vivo: Natalia Mallo. (participação especial do baterista Victor Chaves).

Desenho de Luz e operação: Fábio Retti (com atravessamentos de Andre Boll).

Figurinos: Andreia Yonashiro, Morena Nascimento e colaboração de Lia Damasceno.

Contrarregra: Bárbara Freitas.

Vídeo e Edição: Osmar Zampieri.

Produção Artística: Morena Nascimento

Produção Executiva: Paulo Carvalho.

Assistência de produção: Gabriel Tolgyesi.

10) Determinadas pessoas

Autoria: Esther Góes

Concepção: Ariel Borgui e Esther Góes

Direção: Ariel Borgui

Direção : Paulo Del Castro

Cenografia: (premiação) Ulisses Cohn

Figurino: Beth Filipecki

Iluminação: Lucia Chediek

Trilha Sonora: Lincoln Antonio

Elenco/personagem: Esther Góes/Determinadas Pessoas - Weigel

Participação especial (premiação): Eucir de souza, Henrique Schafer, Paulo Del Castro, Renato Borgui/ Determinadas Pessoas Weigel

11) Florbela Espanca

Dramaturgia: Lorena Mesquita e Fabio Brandi Torres

Direção: Fabio Brandi Torres

Elenco: Lorena Mesquita

Assistente de direção: Luis Eduardo de Sousa

Iluminação: Lui Seixas

Fotografia de cena: Vagner

12) A Última Estrada

Direção: Cristiano Meirelles

Intérpretes Criadoras: Maria Eugenia Almeida e Marina Abib

Luz/Cenário: Goma Oficina

Figurinos: Eder Lopes

Trilha Sonora: Cristiano Meirelles

Design: Marcelo Barros

13) Quando eu era bonita

Texto e direção: Elzemann Neves
 Com: Ester Laccava e Lulu Pavarin
 Desenho de Luz: Isadora Giuntini
 Fotos: João Caldas
 Arte gráfica: Laerte Késsimos
 Assessoria de Imprensa: Pombo Correio
 Idealização: Lulu Pavarin
 Realização: Laccava Produções Artísticas Ltda.

14) A idade da ameixa

Atrizes: Juliana Soares, Marcela Lino, Mariana Neves, Mariana Mazivieiro, Renata Souza
 Autor: Aristídes Vargas
 Direção: Marcela Lino e Vitor Moreno
 Produção: Renata Souza
 Assistente de Produção: Megumi kawauchii

15) Mais um Pornô

Criação e performance: Jacqueline Vasconcellos
 Arte sonora: Thiago Salas

16) Cuerpo de Mujer: Peligro de Muerte

Criação e performance: Jacqueline Vasconcellos
 Arte sonora: Thiago Salas

17) A emparedada da rua Nova

Direção Geral e interpretação – Eliana de Santana
 Intérprete convidado, direção de arte, criação de luz e espaço cênico – Hernandes de Oliveira
 Trilha sonora e Figurinos: Eliana de Santana e Hernandes de Oliveira
 Divulgação – Rodrigo Eloí Leão
 Produção – Jota Rafaelli / E² Cia de Teatro e Dança

18) 3 fracasso. Tijolo

Concepção e performance:
 Coletivo Cartográfico - Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Lopes
 Realização: Terreyro Coreográfico, baixio do Viaduto Jaceguay, São Paulo/SP _ 15 de agosto de 2015 _ parte do projeto Liminalidade | 5 movimentos, de parceria do Coletivo Cartográfico com o Núcleo Tríade, contemplado pela 17ª edição do Fomento à Dança da cidade de São Paulo.

19) Bananas

Concepção/Direção: Adriana Grechi
 Criação/dança: Carolina Minozzi, Livia Seixas e Nina Giovelli

Videocriação/performance: André Costa Menezes
 Trilha sonora: Dudu Tsuda
 Iluminação: André Boll
 Colaboração: Renato Jacques
 Produção: Fractal produção Cultural – Amaury Cacciacarro Filho
 Assistência de produção: Erika Fortunato
 Produção executiva: Guilherme Elias

20) Celebração da realidade

Direção e Encenação: John Mowat
 Elenco: Isis Madi e Bruno Garcia
 Criação: Isis Madi e Sandra Pestana
 Assistência de direção: Bruno Garcia
 Trilha Sonora: Paulo Kishimoto
 Mixagem de Som: Ivan Gomes
 Cenografia: Criss de Paulo e Marcelo Andrade
 Iluminação: Bruno Garcia
 Confecção de Figurinos: Laura Françoze, Judite Lima e Benê Silva
 Assistente de Figurinos: Heide Monezzi e Mariana Mattar
 Adereços: Laura Françoze, Heidi Monezzi, Matias Arce, Renan Bal-Heitz, Sandra Pestana e Felipe Ikehara
 Design Gráfico: Criss de Paulo – Arca Ilustrada
 Fotos: Otávio Dantas
 Colaboração: Débora Zamarioli, Clara de Cápua, Zé Valdir, Letícia Liesenfeld e Fabrício Lucursi
 Produção Executiva: Gustavo Valezi
 Diretor de Produção: Pedro de Freitas
 Produção: Périplo Produções

21) Ficções

Direção e dramaturgia geral: Leonardo Moreira
 Com fragmentos de “A Gaivota”, de A. Tchekhov
 e “Reparação”, de I. McEwan
 Atores-criadores:
 Fernanda Stefanski
 Luciana Paes
 Mariah Amélia Farah
 Paula Picarelli
 Thiago Amaral
 Direção de produção & Assistente de direção: Aura Cunha
 Cenografia, Espaço Cênico e Desenho de luz: Marisa Bentivegna
 Música original: Marcelo Pellegrini
 Figurinos: João Pimenta
 Produção executiva: Yumi Ogino
 Contrarregragem: Cezar Pinheiro
 Fotos (divulgação): Otávio Dantas
 Vídeos (divulgação): Ricardo Sêco
 Programação visual: Cassiano Tosta

Assistente de Cenografia: Luisa Fecchio
 Produção de objetos cenográficos: Jean Marcel e Yumi Ogino
 Cenotecnia: Edilson Quina (Urso) e The Blessed Eventos
 Ficha técnica musical:
 Violino - Luiz Amato
 Violoncelo - Adriana Holtz
 Guitarra - Maurício Caruso
 Projeto Sonoro - Fernando Fortes
 Operação de Som - Dug Monteiro
 Produção Musical - Studio Surdina
 Produção: Elephante Produções Artística
 Co-Produção: KunstenFestivalDesArts
 Realização: Sesc - SP
 Colaboração Criativa: Luciana Paes e Mirian Rinaldi
 Colaboração Técnica: Miguel Caldas

22) Cena do Teatro da Oprimida

23) A Alma Imoral

Autor: Nilton Bonder
 Adaptação, concepção cênica e interpretação: Clarice Niskier
 Supervisão: Amir Haddad
 Cenário: Luis Martins
 Figurino: Kika Lopes
 Iluminação: Aurélio de Simoni
 Música original: José Maria Braga
 Direção de movimento: Marcia Feijó
 Preparação corporal: Mary Kunha
 Preparação vocal: Rose Golçalves
 Visagismo: Martin Macias Trujillo
 Cabeleireira: Nina Monteiro e Maria Felipe
 Fotografias: Dalton Valério
 Programação visual: Studio C
 Divulgação: João Pontes e Stella Stephany
 Diretor de palco: Fernando Ostrovsky
 Operador de luz: Hélio Malvino
 Produção executiva/operadora de som: Andreia Alencar
 Diretor de produção: José Maria Braga
 Realização: Niska Produções Artísticas

24) Mergulho

Direção: Silvana Garcia
 Coordenação dramaturgica: Cássio Pires
 Elenco: Fernanda Castello Branco, Julia Ianina, Lilian Damasceno, Thais Medeiros
 Assistência de Direção: Maria Tuca Fanchin
 Iluminação e Cenografia: Marisa Bentivegna
 Figurinos: Mira Haar
 Trilha sonora Arthur Decloedt

Preparação e Desenho de Movimento Fabricio Licursi
 Produção: Companhia Delas de Teatro

25) Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas

Direção: Lucelia Sergio e Sidney Santiago Kuanza
 Atriz: Lucelia Sergio
 Texto: Cidinha da Silva
 Dramaturgia: Cidinha da Silva e Os Crespos
 Colaboração Criativa de direção: Aysha Nascimento
 Atrizes colaboradoras do processo de criação: Dani Nega, Dani Rocha, Darília Lilbé, Dirce Thomaz, Maria Dirce Couto, Nádia Bittencourt
 Direção de arte: Mayara Mascarenhas.
 Iluminação: Edu Luz.
 Trilha sonora: Dani Nega

26) A espera dela

Concepção de Day Porto
 Texto de Maria Cláudia Mesquita
 Direção de Paulo Marcello, Ana Carolina Godoy, Day Portoe Indy Tavares
 Trilha sonora de Day Porto e Paulo Marcello
 Figurino de Carol Badra
 Iluminação de Paulo Marcello
 Assistente de iluminação: Silviane Ticher
 Operador de luz: André Luiz Lemes
 Coreografia de Indy Tavares e Juliana Lourenção
 Maquiagem e acompanhamento de processo de Camilla Valadão
 Direção de produção de Paulo Marcello
 Produção executiva de Maria Seckler
 Realização de Instante e Razões Inversas Marketing Cultural
 Duração: 50 min
 Classificação etária: 14 anos

27) Alteridade

Direção: Luaa Gabanini
 Dramaturgia: Maria Giulia Pinheiro
 Elenco / Companhia e Fúria: Beatriz de Miranda Kovacsik, Giulia Fontes, Luisa Hokema e Maria Giulia Pinheiro
 Direção musical: Viviane Barbosa
 Direção de arte: Sinhá e Luaa Gabanini
 Direção de vídeo-cenário: Vic Von Poser
 Concepção de luz: Juliana Tedeschi e Luaa Gabanini
 Assistência de direção: Isabel Oliveira e Letícia Rodrigues
 Provocador: Eugênio Lima
 Treinamento de spoken word: Roberta Estrela D'alva
 Produção: Companhia e Fúria
 Apoio: Escola Superior de Artes Célia Helena

28) Bonecas quebradas

Encenação: Verônica Fabrini

Dramaturgia de processo: Isa Kopelman, Lígia Tourinho, Luciana Mitkiewicz e Verônica Fabrini

Dramaturgo convidado: João das Neves

Consultoria técnica: Ileana Diéguez

Elenco: Ilea Ferraz, Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz

Direção musical: Silas Oliveira

Iluminação: Bruno Garcia

Criação de vídeos: Júlio Matos e Coraci Ruiz (Laboratório Cisco)

Cenário e figurinos: Rodrigo Cohen

Preparação vocal: Flavio Lauria

Direção técnica: RGB Brasil

Operação de vídeo e som: Alex Guimarães

Operação de luz: Alexandre Greco

Assistente de cenografia: Érico Damineli

Cenotécnico: Basquiat Rezende

Assistente de figurinos: Silvana Nascimento

Equipe de costura: Advane Neia, Maria do Carmo Bianchi, Nilton Machado e Silvana Modelli

Fotos de processo: Maycon Soldan

Fotos de cena: Maycon Soldan e Patrícia Cividanes

Idealização de projeto e direção de produção: Lígia Tourinho e Luciana Mitkiewicz

Realização: Bonecas Quebradas Teatro

Assessoria de imprensa: Lu Nabuco Assessoria em Comunicação

Ano de 2016

29) Vestígios

Concepção, Direção Geral e Performance: Marta Soares.

Desenho de Som: Lívio Tragtenberg.

Desenho de Luz: Andre Boll.

Espaço Cenográfico: Renato Bolelli Rebouças.

Assistente de Cenografia: Beto Guilguer.

Contra regra: Manuel Fabrício de Oliveira.

Vídeo: Leandro Lima. Fotografia: Ding Musa.

Captação de Som: Fernando Mastrocolla de Almeida.

Designer Gráfico: Sato / Casa da Lapa.

Registro: João Caldas.

Assistentes: Manuel Fabrício e Bruno Mendonça.

Direção de Produção: Cristiana Klein (Dionísio Produção)

Assessoria de imprensa: Fernanda Teixeira/ Arteplural

30) O Banho

Concepção, Direção e Performance: Marta Soares

Desenho de Som: Lívio Tragtenberg

Desenho de Luz: Wagner Pinto

Câmeras Marta Soares, Helio Ishii, Nelson Enohata
 Coordenação Técnica: Cristiano Pedott
 Assistente: Rafael Araujo
 Cenotecnico: Valdeniro Paes (Nenê)
 Fotografia: João Caldas
 Programação Visual: Sato/ Casa da Lapa
 Assessoria de imprensa: Fernanda Teixeira/Arte Plural
 Produção Executiva: Cais Produção Cultural
 Beto de Faria e Jose Renato Fonseca de Almeida

31) Desviante ou Glory Box

Concepção, criação e performance: Nina Giovelli
 Trilha sonora: Otávio Carvalho
 Iluminação: Cauê Gouveia
 Provocações: Monica Lopes e Patrícia Árabe
 Arte gráfica, foto e vídeo: Pedro Ivo Carvalho
 Produção: Thaís Rossi
 Duração: 45min
 Classificação etária: 12 anos

32) No coração das máquinas

Texto: Rita Carelli em colaboração com Marcos Arzua e elenco
 Direção: Rita Carelli.
 Elenco: Anna Zêpa, Fernanda Viacava, Janaína Suaudeau, Manuela Afonso, Nicole Cordery, Renata Roberta, Samya Enes, Thaia Perez.
 Música original: Daniel Maia.
 Assistente de direção: Amanda Vieira.
 Preparação de elenco: Malú Bazán.
 Direção de produção: André Canto.
 Realização: Canto Produções.

33) Fale mais sobre isso

Ideia original: Pedro Vasconcelos
 Texto: Flávia Garrafa
 Direção: Pedro Garrafa
 Elenco: Flávia Garrafa
 Iluminador: Matheus Heck e Pedro Garrafa
 Cenário: assinado pelas arquitetas Llanelli e Friedemann e móveis da Especialista Figurino: Etiqueta Negra
 Trilha sonora: Diego Trindade
 Participação especial: Kuka Annunciato
 Direção de produção: Elemento Cultural – Fernanda Bianco e Guilherme Maturo
 Produção executiva: Renata Nastari e Mariana Castilho
 Fotógrafos: Lila Batista
 Comunicação visual: Elemento Cultural - Dave Santos

34) Memórias póstumas

Texto: Machado de Assis

Direção e Adaptação: Christiane Lopes e Renata Mazzei

Assistência de direção: Roberto Matsubara

Produção: Das Duas Cia. de Teatro

Elenco: Christiane Lopes e Renata Mazzei

Figurino: Christiane Lopes

Costureiras: Silvana de Carvalho, Ilza da Silva Santos e Christiane Lopes

Maquiagem: Carol Costa

Cenografia e Cenotecnia: Fábio Gerônimo

Orientação de manipulação, bonecos e objetos: Fábio Pinheiro

Assessor de Imprensa: Fabio Camara

Designer Gráfico: Iberê Borges

Iluminação: Denilson Marques

Trabalho Corporal: Renata Mazzei

Fotografia: Cabelo Duro Produções

Trilha Sonora: Das Duas Cia de Teatro e Roberto Matsubara

Projeto Pedagógico: Das Duas Cia de Teatro e Silvia de Paula

35) Casa e nuvem branca

Direção: Ricardo Henrique

Codireção e Direção de movimento: Rafaela Sahyoun

Dramaturgia: Rafael Augusto

Elenco: Angela Ribeiro, Carla Zanini e Melissa Campagnoli

Direção de arte: Amanda Venturelli

Figurino: Rosangela Ribeiro e DeSúbito Companhia

Iluminação: Rafael Souza

Trilha sonora: Hélio Flanders e Reginaldo Lincoln

Produção: DeSúbito Companhia

Duração: 60min

Classificação etária: 14 anos

36) Vulvar

Dramaturgia: Marta Baião. Colaboração: Mal Almadadas

Elenco: Neusa Brito, Cristina de Cássia, Adão Freire, Marta Baião

Atrizes convidadas: Samira Lochter e Daíse Neves

Cenografia: Daíse Neves (criação e execução) e Marta Baião (concepção). Colaboração: Mal Almadadas

Figurino: Daíse Neves

Luz: Decio Filho (criação, montagem e operação)

Música/composição: Márcia Coradine

Preparação musical (pandeiro): Rayra Maciel

Produção: João da Silva

Sonoplastia: Geraldo Fernandes

Direção geral/concepção: Marta Baião

Tempo de duração: 55 min. = peça+ jogo

37) Carne

Roteiro: Fernanda Azevedo e Fernando Kinas
 Direção geral: Fernando Kinas
 Assistência de direção: Luiz Nunes
 Elenco: Fernanda Azevedo e Maria Carolina Dressler
 Direção musical: Eduardo Contrera
 Execução musical: Luciana Fernandes
 Produção e operação de som: Luiz Nunes
 Operação de luz: Clébio Souza (Dedê)
 Assistência de produção: Daniela Embón
 Programação visual: Paulo Emílio Buarque Ferreira
 Artista plástica convidada: Marie Ange Bordas
 Tratamento de imagem: Fernando Kinas (colaboração de Gavin Adams)

38) O testamento de maria

Texto: Colm Tóibín
 Elenco: Denise Weinberg
 Tradução: Marcos Daud e Ron Daniels
 Concepção, adaptação e direção: Ron Daniels
 Curadoria artística: Ruy Cortez
 Cenografia: Ulisses Cohn | Figurino: Anne Cerutti
 Música originalmente composta e execução ao vivo: Gregory Slivar | Iluminação: Fábio Retti
 Diretor assistente: Pedro Granato
 Assessoria de imprensa: Adriana Monteiro
 Fotografia: João Caldas
 Relações Institucionais: Guilherme Marques e Rafael Steinhauser
 Operação de luz: Claudio Cabral
 Assistente de produção: Nélcio Teodoro
 Direção de produção: Érica Teodoro
 Produção: CIT Ecum e Denise Weinberg
 Realização: CIT Ecum e Pentâmetro

39) Dikanga Calunga

Pesquisa e concepção do espetáculo: Kanzelumuka e Murilo De Paula
 Concepção coreográfica: Kanzelumuka
 Direção e dramaturgia: Murilo De Paula
 Elenco: Kanzelumuka, Leandro Perez e Sandro Lima
 Trilha sonora original: Leandro Perez e Sandro Lima
 Música “Iansã”: Fernando Santos
 Poemas: Edmilson de Almeida Pereira
 Iluminação: Diogo Cardoso
 Cenário: César Rezende e Murilo De Paula
 Máscara: Murilo De Paula e Ateliê Duas Coroas
 Figurino: Éder Lopes
 Preparação corporal – danças urbanas: Boogaloo Begins
 Fotos: Mônica Cardim

Produção: Julia Pires
Realização: Nave Gris Cia. Cênica

40) Ana Paula Padrão

Performer criadora: Ana Musidora
Duração: 20min | Classificação etária: 16 anos

41) Eu vou jogar meu corpo em cima do seu

Direção e dramaturgia: Carolina Bianchi
textos: Carolina Bianchi e citações de Angelica Lidell, Lola Árias, Maíra de Grandi e Mariana Mantovani.
intérpretes: Maíra De Grandi e Mariana Mantovani
Cantora convidada: Joana Flor
Olhar coreográfico: Danielli Mendes
Luz: Pedro Cameron
Som: Joana Flor
Pesquisa de trilha sonora: Carolina Bianchi, Mariana Mantovani, Maíra De Grandi e Joana Flor
Produção: Maico Silveira
Fotos: Suellen Leal
Realização: Teatro Enlatado

42) A merda (La merda)

Direção e Interpretação de Christiane Tricerri
Baseado na criação original de Silvia Gallerano e Cristian Ceresoli
Apresentado em acordo com Frida Kahlo Productions, Richard Jordan Productions e Produzioni Fuorivia em associação com Summerhall
Texto: Cristian Ceresoli
Tradução: Francisco Ancona
Assistência de Direção: Lianna Matheus
Cenografia: Alvaro Egas e Viviane Tricerri
Desenho de Voz: Maestro Marcello Amalfi
Desenho de Corpo: Mônica Monteiro
Projeto Gráfico e Fotos: Gal Oppido
Desenvolvimento: Iago Ferrão Visagismo: Raphael Cardoso Desenho e Operação de Luz: Gita Govinda
Desenho de som: Rafael Bresciani
Equalização e operação de Som: Selma Dammenhain
Preparação Corporal: Nicolas Trevijano
Assessoria Internacional: Luciane André
Direção de produção no Brasil: Alexandre Mroz Tastardi
Idealização do projeto no Brasil: Christiane Tricerri
Crédito da foto: Gal Oppido

