



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ANA CAROLINA DE SOUSA CASTRO

**RETALHOS FEMINISTAS: UMA ANÁLISE DE EXPERIÊNCIAS TEATRAIS NA  
PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO**

Brasília, 2019

ANA CAROLINA DE SOUSA CASTRO

**RETALHOS FEMINISTAS: UMA ANÁLISE DE EXPERIÊNCIAS TEATRAIS NA  
PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO**

Trabalho de conclusão do curso de Artes  
Cênicas, habilitação em bacharelado, do  
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de  
Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dra. Luciana Hartmann

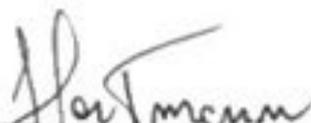
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ANA CAROLINA DE SOUSA CASTRO

**RETALHOS FEMINISTAS: UMA ANÁLISE DE EXPERIÊNCIAS  
TEATRAIS NA PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas, com menção final igual a SS.

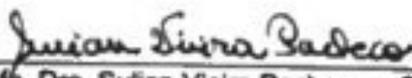
Brasília, 25 de novembro de 2019.



Prof. Dra. Luciana Hartmann – CEN/UnB  
Orientadora



Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas – FUP/UnB  
Examinador



Prof. Dra. Sulian Vieira Pacheco – CEN/UnB  
Examinadora

À minha avó Arami Maria Jesus (*in memorian*)  
Ao meu avô Geraldo Pedro de Sousa (*in memorian*)

## **UTOPIA**

*aquela hora do dia  
que nenhum lado te privilegia*

*não importa em que lado  
do ônibus cê sente  
ou o sentido para qual se desloca,  
o Sol forte vai bater na tua cara.*

*vivemos em tempos ensolarados,  
daqueles de deserto,  
sem nenhuma miragem,  
temos areia nos olhos  
e quase nenhuma esperança*

*em tempos como este,  
é ainda mais importate  
lutar.  
não somente contra o que nos arde  
mas combatendo aquilo que  
momentaneamente nos cega.*

*é preciso lutar!*

*ao lado e pelas  
muitas minorias  
que dia a dia  
enfrentam e  
resistem  
a escassez imposta.*

*na labuta dirária há muito,  
muito mais o que se vê.  
há coisas nas entrelinhas  
que não foram escritas  
nem lidas  
mas são verbo*

*é preciso lutar  
para que não se deixar abater  
para que o horizonte esteja mais próximo  
para os nossos,  
pelos os que ainda vão nascer,*

*(Meimei Bastos)*

## AGRADECIMENTOS

Às mulheres que me ensinaram a ser feminista, mesmo sem utilizar essa palavra: minha avó, Arami Maria de Jesus (*in memorian*) e minha mãe, Dercília Maria de Sousa. Ao meu avô, Geraldo Pedro de Sousa (*in memorian*), por todas as histórias contadas. À Maria Goulart Costa por ter costurado o envelope que envolve este trabalho.

À Jiló Medeiros, a Carolina que fez com que este trabalho resultasse em um encontro de poéticas e lutas. À Emily Wanzeller, pelas contribuições artísticas, acadêmicas e vividas. Ao Arthur Barbosa, pelo carinho e companheirismo. Ao VH, pela amizade e trocas. E a todas (os) amigas(os) que estiveram ao meu lado durante esses cinco anos.

Às professoras, servidoras e trabalhadoras do departamento de Artes Cênicas, pelas trocas, palavras, movimentos, gestos e construção artística.

À Luciana Hartmann, minha orientadora, pelas grandes parcerias.

À banca convidada que aceitou com tanto carinho compartilhar e contribuir com este momento: Sulian Vieira, Rafael Villas Bôas e Roberta Matsumoto.

Ao grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena e à ETPVP-DF (Escola de Teatro Político e Vídeo Popular) pelos debates, pesquisas e processos artísticos desenvolvidos.

## RESUMO

Esta monografia pretende fazer uma análise feminista de experiências teatrais por mim vivenciadas durante o Curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, na Universidade de Brasília (UnB), entre os anos de 2015-2019. Escolheu-se por focar em três processos: Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado “Um estudo sobre o empoderamento de mulheres através da prática do Teatro do Oprimido”, o espetáculo “Aqueles de Nós” e o processo construído a partir das indagações trazidas por este trabalho: “Retalhos de Carolinas”. A análise se deu a partir de relatórios, diários de bordo e rascunhos textuais feitos durante os processos. Abarca-se aqui uma lógica epistemológica a partir do que se configura a Estética do Oprimido de Augusto Boal, em que se propõe o fazer teatral como algo democrático, tendo as relações de gênero como ponto de partida, visando a emancipação das oprimidas e o teatro como um instrumento de luta e transformação social, assim como pretende-se utilizar a interseccionalidade como ferramenta metodológica engajada, para uma análise feminista antirracista, anticapitalista e anti-cisheteronormativa. Costuro aqui uma colcha de retalhos, na qual os tecidos são suas bases epistemológicas, os retalhos as experiências analisadas e escolhidas e a costura se dá pelo olhar feminista aqui defendido.

Palavras chaves: feminismo, teatro, estéticas das oprimidas, teatro político

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1.OS TECIDOS</b>	<b>13</b>
1.1Teatro político e feminista	13
1.2 Tornar-se	15
1.3 Estéticas das (de) Oprimidas	18
<b>2.ALINHAVANDO</b>	<b>24</b>
2.1 Retalho nº1: Um estudo sobre o empoderamento de mulheres através da prática do Teatro do Oprimido	26
2.2 Retalho nº2: “Aqueles de Nós”	28
2.3 Retalho nº 3: Retalhos de Carolinas	31
<b>3. COSTURANDO: UM OLHAR FEMINISTA</b>	<b>37</b>
3.1 Papéis de Gênero	37
3.2 Violências de Gênero	39
3.3 Interseccionalidades	45
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS (ACABAMENTO)</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>51</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>54</b>

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Representação de Árvore do TO. Fonte: Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas. (2005) \_\_\_\_\_ 19
- Figura 2 - Participantes de uma das Oficinas de Teatro do Oprimido para Mulheres em parceria com o Centro Acadêmico de Artes Cênicas (CACEN) em março de 2017. Foto da autora. \_\_\_\_\_ 27
- Figura 3 - Imagem de Divulgação. Brasília, 2017. Autoria: Arthur Barbosa \_\_\_\_\_ 28
- Figura 4 - "Às vezes o vermelho é bem intenso"- Atrizes: Emily Wanzeller, Jiló Medeiros e Dara Audazi. Cena Inicial. Brasília, 2017. Autoria Própria. \_\_\_\_\_ 28
- Figura 5 - "Às vezes o vermelho é bem Intenso"- Atrizes Jiló Medeiros e Emily Wanzeller. Cena da Agressão. Brasília, 2017 Autor: Arthur Barbosa. \_\_\_\_\_ 29
- Figura 6 - "Às vezes o Vermelho é bem intenso"- Notícias finais. Brasília, 2017. Autor: Arthur Barbosa \_\_\_\_\_ 29
- Figura 7 - Grupo Artemísia- Performance-Intervenção. Atrizes: Giovanna Lisboa, Jiló Medeiros e Emily Wanzeller. Instituto Central de Ciências (ICC-UnB), 2018. Autoria Própria. \_\_\_\_\_ 30
- Figura 8 - Aquelas de Nós- Cartaz de Divulgação. 2018. Autoria: Arthur Barbosa\_ 30
- Figura 9 - Retalhos de Carolina- Atriz: Jiló Medeiros. Ensaio Aberto. UnB, 2019. Autoria: Arthur Barbosa \_\_\_\_\_ 35
- Figura 10 - Retalhos de Carolina- Composição do Cenário. Atriz Jiló Medeiros. Ensaio Aberto. UnB, 2019. Autoria: Arthur Barbosa \_\_\_\_\_ 36
- Figura 11 - Retalhos de Carolina- Composição do Cenário. Atriz Ana Carolina de Sousa. Ensaio Aberto. UnB, 2019. Autoria: Arthur Barbosa \_\_\_\_\_ 36

## INTRODUÇÃO

Quando entrei na graduação no ano de 2015, eu já era feminista, entretanto toda a minha prática feminista adivinha de discussões superficiais com pessoas próximas e de leituras feitas através da internet em sites, blogs, redes sociais. Foi durante a graduação que me fiz e refiz feminista a partir da vivência artística, acadêmica e na militância do movimento estudantil. Estes três eixos refletem a importância do tripé universitário na minha formação: o ensino, no fazer teatral e na troca constante de saberes artísticos com colegas e professoras(es); a pesquisa, onde pude me aprofundar nos saberes artísticos e nos estudos de gênero, incluindo-se aí a possibilidade de apresentar e estar em eventos importantes da área, como o 13º Women`s Worlds e Fazendo Gênero 11, em 2017<sup>1</sup>; e a extensão através dos projetos nos quais participei, em que destaco: 1. a Mostra Semestral Cometa Cenas<sup>2</sup>: pude partilhar os resultados artísticos com a comunidade, ministrei Oficina de Teatro do Oprimido para Mulheres, assim como participei da organização do projeto durante o primeiro ano de faculdade; 2. o projeto “Crianças Protagonistas<sup>3</sup>: Artes Cênicas e diversidade nas escolas” que me propiciou o encontro com a contação de histórias, com as histórias que contamos e ouvimos para/com crianças, com as histórias de mulheres; 3. e a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular (ETPVP<sup>4</sup>) em que pude ter

---

<sup>1</sup> O 13º Women`s Worlds Congress é um evento que reúne a cada três anos mulheres de todas as partes do mundo, mobilizando setores diversos do feminismo acadêmico e ativista. Em 2017 foi a primeira vez em que o Brasil sediou o evento junto ao Seminário Internacional Fazendo Gênero organizado pelo Instituto de Estudos de Gênero da UFSC- IEG em Florianópolis. O evento contou com Simpósios temáticos, fóruns, minicursos, oficinas, pôsteres, mostras de arte e fotografia. Maiores informações em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/site/capa>. Acesso em 10 de novembro de 2019.

<sup>2</sup> O Cometa Cenas é a Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB, momento em que toda a comunidade é convidada a conferir os trabalhos produzidos durante todo o semestre letivo, resultados de disciplinas, oficinas, projetos de diplomação e pesquisa de professores e alunos. O evento é um Projeto de Extensão e Ação Continuada (PEAC) e este semestre fará sua 66ª edição. Maiores informações podem ser encontradas em: <https://cometacenas.wixsite.com/cometacenas>. Acesso em 10 de novembro de 2019.

<sup>3</sup> O projeto está sendo desenvolvido desde 2017, recebe apoio do Edital de Demanda Espontânea da FAPDF e se propõe a impulsionar o debate sobre a diversidade cultural na escola, por meio de diversas pedagogias teatrais. Atuaram no projeto, além da coordenadora do projeto, a profa. Luciana Hartmann, quatro bolsistas de Iniciação Científica do Cnpq e uma bolsista de apoio Técnico da FAPDF.

<sup>4</sup> “A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF) é uma ação que integra a Rede Internacional Teatro e Sociedade, que desde 2013 reúne grupos de pesquisa, coletivos de teatro e de vídeo popular e movimentos sociais do Brasil, Argentina e Uruguai.” ( BÔAS, PINTO, ROSA, 2019, p 38). Maiores informações podem ser encontradas em: <http://terraemcena.blogspot.com>. Acesso em 10 de novembro de 2019

trocas teatrais, políticas, estéticas e acadêmicas conjuntas com grupos de estudos, participação em oficinas e em leituras dramáticas de teatro político.

Além do tripé universitário, a participação no Movimento Estudantil foi também inexorável para me entender dentro da militância feminista, seja institucionalmente, quando fiz parte da gestão do Centro Acadêmico de Artes Cênicas (CACEN - Gestão Odara- 2016), seja na participação e construção de redes e coletivos feministas como o grupo IEDAS formado por mulheres de diferentes campi para mobilização de pautas feministas universitárias.

Tais vivências universitárias me possibilitaram analisar mais especificamente como se deu o processo artístico-acadêmico na graduação em Interpretação Teatral ao longo dos últimos cinco anos a partir de uma perspectiva de gênero, além disso, é importante pontuar que essa construção se dá de forma processual, em que teoria e prática se encontra e desencontra, em que novas descobertas e incômodos provocam diversos caminhos artísticos.

Saliento, ainda que a construção das experiências recentes trazem em seu bojo memórias de narrativas passadas, dentre elas a da “colcha de retalhos”, que entra neste trabalho como base metafórica da construção dessas vivências, costuradas por um olhar atento às questões de gênero. Minha avó, desde que eu recordo, costurava as roupas de seus filhos e filhas no interior do estado de Goiás, era comum que se guardasse retalhos das roupas, lençóis, etc. e a partir de uma escolha de padrões diversificados com os retalhos que havia, eram construídas colchas. Dessas colchas, lembro-me que cada pessoa da família de primeiro grau tinha pelo menos uma. Essas colchas foram servindo às pessoas da família, até que voltaram à casa dos meus avós, em períodos que dormíamos constantemente lá, até o falecimento de ambos. Percebo que são materiais que carregam uma série de narrativas, sejam de histórias particulares de cada retalho que não tive a oportunidade de perguntar à minha avó, assim como do aspecto afetivo em que as memórias se multiplicam através de cada pedaço que ali compõe. A pesquisadora Vera Bergeot (2006) em “Colcha de Retalhos-Os Bastidores do Patrimônio” faz uma pesquisa etnográfica acerca da colcha de retalhos como objeto artesanal, utilitário e de estética própria:

Tomando cada retalho como representante de um indivíduo, encontramos, como na caixa de Pandora, uma multiplicidade de situações, características e fatos sociais representativos, atraindo-nos a pesquisá-los. E ainda mais: a colcha é um objeto que não se restringe ao artesanal-utilitário, ela vai além,

pois também é vista como ornamento, colocando-se disponível à apreciação, exibindo criatividade, inspiração e técnica. (Bergeot, 2006, p. 130)

Bergeot faz uma pesquisa acerca da colcha, que em sua materialidade traz uma diversidade de narrativas. Neste trabalho proponho o oposto: a colcha em sua posição metafórica, embora as colchas feitas pela minha avó também atuem como materialidades, pois são utilizadas como objetos de cena e composição cênica no trabalho “Retalhos de Carolinas”, sobre o qual aprofundarei mais adiante. Ainda que utilize essas colchas, não conseguiria saber as narrativas que as levaram até ali, entretanto, aprendi com quem as costurou, a tecer fios. Tecer os fios aqui, significa contar e criar as narrativas a partir da imagem de uma colcha de retalhos.

Este trabalho busca trazer uma análise feminista de algumas experiências teatrais ocorridas durante cinco anos na graduação em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília, em que procura-se abarcar na episteme uma estética proporcionada pelas/para/sobre as oprimidas, tendo como base A Estética do Oprimido, de Augusto Boal e os estudos feministas de autoras como Judith Butler, Teresa de Laurettis, Ângela Davis, Donna Haraway, Valeska Zanello, Heleith Safiotti, Sueli Carneiro, Thula Pires e Lelia Gonzales. A partir de um viés metodológico interseccional, teorizado pelas autoras Kimberlé Crenshaw, Patricia Hill Collins e no Brasil por Carla Akotirene. As análises foram feitas a partir de relatórios, diários de bordo, protocolos, fotos, vídeos e da expectativa dos processos escolhidos.

No capítulo 1 proponho a seleção dos tecidos, uma escolha epistêmica em que se coloca a compreensão da possibilidade de um teatro feminista, pontuado por uma perspectiva analítica a partir das questões de gênero, em que essas devem ser compreendidas através da interseccionalidade como forma metodológica engajada.

Entendo, ainda que este trabalho parte de experiências pessoais que registram questões que abraangem outros grupos sociais de mulheres. É importante situar que falo a partir de um “lócus social” de mulher, cisgênera, branca e heterossexual, que compreende que a interseccionalidade é uma ferramenta metodológica importante para um feminismo antirracista, anticapitalista e lgbtqi+, entendendo as opressões em suas diversas possibilidades.

Outro tecido que se escolhe aqui é o que propõe uma estética a partir das oprimidas: feita pelas oprimidas, sobre as oprimidas e para as oprimidas, em que se coloque como ferramenta estética epistêmica de luta. Tendo como base a Estética do Oprimido de Augusto Boal (2009) e as experiências relatadas pela Rede

Ma(g)dalenas, proponho que essa seiva estética alimente ainda outros fazeres estéticos na sua qualidade de protagonismo das oprimidas e instrumento de luta e transformação social.

Parte-se, então, no capítulo 2 para alinhar os retalhos que compõem essa pesquisa: a experiência na graduação em interpretação teatral na Universidade de Brasília, entre 2015-2019. Escolho três retalhos que se colocam de forma processual: o Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado “Um estudo sobre o empoderamento de mulheres através da prática do teatro do Oprimido”, a experiência a partir da disciplina de Direção nomeada “Aqueles de nós” e a contação de histórias “Retalhos de Carolinas”, criada a partir das indagações desta pesquisa.

Após alinhavados, proponho no capítulo 3 costurar esses retalhos a partir de um olhar feminista, em que se observe como as opressões, as suas discussões e possibilidades de transformação, se dão em cena nestes trabalhos.

## 1. OS TECIDOS

### 1.1 Teatro político e feminista

Todo teatro é político, mesmo aquele que não se diz como político, é assim que Augusto Boal inicia suas provocações ao dissertar sobre o Teatro do Oprimido em seu livro “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas”(2013). Fazendo um breve panorama histórico do que se estuda do teatro ocidental, o Teatro Político com este nome vem aparecer na obra de Piscator (O Teatro Político, 1968) e tem um de seus maiores representantes Bertolt Brecht. Mas afinal, é possível imaginar o início do que seria o teatro político? E o que seria o teatro político hoje? Teatro político seria aquele que tem temas políticos ou aquele que busca uma transformação política através de sua estética? PAVIS (1997) define teatro político como sendo:

Tornando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. A expressão designa, de maneira mais precisa, o teatro de *agit-prop*, o *teatro popular*, o *teatro épico*, *brechtiano* e *pós brechtiano*, o *teatro documentário*, o *teatro de massa*, o teatro de politico-terapia de BOAL(1977). Estes gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias. (PAVIS, 1997, p 393, grifos do autor)

Segundo o autor, os gêneros que se encontrariam no lugar de Teatro Político são aqueles que pretendem utilizar o teatro como uma forma de transformação social e colocam a estética em segundo plano. Esse ponto é importante para pensarmos: no teatro político estaria mesmo a estética subordinada ao combate político ou seria essa uma nova forma estética do fazer teatral estabelecida a partir de um novo ponto de vista político, o ponto de vista dos oprimidos/ daqueles que pretendem uma mudança social? Para traçar novos paradigmas socio-políticos, não necessitaríamos também de uma nova estética? Em a “Estética do Oprimido”, Augusto Boal faz questionamentos acerca do que seria a estética<sup>5</sup> e da possibilidade de uma nova

---

<sup>5</sup> Boal parte da concepção de Estética e Aura a partir do filósofo Walter Benjamim em “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”

concepção artística e estética a partir da democratização do fazer artístico e a multiplicação de artistas:

Vivemos outras épocas, outras *auras*... O que proponho neste livro não é um novo ramo da Estética, novo estilo: é uma nova Estética!  
Esta moderna *aura* não é misteriosa. É saber sem mistério. É *aura* da verdade descoberta, não do segredo escondido. *Aura* do futuro, não só do passado revoluto.  
*Aura* de um outro mundo, que sabemos ser possível.(BOAL, 2009, p. 47)

Ainda que haja contraposições feitas por Boal acerca do teatro brechtiano<sup>6</sup>, acredito que a proposição de uma nova estética e não a subordinação desta possa compreender melhor os teatros que PAVIS(1997) relaciona no âmbito da categoria de Teatro Político.

No Brasil, costuma-se falar sobre o Teatro Político em seu momento de maior reverberação nacional, com a constituição de grupos como o Arena, CPC da UNE (Centro de Popular de Cultura ligado a União Nacional dos Estudantes) e Grupo Opinião que para além das questões políticas trazidas se colocaram como resistência durante o período ditatorial. O tema político, e aí por político compreende-se a questão da luta de classes como tema recorrente, aparece primeiramente em “Eles não usam Black Tie” em que a pesquisadora Iná Camargo Costa (1996) define como tendo um conteúdo progressista, mas ainda em formato conservador. Esses temas irão se desdobrar no contexto político da época, em que havia uma grande ligação dos artistas com os partidos políticos, organizações e movimentos sociais.

Entretanto, ainda que se ligue constantemente o teatro político brasileiro à essa época é necessário lembrar algumas dramaturgas brasileiras que algum tempo antes já tratavam de questões políticas em seus textos e também eram ligadas a movimentos sociais que buscavam de alguma forma a emancipação feminina. No artigo resultante de sua pesquisa de Iniciação Científica intitulado “Mulheres fora de Cena: um estudo sobre a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras entre 1850 e 1950”, minha colega Emily Wanzeller (2017) discorre sobre Josephina Álvares de Azevedo, que na peça “O voto Feminino” traz questões relacionadas ao movimento sufragista de luta pelo voto, Julia Lopes de Almeida que pontua em suas peças

---

<sup>6</sup> Para BOAL: “Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem.[...] uma ‘conscientização’. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação!” (2013, p 124)

assuntos como o acesso à educação e a violência contra a mulher, além de Maria Jacintha, que mesmo tendo feito parte da efervescência do teatro político brasileiro no período ditatorial com a peça “Um não sei quê nasce não sei onde” também é pouco recordada.

A pesquisadora Maria Brígida de Miranda pontua que na contemporaneidade algo semelhante ainda ocorre. Em seu artigo “Teatros Feministas na ilha das bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis”(2017) a partir de uma pequena amostragem faz a seguinte reflexão:

Há alguns anos observei a programação de um dos principais festivais de teatro profissional do Brasil, o Festival de Curitiba de 2010, percebi que das 22 produções profissionais selecionadas apenas 4 eram dirigidas por mulheres, sendo que duas eram compartilhadas com homens. Um desequilíbrio similar aconteceu no quesito dramaturgia: apenas 5 peças foram escritas por mulheres, e desse montante 3 foram em co-autoria com homens. No quesito composição de elenco observei que a maioria das produções contabilizava mais atores que atrizes, enquanto o número de mulheres era insignificante na composição das equipes técnicas. (2017, p 3)

A autora pontua ainda que essa observação necessita de uma pesquisa mais aprofundada, no entanto se sabe que existem mais mulheres formadas que homens na mesma área. Afinal, onde elas estão? Onde nós estamos? A defesa de um teatro que seja feminista nos trará essa igualdade de tratamento? O que seria um teatro feminista? Aquele que não faz uma reprodução hegemônica masculina ou aquele cujos temas são pautados pelo feminismo?

Tal como existe uma gama diversa de feminismos que passam por diferentes mulheres e concepções de luta, assim o é com o teatro. Não existe uma estética universal feminista, mas poéticas feministas que compõe o teatro – que é feminista, que é político.

## **1.2 Tornar-se**

Sou uma mulher, como já disse, cisgênera, heterossexual e branca, e uma famosa frase da filósofa Simone de Beauvoir marcou minha vida pessoal e acadêmica: “Ninguém nasce mulher: torna-se”. Afinal, o que é se tornar uma mulher? De qual mulher estamos falando? Ao homem é dado o lugar de universalidade, à mulher o lugar de Outro, segundo Beauvoir (2009), a mulher não é definida como um ser autônomo, mas um relativo ao homem. Entender que estou em um dos lugares vistos

como “outros”, foi fundamental para que entendesse a opressão do gênero feminino diante uma sociedade patriarcal. Judith Butler propõe questionamentos para compreensão da ideia de universalidade em teorias e posicionamentos políticos:

Como poderemos fundamentar uma teoria ou política numa situação de discurso ou posição de sujeito que é “universal” quando a própria categoria do universal apenas começa a ser desmascarada por seu viés altamente etnocêntrico? Quantas “universalidades” existem e em que medida o conflito cultural pode ser compreendido como o choque de um conjunto de “universalidades” presumidas e intransigentes, um conflito que não pode ser negociado recorrendo a uma noção culturalmente imperialista do “universal”, ou antes, que só se resolverá por esse recurso ao custo de violência? (BUTLER, 1998, p 16)

Compreendo aqui que as noções de sujeito e universal estão atreladas a padrões hegemônicos estruturais, logo, a maioria das teorias e políticas partem do princípio de um sujeito universal etnocêntrico, branco, heterossexual, cisgênero e masculino. A autora Thula Pires, em seu artigo “Direitos Humanos traduzidos em Pretuguês”, faz apontamentos à ideia universalista de direitos humanos a partir de uma perspectiva crítica do direito de Herrera Flores e Costa Douzinas, demonstrando a falácia imbricada no discurso universal como forma de manutenção do poder hegemônico

[...] é preciso reconhecer que direitos humanos são interpelados porque, de fato, **a humanidade de pessoas é colocada em questão**. Nessas conjunturas históricas e contemporâneas, direitos que tem como base de (des)qualificação a humanidade de pessoas, tomam força quando direitos políticos, sociais, econômicos, entre outros direitos do cidadão, não têm força prática. Por isso **permanecem em um âmbito de disputa** que não se resume a contestações dos purismos ético-filosóficos a que sujeitos subalternizados não têm acesso, por viverem vidas alienadas dos mecanismos formais de governar e de sua economia moral. (2017, p 9, grifos meus)

A partir da compreensão de que esses direitos e a ideia de humanidade se colocam em disputa no âmbito político a autora sugere dois termos cunhados por Lélia Gonzales, antropóloga brasileira e uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU), para uma releitura dos direitos humanos: “amefricanidade”<sup>7</sup> e “pretuguês”<sup>8</sup>, pelos quais sejam possíveis desafiar a universalidade a partir da

<sup>7</sup> Lélia traz amefricanidade como categoria alternativa ao termo “afro american” ao qual muito se remete apenas aos estadunidenses e não ao continente americano em si: “o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo” (1988, p 77)

<sup>8</sup> “[...]aquilo que chamo de ‘pretuguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]” (GONZALES, Lélia, 1988, p 70). O termo foi encontrado nas duas grafias “pretuguês” e “pretoguês”.

afrocentricidade e na decolonialidade, em busca de direitos que consigam compreender a multiplicidade humana. Segundo a antropóloga inglesa Donna Haraway:

[...] o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base de crença em uma unidade “essencial. Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una todas as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação- “ser”mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado [...] (Haraway, 2019, p. 165)

A sociedade patriarcal está inserida numa estrutura de biopoder<sup>9</sup>, que a partir de tecnologias de gênero<sup>10</sup> promovem o assujeitamento da mulher (o outro constituído), construindo a ideia de um imaginário feminino, definindo papéis de gêneros e contribuindo para a noção de sujeito humano universal masculino. Essa estrutura se promove através da prática do discurso e é reforçada pelas tecnologias que podem funcionar, por exemplo, através do cinema, da mídia, e até mesmo das teorias acadêmicas.

Quando uma criança nasce lhe é “atribuído” um gênero a partir de um ato performativo<sup>11</sup>: “é menino/é menina”, se este for denominado feminino, à criança, a adolescência e a vida adulta serão recheadas de discursos binários e heterossexuais que se repetem e viram “universais”. A eficácia desse sistema de opressão se baseia na anuência “voluntária” das mulheres que desde que nascem são engendradas, ou seja, ensinadas e bombardeadas a todo tempo com informações que constroem uma identidade dita como feminina estabelecida por uma estrutura patriarcal. Os significados atribuídos às mulheres pelas tecnologias de gênero são recebidos de

---

<sup>9</sup> Termo cunhado pelo filósofo Michel Foucault, o biopoder é “(...) o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder (...) como a sociedade, as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVIII, voltaram a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana.” (FOUCAULT, 2006, p. 3)

<sup>10</sup> Teresa de Lauretis (1994, p 208) parte do entendimento foucaultiano de tecnologia sexual para teorizar Tecnologias de Gênero: “Assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais

<sup>11</sup> Na teoria do ato da fala, um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia. (BUTLER, 2013, p 167)

diferentes formas pelos receptores a partir de suas diversidades (classe, raça, sexualidade). Segundo a historiadora francesa Riot- Sarcey:

Os enunciados performativos transmitem-se naturalmente, como uma herança, aos indivíduos que se apropriam dos mesmos, no melhor de suas capacidades. Eles impõem-se a todos e a cada um logicamente, e mais ninguém se preocupa em questioná-los. De tanto serem ditos e repetidos, a injunção, o princípio, a função, o papel tornam-se realidades em si. (...) segundo M. Foucault, tem como resultado uma relação de forças cujo centro não é o Estado, mas a associação de uma competência em atos no cotidiano das famílias e nas instituições: um poder que se exerce em todos os níveis, em interação com as formas de poder que emanam das autoridades. (RIOT-SARCEY, 2014, p 556)

Para Butler (2013, p 161) “a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. Para a autora, não são atos individuais, têm uma existência prévia. E a transformação dessas relações passa também por transformações hegemônicas.

Entendo aqui que a repetição do discurso patriarcal pode ser sustentada também através de dispositivos de gênero numa rede de biopoder que engendra diferentes mulheres na ideia de uma universalidade relativa ao homem branco cisheterossexual capitalista. Se essa repetição discursiva pode se dar através de tecnologias de gênero, compreendo que a Estética possa também funcionar como uma tecnologia biopolítica que reforça discursos dominantes, mas também pode tornar-se, como nos aconselha Boal (2009) uma ferramenta/arma de libertação. É portanto, preciso pensar numa estética daqueles que são os/as/es “Outres” da lógica hegemônica, a partir de seus lugares de fala<sup>12</sup>. No subcapítulo seguinte, tratarei das Estéticas das Oprimidas como forma de situar as questões de gênero no fazer teatral.

### **1.3 Estéticas das (de) Oprimidas**

O Teatro do Oprimido (TO) é um método sistematizado pelo dramaturgo, ator, diretor e pesquisador do Teatro, Augusto Boal. O método se coloca como uma ferramenta de luta contra as opressões a partir da estética, na medida em que se propõe a democratização dos meios de produção teatral, ou seja, todas e todos

---

<sup>12</sup> Segundo Djamila Ribeiro, todos possuem lugares de fala, o importante é que se compreenda a partir de qual local social (de privilégio ou opressão) está se falando: “O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social, consigam enxergar como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (2017, p 86).

podem ser e fazer teatro, assim como as narrativas são feitas das e dos oprimidas (os/es), pelas (os/es) oprimidas (os/es) e sobre as/os/es oprimidas (os/es).

O método do TO é representado por uma árvore que tem em suas raízes a ética e a solidariedade. Sendo a ética baseada na Declaração Universal dos Direitos Humanos, ainda que de acordo com Bárbara Santos (2016, p 156) “considerando as limitações do conceito de universal e a predominância de paradigmas ocidentais e capitalistas em seu contexto de criação”. Segundo Boal (2005) no tronco da árvore estão os jogos que são responsáveis pela desmecanização do corpo e da mente, assim como são base fundamental para o desenvolvimento de todas as técnicas do Teatro do Oprimido, o teatro-imagem, uma técnica que busca o uso da linguagem não-verbal, mas visual e corporal para se falar das opressões e o Teatro-Fórum, a técnica mais famosa do método, no qual os *spect-atores* (termo utilizado por Boal para se referir aos espectadores) intervêm em cena buscando alternativas para o conflito entre oprimidos e opressores. Nos galhos da árvore são representadas as técnicas “Arco íris do desejo” que trabalha com as opressões introspectivas, o “Teatro invisível” em que a cena não é revelada como teatro para quem assiste, o “Teatro Legislativo”, uma forma de fórum em que elabora um projeto de lei a partir das questões levantadas, o “Teatro Jornal” que procura mostrar em cena as entrelinhas das notícias jornalísticas, e por fim, as ações sociais concretas e continuadas que a partir da ética e solidariedade, permitem que o método consiga alcançar seus objetivos. Ao lado da árvore costuma-se representar um passarinho, simbolizando, assim, a multiplicação dessas técnicas e do método.



Figura 1 - Representação de Árvore do TO. Fonte: Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas. (2005)

Já a Estética do Oprimido, seria segundo a multiplicadora e atriz do TO Barbára Santos (2016) uma “seiva que alimenta a árvore” teorizada por Boal em seu último livro “A Estética do Oprimido” (2009), no qual o autor faz uma defesa da criação de uma nova estética, uma nova forma de produzir e perceber a arte, uma estética, que tal como o TO, seja criada e utilizada pelo/para o povo.

A Estética do Oprimido é aquela que nutre com seus ideais o método do Teatro do Oprimido. A defesa trazida por ela é a de se fazer e perceber a arte como forma necessária de libertação das e dos oprimidos. O autor argumenta que existem duas formas de pensamento que se complementam: o pensamento sensível e o pensamento simbólico. O pensamento sensível seria aquele estético, não verbal e o simbólico, a tradução do pensamento em palavras/símbolos, Boal (2009) destaca que é preciso reconhecer a importância do pensamento sensível na medida em que o saber estético por vezes é preterido em relação ao pensamento simbólico. A importância do pensamento sensível, da experiência estética, se dá na medida em que é por vezes utilizada pelas classes dominantes como forma de dominação, e a Estética do Oprimido se coloca como uma proposta de se apropriar dessa arma também como ferramenta de luta. Segundo o autor:

A Estética do Oprimido é trânsito; esperança, não conformismo! Nada tem a ver com as revoluções monárquicas, coercitivas, dirigidas de alto para baixo. Verdadeira *revolução* na cultura, quando a base da pirâmide se subleva, esteticamente, para depois pôr em prática seus achados. Na árvore do Teatro do Oprimido, a copa soberana são as ações concretas. (BOAL, 2009, p 167, grifo do autor)

Compreendo que para além do método do Teatro do Oprimido, a percepção de uma Estética do Oprimido pode-se dar como episteme, como uma maneira de se ver e construir a estética baseada nos pilares da árvore do teatro do oprimido: solidariedade entre as e os oprimidos, protagonismo das e dos oprimidos, democratização dos saberes e produção teatral, em que o belo é buscado como:

O belo que, como escreveu Hegel, é o luzir da verdade através de meios sensoriais. A verdade que se esconde atrás das aparências. Mas não buscamos a verdade hegeliana, onde se revela Deus, e sim aquela que pode ser inventada pelos humanos: a luta contra a opressão (Boal, 2009, p. 169)

Essa busca da luta contra a opressão e a sua proposição de que os protagonistas do fazer teatral sejam as e os oprimidos, não mais sendo as/os opressores, como uma forma de se reapropriar da estética que predominantemente pôde ser utilizada como forma de domínio através da indústria cultural. Não se trata apenas de se pontuar as opressões, mas também colocá-las do ponto de vista da/o oprimida/o, que no teatro do oprimido não é a vítima, mas aquela/aquele que luta para transformar a realidade.

Acredito que as questões trazidas pela Estética do Oprimido são de bastante relevância para se questionar sobre as opressões de gênero. Para Boal (2005) as classes dominantes detém o poder através da repressão, nunca através da cordialidade, incluindo a repressão do sexo masculino<sup>13</sup> a mulheres: “O capitalista não pergunta ao operário se ele está de acordo com que o capital seja de um e o trabalho de outro: simplesmente põe um policial armado à porta da fábrica e acabou o assunto. Fica decretada a propriedade privada” (BOAL, 2005, p 227). Na mesma medida, interseccionando com Boal, o Homem cisgênero não pergunta a Mulher se ela está de acordo com o assujeitamento: simplesmente vai lá, abusa, estupra, paga menores salários, coloca em dúvida sua propriedade intelectual, a objetifica midiaticamente, e acabou o assunto. Fica decretado o patriarcado.

Ao falar em Estética da Oprimida, define-se aí o gênero da opressão, assim como as particularidades que as oprimidas enfrentam ao viver em uma sociedade patriarcal. No Teatro do Oprimido essas questões têm em sua referência maior o Laboratório Madalena- Teatro das Oprimidas que surgiu a partir das diretoras e pesquisadoras em Teatro do Oprimido Bárbara Santos e Alessandra Vanucci:

Criamos um caminho em aberto, deixando coisas por descobrir, por isso “laboratório” e não “oficina”. A partir da pesquisa temática e de imagens, desenvolvemos dinâmicas que investigassem perguntas essenciais: quais modelos ancestrais ainda agem no “ser mulher” hoje? Quais contextos sociais condicionam o comportamento e o corpo desse ser mulher? Quais lugares ocupamos e quais queremos ocupar? Quais expectativas? Quais sonhos? Quais alternativas? (VANUCCI, SANTOS, 2010, p 113)

No percurso do Madalena, buscamos criar espaços de investigação e partilha, onde a vergonha, a culpa e a concorrência sejam desconstruídas-afetiva, estética e historicamente- e a confiança se estabeleça e permita a abertura até para confissões. (...) Aproximação que facilita a compreensão coletiva das complexidades emocionais e dos contextos sociais que

---

<sup>13</sup> Boal utiliza o termo “sexo masculino”, entretanto, neste contexto compreendo o termo como gênero masculino.

englobam e reforçam as opressões, também fortalece para o enfrentamento dos desafios colocados. (SANTOS, 2010, p. 117)

O que posteriormente se tornou a Rede Internacional Ma(g)dalena <sup>14</sup> composta por uma diversidade de mulheres feministas artistas, segundo a pesquisadora e praticante de Teatro do Oprimido Carolina F. A. Netto. Entretanto, havia, tal como a pauta trazida pelo movimento feminista negro, questões raciais que precisam ser consideradas interseccionalmente, como elucida a pesquisadora:

Não aconteceu diferente dentro de um grupo do Rio de Janeiro, que já contava com a maioria de mulheres brancas pertencentes à classe média, não periféricas, com maior facilidade de locomoção e flexibilidade de horários para ensaio e apresentações. Mulheres negras que compunham o grupo foram sentindo dificuldades em acompanhar e acabaram se distanciando do grupo e da Rede como um todo. Não havia tempo – muito trabalho, estudo (quando dava), filhos, etc - a residência distante, transporte ineficiente e caro. Tudo era um fator dificultante. (NETTO, 2017, p. 5)

Segundo a pesquisadora, as curingas <sup>15</sup> Claudia Simone e Barbara Santos ao perceberem a ausência de mulheres negras nos espaços de Teatro do Oprimido, articularam a ida de um grupo de T.O da Guiné Bissau para um festival da rede Magdalenas que aconteceria na Argentina em 2015. Entretanto, elas não conseguiram o visto para entrar no país. Simultaneamente mobilizaram três mulheres negras da rede que formaram o “Coletivo Anastácia de Teatro das Oprimidas”.<sup>16</sup>

As experiências trazidas pela Rede Ma(g)dalena compreendem a força da Estética do Oprimido para se discutir as questões de Gênero. Em 2017 tive a oportunidade de fazer dois cursos no Centro de Teatro do Oprimido, no Rio de Janeiro, nos quais para além de aprender as técnicas e o método, foi possível fazer contato com grupos de Teatro do Oprimido atuantes na cidade, assim como assistir algumas apresentações. Destaco a apresentação da peça “Em uma família”, do grupo de Teatro do Oprimido “GTO 12- Núcleo Jovens Madalenas da Maré” no Centro de Teatro do Oprimido, no dia 22 de Julho de 2017. A peça de teatro-fórum retrata o cotidiano de uma família (mãe, pai e filha) a qual a filha e a mãe sofrem com a desigualdade de

<sup>14</sup> Maiores informações sobre a rede pode ser encontrada no blog: <http://redmagdalena.blogspot.com/p/contacto.html>

<sup>15</sup> Curinga no TO é aquele/aquela que tem profundo conhecimento do método, sendo facilitador e mediador, podendo passar segundo Flávio Sanctum (2016) por diversas funções necessárias a prática teatral: direção, produção, captação de recursos, criação de projetos, ator, dramaturgo, etc. Para Bárbara Santos (2016) o Curinga é “artista-ativista em constante processo de aprendizagem”.

<sup>16</sup> Maiores informações sobre o grupo podem ser encontradas em suas redes sociais: <https://www.instagram.com/coletivomadalenaanastacia/>

gênero: a filha por não poder sair sozinha, jogar bola ou fazer capoeira por ser menina e a mãe sendo responsável por exercer todas atividades domésticas e consequentemente a dupla jornada de trabalho, enquanto o pai se estabelecia na figura do opressor, que se sentava em seu “trono” (sofá em forma de trono) que configurava cenário da peça, simbolizando seus privilégios.

Numa peça de teatro fórum, a/o curinga questiona o público acerca da opressão mostrada em cena e pergunta o que a personagem oprimida poderia fazer para que aquela situação pudesse ser mudada. O público então intervém, não apenas discursivamente, mas na prática, entrando em cena no lugar da oprimida e realizando a sua sugestão. Das intervenções feitas pelas spect-atrizes, duas optaram pelo diálogo com o opressor e uma optou por ameaçar o divórcio. Na terceira intervenção, ao ameaçar o divórcio o opressor começou a dizer que estava passando mal, levando a spect-atriz a recuar e propor um acordo diante aquela situação. Em todas as intervenções foi possível perceber as “façanhas” do opressor diante as situações propostas pelo público, isso demonstra não apenas a qualidade do trabalho exercido pelas atrizes em que, em situação de improviso coloca-se o opressor em situações verossímeis, como também, a facilidade com que o opressor machista se percebe para sair das diversas situações a partir de artifícios emocionais. O acerto da peça se dá na realização de situações concretas experienciadas tanto pelo grupo que compõe a peça quanto pelas mulheres que assistem e juntas se propõe a descobrir e discutir alternativas para aquelas situações.

A Estética do Oprimido se propõe à democratização da produção teatral, tanto com a presença de spect-atrizes/spect-atores em cena, quanto a produção do fazer teatral com diversos grupos oprimidos e oprimidas, como neste exemplo, jovens mulheres da Maré, baseando-se assim em uma estética criada pelas, sobre e para as oprimidas. Para além disso, a Estética do Oprimido compreende que é necessário a transformação da sociedade, em que haja ações diretas e continuadas.

Acredito essa base estética pode ser trazida, em sua base epistemológica, como um fazer teatral político em diversos níveis, em algo que transcenda o método e que almeje uma possibilidade de teatro democrático e protagonizado pelas pessoas oprimidas. Pretende-se, aqui, tratar das possíveis Estéticas das Oprimidas, em seu plural, na sua diversidade, não como o método, mas como uma forma de ver o mundo, como a seiva que alimenta um fazer teatral feminista, democrático e protagonizado por mulheres. Escolhidos a base de tecido que sustenta essa construção, no próximo

capítulo, trarei exemplos de retalhos cênicos que compuseram essa trajetória a partir de um olhar das oprimidas.

## 2. ALINHAVANDO

Desde que entrei na graduação em artes cênicas na Universidade de Brasília as questões de gênero me foram recorrentes, seja como atriz em formação, seja como espectadora.

Quando iniciei o curso, na disciplina “Interpretação teatral 1” foi feito um trabalho orientado pela profa. Cecília Borges, nominado “Je Suis Geni”, no qual a dramaturgia foi feita a partir de improvisações baseadas em textos como Marat Sade, de Peter Weiss, Madame de Bovary, de Gustave Flaubert, e a música célebre da Ópera do Malandro, de Chico Buarque, Geni e o Zeppelin. Uma construção coletiva a partir de personagens tipo e uma temática que vigorava muito as angústias de parte da turma na época (2015): uma conjuntura política em que ascendiam figuras ultraconservadoras no congresso nacional. As questões de gênero e sexualidade ali estavam postas a todo momento, destaco um momento do trabalho em que construímos uma cena a partir da música “fiu fiu”, da banda Filarmônica de Pasárgada, crítica do assédio.<sup>17</sup>

Na disciplina “Interpretação teatral 3” construímos em um pequeno grupo, cenas inspiradas no conto “As três irmãs”, de Mia Couto, em que identificamos que havia a figura de um pai opressor perante as irmãs. Já nessa performance, a palavra era por vezes deixada de lado e a dramaturgia principal tornou-se a do corpo, ali foi possível perceber questões como a organização das mulheres a partir das partituras corporais usadas para fugir de situações impostas pela figura do pai. Logo depois, o mesmo grupo se reuniu no projeto de extensão e ação continuada (PEAC) Mover, com direção de Yuri Fidelix e a partir de partituras e discussão textual, experimentamos uma dramaturgia corporal para a peça Suplicantes, de Eurípedes. Ali houve uma congruência da temática feminista contemporânea com as opressões sofridas pelas suplicantes, assim como foi possível desconstruir e demonstrar o machismo impregnado na mitologia grega.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Bsrq8qv8Uig>. Acesso em 10 de novembro de 2019

Em Projeto em Interpretação Teatral, dirigido pelo prof. Fernando Villar, foi escolhido um texto da dramaturgia brasileira Grace Passô, e ainda que não houvesse a temática feminista pujante, a escolha de se dramatizar um texto de autora negra brasileira contemporânea é de extrema relevância. Para além dessa questão, percebe-se no texto que algumas questões relativas a essas experiências foram cruciais para o meu amadurecimento no campo das artes cênicas e na busca constante por uma poética feminista. O texto versa sobre um grupo de pesquisadores que vão para um congresso cujo tema principal é o medo, o tal congresso tem uma organização “a desejar” que não aparece para dar subsídio aos convidados que se auto-organizam para apresentar-se, há ainda a presença de apenas uma tradutora que cumpre um papel essencial na peça, já que a maioria dos congressistas não fala português e ela quem vai trazer o significado às palavras daquelas personagens ao público que funciona também como a audiência de um congresso. No decorrer da dinâmica de apresentação de trabalhos ocorre um fato inusitado, uma das congressistas entra em trabalho de parto. No texto e na performance, vejo que a questão de gênero surge na seguinte cena: Reluma Divarg, a mulher grávida, personagem a qual interpretei em uma das montagens, uma das poucas mulheres palestrantes, congressista da mesa, de grande conhecimento acadêmico por vezes era interrompida por outro personagem doutor, o Sr. Tugavo Tapbista, que foi construído pelo ator Alexandre El Afioni repleto de trejeitos típicos das masculinidades com braços abertos, falas altas e arrogância impetuosa durante os questionamentos à personagem feminina. Compreendo que essa cena acaba por desembocar em algo que ocorre em diversos congressos acadêmicos, a figura do chamado homem-explicação/homem-interrompe, que será melhor desenvolvida no decorrer do capítulo 3.

Na Diplomação em Interpretação Teatral houve a escolha do texto literário “O Circo do Dr. Lao” cuja dramaturgia foi adaptada pela profa. Cyntia Carla. A história se passa com um circo que chega em uma pacata cidade de interior onde nada mais encanta os seus habitantes, nada o é extraordinário. No Circo criaturas incríveis são mostradas e interagem com os habitantes que continuam apáticos de alguma maneira. Aqui a temática feminista parece não existir de forma alguma, entretanto, há alguns elementos que podem ser mensurados tais como aqueles aproveitados da história original em que os animais fantásticos tinham uma certa fluidez de gênero: a cobra era um macho, ainda que fosse “a cobra”, outros não tinham gênero, outros

como “a quimera” eram apenas machos (com um mistério acerca da sua reprodução). Alguns pontos da fluidez de gênero foram reforçados pela performance, como por exemplo, figurinos que se remetiam ao feminino para a quimera, assim como este personagem era feito por uma atriz enquanto os outros personagens em cena o viam como um animal masculino. Outro ponto trazido pela performance foi a existência de um casal lésbico visitante do circo. Tal questão não é trazida a tona em momento algum no texto nem na performance, o casal aparece como outro qualquer. Ainda que aquela cidadezinha pacata pareça muito conservadora, a montagem feita do Circo do Dr. Lao buscou tratar com naturalidade as relações de gênero e sexualidade.

Essas experiências teatrais fizeram e refizeram minha prática feminista ao longo dos últimos cinco anos, foram necessárias para o meu amadurecimento enquanto artista e pesquisadora em busca de uma poética que contemplasse todas essas urgências. A poética feminista aparece com mais e menos ênfase no decorrer dessa trajetória, entretanto o olhar crítico às questões de gênero possibilita que se visualize suas diversas camadas para que não apenas o traga como um problema a ser resolvido, mas também como formas de naturalização da igualdade de gênero em cena e no devir teatral. A seguir destaco três projetos que me marcaram durante a graduação em Interpretação Teatral em busca dessa poética: o projeto de Iniciação Científica “Um estudo sobre o empoderamento de mulheres através da prática do Teatro do Oprimido” (2017), os projetos de direção “Às vezes o vermelho é bem intenso” (2017) e “Aqueles de nós” (2018) e o processo em contação de histórias “Retalhos de Carolina” (2019).

## **2.1 Retalho nº1: Um estudo sobre o empoderamento de mulheres através da prática do Teatro do Oprimido**

Entre 2016-2017 realizei uma pesquisa de Iniciação Científica nomeada “O empoderamento de mulheres através da prática do Teatro do Oprimido”<sup>18</sup> em que a

---

<sup>18</sup> CASTRO, Ana Carolina de Sousa. Um estudo sobre o empoderamento de Mulheres através da prática do Teatro do Oprimido. In: V JORNADAS INTERNACIONAIS TEATRO DO OPRIMIDO E UNIVERSIDADES, 2017, RIO DE JANEIRO. Anais/ V Jornadas Internacionais Teatro do Oprimido e Universidade: Teatro do Oprimido e Educação ? práticas político-pedagógicas, 15-17 de novembro de 2017. Rio de Janeiro: Aldeia Cultural Casa Viva Sociedade de Empresarial Ltda Me, 2017. p. 437-450. Pesquisa realizada como bolsista de Iniciação Científica- CnpQ.

partir de oficinas de T.O. exclusivas para mulheres trabalhamos opressões específicas ao recorte de gênero. As oficinas foram feitas em dois momentos distintos: no primeiro semestre de 2017 foram feitas quatro oficinas com duração de 2 horas, o número de participantes era flutuante, sendo o mínimo 2 e o máximo de 24 participantes. Foram ministradas duas oficinas no departamento de Artes Cênicas (IdA-CEN) com estudantes do curso em parceria com o Centro Acadêmico de Artes Cênicas (CACEN), uma oficina ministrada durante o 62º Cometa Cenas (Mostra Semestral de Artes Cênicas da UnB), e uma oficina ministrada durante a V Semana de Luta Antimanicomial, promovida pela Liga Acadêmica de Saúde Mental e Cultura (LASMEC). Esta última contou com estudantes de Psicologia da UnB e do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB). No segundo semestre de 2017 foram feitas 6 oficinas de duração de 2 horas, com a frequência de uma vez por semana. As participantes eram todas estudantes do departamento de Artes Cênicas e o número continuou flutuante, sendo o máximo 12 participantes e o mínimo 3.



*Figura 2 - Participantes de uma das Oficinas de Teatro do Oprimido para Mulheres em parceria com o Centro Acadêmico de Artes Cênicas (CACEN) em março de 2017. Foto da autora.*

As oficinas demonstraram que as participantes se sentiam mais seguras em falar sobre as violências de gênero em um espaço exclusivo para mulheres. Os jogos e demais técnicas do arsenal do Oprimido proporcionaram as mulheres se expressarem e se observarem, o que levou a constante debate e reflexão durante as oficinas, sendo os assuntos mais levantados: relacionamentos abusivos, símbolos de masculinidade/feminilidade, assédio moral por questões de gênero, relação paterna, racismo e mulher na política.

## 2.2 Retalho nº2: “Aquelas de Nós”

A partir das experiências vividas no Projeto de Iniciação Científica houve uma vontade de se colocar em cena algumas das questões surgidas nas oficinas relacionadas as questões de gênero. Durante a disciplina de Direção no Departamento de Artes Cênicas, experimentei o que nomeei primeiramente de “Às vezes o vermelho é bem intenso” apresentado durante a mostra semestral de Artes Cênicas (Cometa Cenas).



Figura 3 - Imagem de Divulgação. Brasília, 2017. Autoria: Arthur Barbosa

A dramaturgia foi criada durante os ensaios a partir de recortes de textos<sup>19</sup>, notícias de jornais, músicas e jogos teatrais trabalhados ao longo de dois meses. O cerne da apresentação se dava a partir do Ciclo da Violência contra a mulher, sendo dividida em três partes: Lua de Mel, Tensão e Agressão.



Figura 4 - "Às vezes o vermelho é bem intenso"- Atrizes: Emily Wanzeller, Jiló Medeiros e Dara Audazi. Cena Inicial. Brasília, 2017. Autoria Própria.

<sup>19</sup> Livre adaptação dos monólogos “eu tinha doze anos, minha mãe me deu um tapa” e “minha vagina era minha aldeia” de Eve Ensler e de relatos de violência sofridos por mulheres encontrados em: MOURA, Leides Barroso de Azevedo. Ecologia das violências praticadas por parceiros íntimos contra mulheres, Varjão - Distrito Federal. 2009. 324 f. Tese (Doutorado em Ciências da Saúde)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

Cada parte desse ciclo era projetada em cena e marcada com uma luz acesa por uma das atrizes que fazia um monólogo e logo após as outras duas atrizes compunham a cena como refrão da letra da música “Vidinha de Balada”<sup>20</sup> sendo que uma das atrizes representava o agressor a partir da vestimenta de uma máscara e um casaco. Essa estrutura se dava nos momentos do ciclo: lua de mel, tensão e agressão, com mudanças no conteúdo do monólogo, nas atrizes que trocavam de função (vítima, agressor, monólogo) e a cena repetia o refrão com diferentes tons (mais romântico na lua de mel, até chegar na agressão)

Entre o ciclo havia outras cenas que buscavam tratar assuntos relacionados aqueles momentos, como notícias de jornais diversas sobre violências contra a mulher, relatos de violência sexual e a agressão física.



Figura 5 - "Às vezes o vermelho é bem Intenso"- Atrizes Jiló Medeiros e Emily Wanzeller. Cena da Agressão. Brasília, 2017 Autor: Arthur Barbosa.

A apresentação era finalizada com um ciclo completo da violência em que reunia todas as micro-cenas de lua de mel, tensão e agressão com o refrão da letra da música. O ciclo se repetia enquanto era projetado uma notícia sobre a utilização do “apitaco” para alertar agressões contra as mulheres. No início do espetáculo foram distribuídos apitos à plateia, que neste momento apitavam e o ciclo se encerrava com as atrizes distribuindo notícias pelo chão enquanto falavam nomes femininos. Sendo últimos nomes, os das próprias atrizes.



Figura 6 - "Às vezes o Vermelho é bem intenso"- Notícias finais. Brasília, 2017. Autor: Arthur Barbosa

<sup>20</sup> “Vai namorar comigo sim/ Vai por mim igual nós dois não tem/ Se reclamar 'cê vai casar também, com comunhão de bens/ Seu coração é meu e o meu é seu também”(Henrique & Juliano, 2017)

O processo de direção foi orgânico na medida em que as atrizes que participaram do processo tinham familiaridade com os jogos feitos e participaram das oficinas de Teatro do Oprimido feitas durante o Projeto de Iniciação Científica mencionado no subcapítulo anterior. Ainda que o espetáculo não tenha sido criado a partir do método estrito de TO, houve grande influência dos jogos, de algumas técnicas (Teatro Jornal, Teatro Imagem, Jogos do Arsenal), dos assuntos surgidos na oficina e principalmente da ideia central de uma estética que se propunha do ponto de vista das oprimidas.

No ano seguinte, 2018, nos reunimos para “repaginar” a apresentação. Durante o novo processo experimentamos fazer uma performance no Instituto Central de Ciências em que fizemos a cena do ciclo, apresentamos as notícias escritas e finalizamos como uma intervenção em cartaz.



Figura 7 - Grupo Artemísia- Performance-Intervenção. Atrizes: Giovanna Lisboa, Jiló Medeiros e Emily Wanzeller. Instituto Central de Ciências (ICC-UnB), 2018. Autoria Própria.

Houve algumas mudanças como no elenco<sup>21</sup> e nas cenas que intercalavam o ciclo, com monólogos de vivências das atrizes e abordando outros assuntos como Mansplain (Homem-Explicação) e Aborto. Foi ainda adicionado o poema de Audre Lorde “Uma ladainha pela Sobrevivência”, que dava o título à nova apresentação: “Aqueles de nós”.



Figura 8 - Aquelas de Nós- Cartaz de Divulgação. 2018. Autoria: Arthur Barbosa

<sup>21</sup> Atrizes: Emily Wanzeller, Jiló Medeiros e Giovanna Lisboa

### 2.3 Retalho nº 3: Retalhos de Carolinas

Uma vez ouvi uma história de um vilarejo onde ninguém tinha sapatos, sempre que alguém precisava de sapatos para ir até a cidade pegava emprestado. Até que um dia, a anciã daquele local percebendo que muitos acabavam tendo que ir descalços pela falta de organização, criou um método de empréstimos de sapatos: todos eles ficariam em um grande baobá<sup>22</sup> na cidade e todos aqueles que quisessem um sapato para viajar, por lá passariam, pegariam o sapato e fariam suas jornadas e o pagamento seria feito na devolução do sapato à árvore: uma história sobre onde aqueles sapatos os levou. Essa história é originalmente do autor Mia Couto e a narrativa que ouvi veio da contadora de histórias Ildete do Carmo. Durante a sua performance, a contadora abre um grande guarda-chuva (o baobá) cheio de sapatos de papel pendurados e logo após a história, convida os ouvintes a pegarem os sapatos e contarem suas histórias.

Durante minha trajetória como estudante-atriz no curso de Artes Cênicas me vi instigada de histórias para contar, performar, encenar. Nem sempre boas histórias, mas várias que me trouxeram até aqui hoje. Muito desta pesquisa e de outras se relacionam com a experiência inerente a ser mulher em uma sociedade patriarcal. O exercício de direção contextualizado no subcapítulo anterior demonstra esse desejo de falar sobre esse algo, de mostrar e transformar essas histórias que tanto eu quanto outras garotas contariam debaixo de baobás.

No meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Cênicas<sup>23</sup> relato algumas experiências de histórias contadas para crianças do 2º ano do Ensino Fundamental e a escolha de trazer histórias de mulheres para que houvesse uma perspectiva de gênero abordada em sala de aula. Uma das histórias relatada foi a história da jogadora Marta a qual adaptei do livro “Histórias de Ninar para garotas Rebeldes 2” de Elena Favilli e Francesca Cavallo (2018) a partir de entrevistas e a biografia da jogadora. Em minha adaptação omiti o nome e o gênero de Marta, a fim de que as crianças pudessem tentar adivinhar quem era. No final, muitas achavam que a jogadora era o jogador da seleção masculina, Neymar, e não a rainha. Essa

---

<sup>22</sup> Árvore de origem africana com enormes troncos, de nome científico *Andersonia*.

<sup>23</sup> Castro, Ana Carolina de Sousa. Diálogos entre Augusto (Boal), Paulo (Freire) e a criança: a estética do oprimido como caminho artístico-pedagógico para uma educação libertadora. Disponível em < [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/22158/1/2018\\_AnaCarolinaDeSousaCastro\\_tcc.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/22158/1/2018_AnaCarolinaDeSousaCastro_tcc.pdf) > Acesso em 01/10/2019.

vivência e outras experiências com contação em sala de aula aliada a vontade de falar sobre esse algo que é a questão de gênero me trouxeram ao exercício-experimento chamado “Retalhos de Carolinas”: uma contação de histórias de mulheres por duas atrizes-narradoras.

Para esse processo contei com a parceria da atriz e licencianda Jiló Medeiros<sup>24</sup> que já havia partilhado dos processos anteriores (oficinas e direção). Juntas selecionamos histórias que gostaríamos de ouvir e contar, num primeiro momento foram escolhidas cinco histórias de mulheres do livro infantil “Extraordinárias Mulheres que Revolucionaram o Brasil” (2017): Bertha Lutz, Malala, Carolina Maria de Jesus, Laudelina de Campos Melo e Marta. A partir da escolha das histórias a serem contadas iniciamos um processo de “garimpo” dramático. Ainda que tivéssemos o livro base, as histórias que ali continham eram extremamente biográficas, ao contrário da coleção “Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes” que permeava o universo narrativo, começando inclusive com o “Era uma vez...”, entretanto, ainda assim faltava algo que desse estofamento às histórias para serem encenadas/contadas/performadas, pois ainda ficavam no universo da literatura escrita. Durante o processo decidimos por uma questão de tempo e qualidade diminuir o número de histórias para três: Laudelina, Carolina e Marta.

Uma das histórias que mais pesquisamos fora a de Carolina Maria de Jesus, escritora nascida em Sacramento e que viveu sua vida na Favela de Canindé, em São Paulo. Tinha um diário que nele tudo anotava sobre o lugar onde vivia, certo dia um jornalista apareceu e ficou sabendo do tal diário que no futuro veio a ser seu mais famoso livro: O quarto de despejo. Para a história de Carolina tínhamos seu livro que se mistura com sua história, sua pequena biografia do livro infantil e encontramos mais dois exemplares que formaram a história contada: “Carolina” (2016), *graphic novel* de Sirlene Barbosa e João Pinheiro e o livro “Heroínas Negras Brasileiras em 15 cordéis” (2017) da escritora Jarid Arraes. Deste último também extraímos o cordel que conta a história de Laudelina de Campos Melo, uma importante mulher que foi membro do Teatro Experimental do Negro e teve sua vida marcada pela militância no movimento negro e sindicalista na luta dos direitos das empregadas domésticas. O encontro de obras como os cordéis de Jarid Arraes foram essenciais para a construção de uma narrativa lúdica a qual estávamos buscando, uma forma mais “visual” e lúdica que

---

<sup>24</sup> Nome artístico de Lorena Carolina

apenas biográfica. Em um trecho extraído do livro “Explosão Feminista” (2017) Jarid demonstra em entrevista a Julian Klein a importância do feminismo negro para sua publicação:

[...] Minha influência literária foi predominantemente masculina, homens brancos, a maioria do Sudeste.[...] Então já adulta, tive que conhecer o feminismo, o feminismo negro, as escritoras negras, e assim me permiti descobrir que sou negra. Isso fez com que eu percebesse que eu também podia escrever e mostrar meu trabalho publicamente. [...] Dentro do cordel, existe a categoria “cordel engajado”, e decidi fazer cordéis que pudessem ajudar as pessoas a refletir sobre questões políticas e feministas (ARRAES, Jarid entrevistada por Julia Klein, 2018, p. 120)

A história da Marta que já havia adaptado e contado anteriormente foi uma das bases textuais utilizadas com a diferença que de que optou-se por não esconder o gênero da jogadora, a história foi mesclada com a narrativa escrita pela própria jogadora em uma carta que escreveu para si mesma jovem<sup>25</sup>. A história contada pela própria mulher que a vivenciou (tal como Carolina e seu Quarto de Despejo) ganha uma dimensão narrativa lúdica propícia à performance. Ao ler a carta nos deparamos com diversas imagens, tendo sido essa inclusive a primeira história a ser montada.

O processo de pesquisa e construção dramatúrgica foi feito durante o primeiro semestre de 2019 em que nos debruçamos sobre essas histórias e experimentávamos corporalmente e decidimos os textos a serem utilizados. No segundo semestre essas histórias começaram a ganhar forma. Entretanto, havia uma constante dificuldade de visualizar o que estava sendo construído na medida em que não havia uma direção e sim uma construção conjunta de todos os elementos: texto, cena, marcações. Tudo era experienciado e decidido pela dupla. Foi solicitado, assim pela dupla, uma visão externa do que estava sendo construído. Chamamos a atriz e professora Emilly Wanzeller, que também havia sido companheira no processo anterior, para que nos orientasse àquilo que não visualizávamos. Com olhar atento, Wanzeller nos propôs algumas mudanças e provocações: afinal, quem é que estava contando aquelas histórias? Tínhamos as histórias, tínhamos as personagens, mas as narradoras estavam completamente perdidas entre contadoras e nós mesmas. Após a conversa decidimos a criação de duas personagens para contar essas histórias: duas velhas senhoras. E a partir daí tudo mudou.

---

<sup>25</sup>SILVA, Marta Vieira da. Carta para eu mesma quando Jovem. Disponível em <<https://www.theplayertribune.com/en-us/articles/marta-letter-to-my-younger-self-portuguese>>. Acesso em 30 de outubro de 2019.

Nasci na capital de um estado (Goiás) marcado por aspectos rurais e parte da minha infância e juventude foi dividida com experiências no interior do estado onde viviam meus avós. Sempre que chegava na “roça” do meu avô, sentava-me ao seu lado e perguntava: “E aí, vô, o que você me conta, o que tem acontecido na cidade, você tem ido lá?” e assim como alguém lá daquela história que pegava os sapatos e trazia uma história da cidade, meu avô prontamente respondia com uma narrativa cheia de percursos que desembocava em outras histórias que só acabavam quando ele terminava de fazer seu “pito” (tabaco bolado em palha), se fossemos analisar e observar a performance de sua contação, haveria pelo menos uma história por fase do tabaco preparado. Quando decidimos que faríamos duas senhoras, era essa a imagem que me instigava. A pesquisadora Luciana Hartmann discorre sobre o valor estético que compõe essas narrativas pessoais:

[...] quero trazer ainda duas questões também bastante relevantes à minha proposta de abordagem. A primeira refere-se ao valor estético das narrativas pessoais, a princípio, por seu caráter mais cotidiano, informal, poderia parecer que essa forma narrativa seria dominada por uma espécie de fluxo de memória e que os acontecimentos fossem narrados desordenadamente, fora de qualquer estrutura. Ao contrário, no entanto, o que se verifica na literatura especializada é uma defesa das narrativas orais como discurso articulado, estetizado, performatizado.[...]

A segunda questão diz respeito ao valor de testemunho atribuído a essas histórias. Como elas referem-se às experiências vividas pelo narrador, no momento em que são transmitidas, elas são ouvidas pela audiência com a legitimidade de um testemunho, já que quem narra viveu, direta ou indiretamente, a situação narrada. (2011, p 69-70)

Escolhemos contar histórias de mulheres reais a partir dessas duas personagens criadas e pensadas a partir da figura da “velha”, duas senhoras que conversam entre si e conhecem todas essas histórias, relembram as outras mulheres e se transmutam nelas na contação. As personagens não são nomeadas diretamente, mas tem os mesmos nomes das atrizes e de uma das histórias, ambas se chamam Carolina. O nome das personagens vem de um momento de improviso do texto em que buscávamos as interações e transições de cena, o que nos permite criar uma sintonia com as histórias contadas: Laudelina e Carolina são conhecidas das senhoras, assim como Marta é uma criança que elas conheceram em algum momento da vida. Essas camadas foram construídas para tentar trazer a narrativa oral que víamos nas performances dos contadores de causos cotidianos. Se meu avô usava a figura do pito como objeto cênico a todo instante, nós em cena utilizamos o crochê

para estabelecer uma ligação imagética entre as contadoras, assim como com as histórias de cordel que compõem o cenário. Outros elementos que partem dessa imagem afetiva interiorana da contação que criamos são as colchas de retalho e o varal com os elementos que são utilizados.



Figura 9 - Retalhos de Carolina- Atriz: Jiló Medeiros. Ensaio Aberto. UnB, 2019. A autoria: Arthur Barbosa

A busca por uma poética feminista e uma estética das Oprimidas aqui se dá nas histórias de mulheres contadas que trazem consigo as implicações de terem nascido mulheres, mulheres negras, mulheres pobres e que demonstram a luta contra as opressões hegemônicas que a cercavam, cada uma da sua maneira. Seja Laudelina através da organização sindical e da militância no movimento negro e no partido comunista buscando uma sociedade antirracista e igualitária, seja nos cadernos de Carolina que mostravam a sua experiência pela estética das palavras que traduziam questões sociais de forma muito mais fortes e categóricas que qualquer pesquisa de campo antropológica e elitista, ou Marta que ao contar a sua história pra si mesma, conta para tantas outras meninas que é possível construir um mundo em que mulheres jogam bola, apesar das dificuldades.

A escolha do nome “Retalhos de Carolinas” foi tardia. Após toda a construção da contação, percebemos alguns pontos estéticos que se ligavam nas narrativas: as colchas de retalhos que se colocam como cenário/objeto no varal, assim como cobrem e estofam as cadeiras utilizadas pelas narradoras e que por terem sido feitas originalmente pela mesma pessoa<sup>26</sup> guardam certo padrão estético entre elas. O crochê que liga as duas narradoras através da mesma linha e os nomes das atrizes-contadoras e de uma das personagens da história contada. Escolhemos a colcha por constatar que ali contamos fragmentos das histórias dessas mulheres que se conectam com fragmentos de histórias de outras mulheres latinoamericanas. Relutei

<sup>26</sup> Minha avó, Arami Maria de Jesus, como contado na introdução.

por alguns instantes a utilização do nome “Carolina”, pois não gostaria que se fizesse referência a mim, a mulher, branca, heterossexual que está ali apenas como um dos fragmentos que deseja contar essas histórias ao mundo. Entretanto, a partir de diálogos com outra Carolina (Jiló Medeiros) que abdicou deste nome enquanto artista, encontramos no nome Carolinas, diversas mulheres e perspectiva de um discurso não universal, com a existência de uma unidade política de consciência de gênero. Carolinas são Marias, Laudelinas, Madalenas, Anastácias, são fragmentos e retalhos de várias mulheres, que têm muito e nada em comum ao mesmo tempo e que podem encontrar na experiência dessas histórias uma perspectiva de consciência de classe, gênero, raça, sexualidade, etc. O que se denomina, no Teatro do Oprimido, de ascesce: a compreensão de que aquelas experiências encenadas tem um contexto social e fazem parte de uma questão estrutural.

Aqui estão os três principais retalhos já alinhavados, os quais costurarei no próximo capítulo a partir de um olhar feminista.



Figura 10 - Retalhos de Carolina- Composição do Cenário. Atriz Jiló Medeiros. Ensaio Aberto. UnB, 2019. Autoria: Arthur Barbosa



Figura 11 - Retalhos de Carolina- Composição do Cenário. Atriz Ana Carolina de Sousa. Ensaio Aberto. UnB, 2019. Autoria: Arthur Barbosa

### 3. COSTURANDO: UM OLHAR FEMINISTA

As experiências descritas no capítulo anterior fazem parte de um processo de pesquisa, artístico e vivencial em que compreendo diversas intersecções dos estudos de gênero nessas práticas teatrais. A partir delas, optei por dividir em categorias de análise de gênero, em que exemplificarei algumas dinâmicas das opressões a partir da performance teatral.

#### 3.1 Papéis de Gênero

O que é feminilidade? Segundo Angela Davis “Embora a “dona de casa” tivesse suas raízes nas condições sociais da burguesia e das classes médias, a ideologia do século XIX estabeleceu a dona de casa e a mãe como modelos universais de feminilidade.” (2016, p. 219)

Durante as Oficinas de T.O. propostas na pesquisa de iniciação científica em jogos de imagem<sup>27</sup> quando a palavra mulher foi utilizada como referência apareceram corpos significando a maternidade, a feminilidade e o feminismo como movimento social. Obviamente cada imagem reflete a noção de vivência individual de cada uma, entretanto, a imagem individual demonstra uma questão coletiva: os estereótipos que constroem a ideia do que é ser mulher. O que apontou os seguintes questionamentos: Ser mulher é a qualidade de ser mãe ou ser mãe é um ofício? A feminilidade é uma característica de todas as mulheres? Por que as imagens de força feminina estavam quase sempre atreladas a um conjunto de mulheres?

A pesquisadora Valeska Zanello (2018, p.92) teoriza a partir das noções de tecnologia de gênero o que nomeia “dispositivo amoroso”, com a idealização do amor romântico burguês, em que:

as mulheres se subjetivam na ‘prateleira do amor’. Essa prateleira é profundamente desigual e marcada por um ideal estético que, atualmente, é branco, louro, magro, jovem. Trata-se de uma configuração cuja construção histórica foi impulsionada pelo crescimento do individualismo e do capitalismo

A partir deste dispositivo podemos acentuar a forma como os padrões de beleza, sexualidade e feminilidade vão se construindo socialmente a partir de uma ideal de amor romântico heterossexual.

---

<sup>27</sup>Jogos: Imagem da palavra, Máquina de Ritmos, Complete a Imagem, Imagem de Transição.

Os questionamentos aumentaram quando os mesmos exercícios foram repetidos através da palavra “Homem”. O homem não estava ligado à figura de paternidade, não estava ligado a uma figura amável – pelo contrário se mostrava muitas vezes como uma figura forte individualmente e séria. E por sua vez, a figura masculina aparecia até mesmo quando a palavra Homem não foi falada, como por exemplo, a imagem da palavra opressão por muitas vezes se assemelhava a imagem da palavra homem, ainda que em exercícios e até mesmo oficinas diferentes, com participantes diversas. Além disso, enquanto os homens apareciam fortes individualmente nos exercícios, as mulheres ao mostrar força formavam quase sempre uma imagem coletiva de mulheres. Zanello (2018, p.150) disserta ainda sobre o “dispositivo materno”:

[...] atribuição naturalizada das tarefas do cuidar (cuidar dos filhos, da casa, mas também de enfermos, deficientes, pessoas idosas, etc) (...) Se o cuidar é “natural” seremos demandadas (e nos exigiremos) a funcionar nesse dispositivo. Executar tal cuidado exige dispêndio de energia física e psíquica, além de um saber fazer, “savoir-faire”. Ou seja, é trabalho. No entanto recebeu uma “capa afetiva”, para transformar em espontaneidade o que é fruto de um processo gendrado de subjetivação, ao qual a cultura presta sua grande contribuição

Percebe-se assim, a construção nos corpos e na imagem de papéis de gênero a partir desses dispositivos, ao falar-se “mulher” a ideia hegemônica se estabelece no corpo de “mãe”, “sensível”, aquela que cuida. Enquanto ao homem é reservado o lugar “potência”, daquele que provê a força, individualista, que não necessita de ajuda. É importante que se pontue que o local do cuidado e da maternidade, das duplas/triplas jornadas de trabalho também afetam as mulheres de diferentes maneiras.

No livro “Mulheres, raça e Classe”, Angela Davis faz uma série de análises a partir do olhar da mulher negra e trabalhadora acerca das pautas anti-opressão compreendendo como o racismo e classismo se presentificam no movimento feminista branco burguês em diversas pautas.

As qualidades femininas não ortodoxas da assertividade e da independência—pelas quais as mulheres negras têm sido frequentemente elogiadas, mas mais comumente censuradas—são reflexos de seu trabalho e de suas batalhas fora de casa. No entanto, da mesma maneira que suas irmãs brancas chamadas de “dona de casa”, elas cozinham e limpam, além de alimentar e educar incontáveis crianças. E, ao contrário das donas de casa brancas, que aprenderam a se apoiar no marido para ter segurança econômica, as esposas e mães negras, geralmente também trabalhadoras,

raramente puderam dispor de tempo e energia para se tornar especialistas na vida doméstica. (2016, p. 221)

Ora, se o engendramento coloca o feminino como aquele que deve preocupar-se com o lar e uma das pautas feministas ao longo dos anos fora justamente a possibilidade do trabalho e salários iguais, às mulheres negras nunca fora lhes dado essa escolha, haja vista que sempre estiveram trabalhando e ainda assim, sofriam com a questão de gênero presentificada na “obrigação” dos afazeres do lar, para além de que a liberdade da mulher branca burguesa ao trabalho foi trazida a partir da exploração da mão de obra do trabalho de outra mulher.

Em “Retalhos de Carolinas” as histórias das três personagens estão repletas desses papéis de gênero e raça: Laudelina Campos Melo, a primeira a criar o sindicato das empregadas domésticas, Carolina Maria de Jesus que era mãe solo de três filhos e incomodava aos vizinhos por falar o que via e sentia, Marta, jogadora de futebol, filha de mãe solo, caçula de 6, chamada pelos meninos de “mulher macho” por querer jogar futebol.

Durante o processo de construção das personagens contadoras de histórias, da figura das “velhas” que conversam entre si, foi possível perceber que estávamos caindo também nos papéis de gênero desses dispositivos a partir do corpo construído que tornava-se caído, “para dentro”, configurando a ideia trazida pelo “dispositivo materno” de cuidadoras, e não de força. Tal percepção só foi feita a partir da apresentação de ensaio aberto, em que houve uma devolutiva da profa. Luciana Hartmann. Salienta-se, assim, como esses dispositivos estão engendrados e que é preciso atentar-se para que estes não sejam reproduzidos em cena, e tornem-se mais uma vez tecnologias de gênero.

### **3.2 Violências de Gênero**

Meu interesse pela pesquisa acerca das questões de gênero se deu mais profundamente a partir de dois feminicídios ligados à Universidade de Brasília no ano de 2016: Louise e Ariadne. Louise morta dentro da própria universidade ao dizer “não” a um rapaz, também estudante da instituição e Ariadne<sup>28</sup> que cometeu suicídio após fazer uma denúncia em seu facebook de assédio sexual de um ex-professor que

---

<sup>28</sup> A morte de Ariadne apesar de não estar tipificada como feminicídio, foi assim nomeada pelo movimento feminista universitário à época do ocorrido

lecionava na universidade. Esses dois casos me impressionaram por acontecerem dentro da academia, ao mesmo tempo que eu entrava em maior contato com a literatura feminista acadêmica. A distância entre os estudos, os movimentos feministas universitários e a população em geral, me causava certo desconforto. Atualmente, o número de feminicídios no Distrito Federal parece estar aumentando, tendo sido noticiados<sup>29</sup> pelo menos 20 casos somente esse ano. É preciso que haja uma pesquisa mais aprofundada para que se saiba se houve um aumento nos casos ou se o termo feminicídio está sendo popularizado no Distrito Federal, e agora as mortes estão sendo nomeadas pelo que elas sempre foram. Independente disso, o fato é que a violência é o maior resultado decorrente do assujeitamento das mulheres na sociedade patriarcal e ela pode se mostrar em diferentes níveis: simbólica, sexuais, fatais.

Das experiências teatrais que tive na graduação e versam sobre as violências contra as mulheres, a que mais abordou este assunto foi o projeto construído em direção “Aqueles de Nós” em que criamos a performance teatral a partir do chamado “Ciclo da Violência” teorizado por Lenora Walker, como exemplifica a pesquisadora Leides Barroso de Azevedo Moura (2019, p 82, grifos meus):

A pesquisadora, no final da década de setenta, realizou um estudo com mulheres “abusadas” e descreveu a ocorrência de três fases que formavam um ciclo denominado *ciclo da violência*. Walker observou que a violência ocorre dentro de um padrão intencional e sistêmico que envolve **tensão**, *episódios de agressão* e uma fase de re-significação que ela denominou de “**Lua de mel**”. Na tensão, a mulher sofre um constrangimento constante de práticas de insultos, injúrias, humilhações e ameaças. O medo predomina e a tensão crescente termina por desembocar em um episódio agudo de violência física ou sexual. De acordo com a teoria, após essa fase segue-se um período mais tranquilo marcado pelas tentativas do parceiro de conquistar a confiança da mulher de que não ocorrerá novos episódios de violência.

A performance teatral surgiu a partir da divisão desse ciclo, cenas que envolviam proximidades com as violências simbólicas se colocaram entre as fases de lua de mel e tensão, cenas com violências psicológicas mais explícitas e violências sexuais, foram colocadas entre a fase de tensão e agressão, para que se pudesse criar uma lógica dramaturgica ritmica, em que ao final, o ciclo sozinho se repetia.

---

<sup>29</sup> EUFRÁSIO, Jéssica. Em 2019, uma mulher foi vítima de feminicídio no DF a cada 13 dias. Disponível em <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/09/12/interna\\_cidadesdf,782082/a-cada-13-dias-de-2019-uma-mulher-foi-vitima-de-femicidio-no-df.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/09/12/interna_cidadesdf,782082/a-cada-13-dias-de-2019-uma-mulher-foi-vitima-de-femicidio-no-df.shtml)> Acesso em 30 de outubro de 2019

Dois termos bastante utilizados na militância feminista são os chamados “mansplaining”, que poderiam ser traduzidos como “Homem-explica”, que se refere a quando um homem explica coisas óbvias didaticamente para uma mulher, como se ela não pudesse entender. E o termo “maninterrupting”, que pode ser traduzido como “Homem-interrompe”, que se refere a quando um homem interrompe a fala de uma mulher várias vezes, não deixando que ela fale.

Durante uma das Oficinas de Teatro do Oprimido para mulheres, em 2017, foi montada uma cena fórum em que uma das mulheres estava em um bar com amigos homens que, para além de comentários machistas, não deixavam que a mulher falasse sobre assuntos como, por exemplo, uma matéria de cálculo que, na visão deles, ela não saberia. Houve algumas intervenções em que as spect-atrizes que entravam no lugar da oprimida saíam de cena/desistiam, ou eram tidas como “históricas” pelos opressores. As participantes se mostraram com bastante dificuldade pela ausência de aliadas da oprimida em cena e por tais opressões serem naturalizadas e mascaradas o tempo todo.

A cena de homem-explicação feita durante essa oficina provocou as participantes que posteriormente estavam no elenco de “Aqueles de nós” a pensarem na construção de uma cena semelhante, levando em consideração, inclusive, as violências sofridas pelas próprias atrizes. O homem-explica foi abordado em cena primeiramente pelo seguinte monólogo:

Eu estava com meu namorado na fila do 110 e fomos discutir sobre arte, ele disse que as artistas não tem muito embasamento teórico, que por vezes falam do que não sabe. Falou sobre uma peça “As vezes o vermelho é bem intenso”, disse que era sobre um relacionamento que não deu certo. Que não retratava o verdadeiro sentimento da mulher. Mas quem sou pra argumentar sobre isso, logo eu que ajudei a escrever o roteiro. (Aqueles de Nós, cena 3, 2018)

O monólogo ilustrado a partir da experiência pessoal da atriz, demonstra a concretude da violência simbólica. A partir deste relato e da construção da cena que havia se dado na oficina, foi criada uma cena que era realizada em sequência. Na cena, a mesma atriz que fez o monólogo fazia uma entrevistada em um programa de TV, em que havia a apresentadora e um entrevistado homem. A entrevistada era “Judite” uma pesquisadora de gênero, enquanto o entrevistado era “Pedro”, um “coach feminista” que interrompia e explicava à personagem feminina tudo que era perguntado, além de soltar vários “achismos”:

Pedro: Nossa, eu estou me sentido muito atacado. Talvez você devesse fazer um curso comigo para aprender a utilizar toda essa raiva e seus hormônios para a sensualidade.

Judite: Você tá louco? Utilizando a objetificação das mulheres como forma de empoderamento o que só fortalece o patriarcado...

Pedro: Mas você sabe o que é objetificação? Objetificação de mulheres e tratar uma mulher como objeto, como uma coisa, como uma mercadoria. Talvez se você pesquisasse um pouco mais sobre a teoria feminista, saberia melhor.

Judite: Ah tá, agora quer fazer mansplain?

Pedro: Mansplain é um termo em inglês que significa homem-explica e é dado quando um homem explica coisas óbvias para a mulher só por ela ser uma mulher. A senhora deveria se aprofundar um pouco mais em autoras feministas, acredito que a culpa das mulheres estarem assim hoje é justamente por mulheres assim que perpetuam valores ultrapassados.

Judite: Então foi que você...

Pedro: eu acabei de explicar, você não entendeu?

Judite: para de me interromper, fica fazendo interrupções, isso tem nome: maninterrupting.

Pedro: Por que esse neologismo todo? Vocês acham que homens não interrompem outros homens? Se alguém te interrompe deve ser porque você acha que sempre sabe mais sobre tudo.

Apresentadora: E é isso gente! Que homem maravilhoso! Nós precisamos de mais homens assim, que se preocupam com as mulheres, que lutam pela gente...

Judite: Peraí, ele não tá sendo legal

*(Apresentadora pede pra cortar o microfone de Judite. Judite tenta falar mas ninguém escuta.)*

Pedro: Entrem no meu site e confira [coachfeminista.com.br](http://coachfeminista.com.br) o pacote certo para você ser a mulher dos seus sonhos!!! (Aqueles de nós, Cena 4, 2018)

Ressalta-se aqui que o texto do homem entrevistado baseou-se em comentários feitos por homens em redes sociais, para além das experiências das atrizes. Colocou-se também elementos narrativos caricaturais e humorísticos na cena, a fim de que a comicidade ajudasse a remontar o ridículo a que se propõe a atitude colonizadora do homem em questão.

A figura do opressor durante as oficinas de Teatro do Oprimido para Mulheres não se apresentou apenas como o gênero masculino por si só, mas também quando este era revestido de um papel social hierárquico: pai, chefe e professor. Em uma das oficinas uma das participantes se emocionou ao perceber que o pai se tratava de um opressor quando ele não assumia o papel social de Pai, também houve momentos de descobertas de opressão de professores (assédio) e demonstrações de indignação ao assédio moral sofrido no trabalho por questões de gêneros. Para além das posições socialmente hierárquicas, também foi frequente a figura do ex-namorado abusivo, chegando uma das mulheres inclusive a relatar que se seu relacionamento fosse o de outra pessoa, uma amiga, ela diria que era abusivo. Diante essas questões,

percebemos que a solidariedade criada a partir dos jogos é fundamental para que se reconheçam as opressões e que haja o fortalecimento entre as oprimidas.

Durante o exercício de criação de cenas curtas de opressão foram montadas cenas em todas as oficinas referentes a algum tipo de abuso: sexual, moral e estupro. Durante uma cena sobre estupro, foi feita uma intervenção para que as spect-atrizes falassem o que pensavam em cena, todas falaram, menos aquela que estava em situação de opressão. A spect-atriz só conseguiu falar após o término da cena: “não conseguia pensar”, afirmou. Questionamo-nos sobre como poderíamos reagir neste caso específico, mas mais ainda sobre não sentir culpa por não reagir. Obviamente faz parte do empoderamento transformar a opressão, essa transformação, entretanto, é árdua e pode se dar de diversas maneiras, inclusive na luta pela não culpabilização da vítima.

Durante o jogo “imagem do real e do ideal” foram feitas cenas sobre assédio no transporte público e muito foi se questionado sobre como reagir diante esses diversos casos que, infelizmente, são comuns. Foi levado em consideração, ainda, que muitas das mulheres não saberiam reagir em uma situação como essa, ou preferiria não reagir. Ensaíamos então, formas de transformação, formas de reagir naquela situação em que muitas vezes partia do auxílio da protagonista oprimida pelas aliadas, que acolhiam a vítima e enfrentavam o opressor.

Segundo Zanello (2018) o homem se engendra no “dispositivo da eficácia” em que:

[...] um “verdadeiro” homem seria assim um “comedor” e um produtor/trabalhador/provedor. Tanto a virilidade sexual quanto a laborativa firmam-se na potência enquanto quantidade ( Coria, 1996). [...] um verdadeiro homem é um comedor/penetrador e um trabalhador, e não pode pairar dúvidas de que não é gay. Trata-se de banir toda e qualquer alusão a um erotismo anal, o qual corresponde, no imaginário cultural, a uma posição feminina (nem que seja de passagem) de “ser penetrada”. No fulcro da homofobia encontramos assim a misoginia [...] ( 2018, p 232-233)

A atribuição poder material/laboral e sexual ao homem traz às masculinidades fatores que provocam o que o movimento feminista nomeia de “Cultura do Estupro” a partir da noção de que sustenta-se que o poder do sexo é dado ao homem, assim como há a naturalização da objetificação da mulher em que a partir de desumanização e a ideia de que esta é pertencente ao homem. E se ela o pertence, ele poderá fazer dela o que bem entender, significando assim, os abusos sexuais e morais.

O estupro foi abordado em “Aqueles de nós” através do texto de uma releitura de notícias de jornais. O trecho se dava a partir de partituras corporais criadas pelas atrizes com um banco:

**Giovanna:** Dentro do banheiro da escola. Tinha doze anos  
**Jiló:** Enquanto eu dormia  
**Emily:** Com os joelhos no chão  
**Giovanna:** Eu reconheci os agressores.  
 Eu não tinha amizade com eles.  
**Emily:** Um pano em meu nariz  
**Jiló :** Alguem que eu conheço. Alguem que confio  
 Giovana: Apontei. Sofri. Fui arrastada por um, esperada pelos outros.  
 [...]

**Jiló:**“Sim, eu fiz sexo com vc. Não vou fazer mais.” Sem remorsos.  
 (Aqueles de Nós, cena 6, 2018)

Através das notícias foi notável que essa violência não escolhia idade nem local, assim como não importava o grau de familiaridade da vítima com o esturador. Também nota-se na última fala da atriz Jiló que muitas vezes o opressor nem mesmo reconhece que o que fez foi uma violência imbricado na ideia de que para ser “macho” deve ser “comedor”. Essa noção de poder sobre a mulher, ocorre em outros níveis tais como os chamados “relacionamentos abusivos” e a “violência doméstica”. Segundo Heleieth Safiotti:

A violência doméstica ocorre numa relação afetiva, cuja ruptura demanda, via de regra, intervenção externa. Raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem auxílio externo. Até que este ocorra, descreve uma trajetória oscilante, com movimentos de saída da relação e retorno a ela. ( 2015, p 84)

Em “Aqueles de nós” desenhava-se no final o ciclo do relacionamento abusivo com a repetição do trecho da música “Vidinha de Balada” em três níveis: romântico insistente, perseguidor e por último agressivo. Como já foi dito acima, no início da apresentação havia sido entregue às pessoas apitos com o número de denúncia “180”, as atrizes continuavam refazendo o ciclo até que os apitos da plateia se iniciassem, numa tentativa de remontar o auxílio externo nessas situações específicas.

A pesquisadora Sueli Carneiro (2019, p 316) nos alerta que é preciso compreender que a violência contra a mulher, passa também pela questão racial:

[...] enegrecer o movimento feminista brasileiro, significa, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas,

na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofrida por metade da população feminina do país, que não é branca [...]

Percebo que durante as experiências teatrais no espetáculo “Aqueles de Nós” houve a falta de um olhar metodológico interseccional das mulheres, no que tange a mostrar em cena como as questões raciais, de classe e lgfts circundam as violências de diversas maneiras.

### 3.3 Interseccionalidades

A interseccionalidade é um conceito cunhado pelo feminismo negro para que se consiga abordar como as diferentes opressões se inter cruzam e estão estruturalmente inseparáveis, possibilitando, desta maneira, um trabalho menos generalista, ao enxergar as contradições políticas e acadêmicas. Segundo Carla Akotirene:

Como conceito da teoria crítica de raça foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (2019, ebook)

Na oficina de Teatro do Oprimido para mulheres durante o Jogo Máquinas de Ritmo<sup>30</sup>, uma das participantes propôs que se fizesse a máquina da “Militância”, quando foi questionada por outra participante: “Militância feminista?”, respondeu: “Militância negra”. Após decidirmos que essa seria então a máquina a ser feita, as mulheres que estavam em roda deram um passo para trás e abriram a roda, ao invés de entrarem no círculo e fazerem propostas de movimento e som, como se estivessem “com medo” de fazer a máquina proposta. Foram feitos muitos questionamentos sobre

---

<sup>30</sup> No jogo a participante vai até o centro e imagina que é uma peça de uma engrenagem de uma máquina complexa. Faz um movimento rítmico e um som que essa peça da máquina deve produzir. As outras participantes prestam atenção, em círculo, ao redor da máquina e vão se acrescentando com outros movimentos e sons, integrando a mesma máquina. A máquina pode ser proposta com temas diversos.

o porquê deste gesto, algumas das participantes pontuaram que estavam pensando em como poderiam participar da máquina, por não se situarem naquele local de fala. Seja em imagens, seja a partir da criação de cenas, o racismo esteve presente quando se falava em opressão. É importante salientar que configurar-se na figura de Oprimida não te exige de também ser Opressora, como exemplifica Bárbara Santos (2016, p 138): “Num grupo de feministas solidárias na luta pelos direitos das mulheres, o racismo não está necessariamente eliminado nas relações entre mulheres brancas e negras”. Logo, é indispensável que tais questões sejam levantadas quando se debate o gênero, uma vez que estamos a todo momento problematizando a universalidade masculina, não podemos incorrer no erro de universalizar da mesma forma o gênero feminino, ou seja, é necessário que se busque a interseccionalidade a todo momento.

Em “Retratos de Carolinas” a temática de gênero não é apenas uma questão norteadora, mas vivida e experienciada pelas donas dessa história que se confunde com a história de outras mulheres e trazem o que Lélia Gonzales (2019) denominaria de “amefricanidade”.<sup>31</sup>

Donna Haraway (2019, p.172) faz uma crítica ao feminismo radical e ao feminismo socialista que não incorporam as questões de raça:

As teorias feministas ocidentais não deixam por menos: de que outra maneira poderiam as autoras ocidentais incorporar aquelas que são suas outras? Cada uma delas tentou anexar outras formas de dominação, expandindo suas categorias básicas por meio de analogias, de simples listagens ou de acréscimos [...] Não há nenhum espaço estrutural para raça (ou para muita coisa mais) em teorias que pretendem apresentar a construção da categoria “mulher” e do grupo social “mulheres” como um todo unificado ou totalizável.

Ainda que haja experiências comuns reveladas pelo patriarcado às mulheres, a cada uma tocará de uma forma, para além disso, diversas opressões se inter cruzam: raça, classe, sexualidade, etc. Não cabe aqui o desenvolvimento de uma perspectiva de que o universal seja o de um feminismo branco heterossexual, cisgênero e liberal, mas sim um que não aceite mais a construção de “outras”, deixemos essa perspectiva colonialista ao patriarcado. Assim, escolhemos essas histórias, por compreender que Laudelina, Carolina e Marta são mulheres que corporificam suas interseccionalidades: gênero, raça, classe, sexualidade e colocam em questão um ponto de vista não universal do tornar-se mulher.

---

<sup>31</sup> Termo contextualizado no capítulo 1.2

Diferentemente do que foi feito em “Aquelas de Nós” que se preocupava em mostrar as consequências mais brutais e fatídicas da sociedade patriarcal, buscou-se em “Retalhos de Carolinas” uma narrativa que propiciasse tratar das questões a partir das conquistas e lutas dessas mulheres, sem deixar de denunciar as opressões estruturais que as intermeiam.

A história de Laudelina é contada através da leitura de trechos do cordel de Jarid Arraes, em primeiro momento as contadoras-senhoras relembram Laudelina, como a “moça” que conheceram através do “Teatro Experimental do Negro”, tratam ainda de lembrar que ela tinha uma movimentação sindical e partidária forte. A partir daí começam os versos que pincelam pontos importantes de sua trajetória como seu envolvimento cultural, a criação do “baile pérola negra”, a fundação de sindicatos de empregadas domésticas e luta pelos direitos trabalhistas. Além dos versos de Jarid Arraes, as senhoras “inventam” em cena mais dois versos (de diferentes métricas) em que contextualizam as lutas de Laudelina com a Constituição de 88 e a PEC das domésticas.

Ao finalizarem a história de Laudelina, as contadoras iniciam a de Carolina Maria de Jesus a partir da música “moamba” que contextualiza o cenário de pobreza em que a escritora vivia, assim como Laudelina, foram escolhidos alguns versos do cordel de Jarid Arraes, em que se constrói a narrativa de Carolina, aqui já existe a inserção da personagem performada pela atriz Jiló Medeiros que em alguns momentos traz trechos do livro “O quarto de Despejo” ilustrando a história. Nota-se pela história que Carolina incomodava com as verdades que trazia no livro, sejam seus vizinhos da favela Canindé, seja a burguesia com seu livro “Casa de Alvenaria”.

A história de Marta se inicia a partir da comparação da jogadora com outro jogador famoso, haja vista que por vezes, muito se conhecem os jogadores da seleção brasileira de futebol masculino e não se conhece as jogadoras, principalmente quando se trata do público infantil e infanto-juvenil. Mostra-se na história a dificuldade de Marta de se colocar como uma jogadora de futebol em um contexto dominado por homens, seja em sua cidade natal, dois riachos, seja em um grande clube brasileiro, como o Vasco da Gama que extinguiu o time feminino logo após a vitória no Campeonato Brasileiro. Adjetivos como “mulher macho” são utilizados para exemplificar como os papéis de gênero são utilizados para assujeitar as mulheres que não performam a feminilidade que espera a estrutura patriarcal. É pontuado ainda o preconceito que Marta sofre de outras mulheres ao chegar no sudeste,

complexificando o debate acerca da necessidade de um feminismo antirracista e da indagação de nós, mulheres brancas, acerca da branquitude que nos é construída. Segundo Sueli Carneiro (2019, p 315):

Em geral a luta das mulheres nas sociedades não depende apenas de nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige também a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão como é o caso do racismo. O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em especial, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas. Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para ação política feminista e antirracista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial como a questão de gênero na sociedade brasileira

É certo que uma pesquisa mais aprofundada acerca dessas histórias nos contaria como as opressões se inter cruzam e quando uma se sobrepõe a outra, entretanto, por tratar-se de uma breve contação, tivemos que escolher aspectos da vida dessas mulheres. Nota-se na construção dramatúrgica uma tentativa de trazer principalmente as questões de gênero, classe e raça que são colocadas a partir da luta dessas mulheres, que como bem elucida Sueli Carneiro, trazem possibilidades para uma ação feminista e antirracista. Neste sentido, compreendo que é necessário que se costure esses retalhos por um olhar feminista que siga esses novos contornos propostos por Carneiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS (ACABAMENTO)

Aqui finalizo essa colcha metafórica de retalhos feministas construídas ao longo de cinco anos de graduação, vinte e cinco anos de vivências e muitas narrativas que antecedem minha existência. Cada retalho aqui descrito, vivido e analisado foi de extrema importância para o desenvolvimento de um olhar crítico feminista, sobretudo para que se conseguisse enxergar para além das opressões que me cercam.

Compreendo que por muitas vezes não consegui obter o olhar acurado que pretendia, principalmente em relação à construção da direção “Aqueles de Nós” que ainda que trouxesse um poema de Audre Lorde, não compreendia em seu bojo as diversidades de mulheres. Muitas vezes enfocando em aspectos fatídicos sem que houvesse um olhar mais crítico sobre o tema, voltados para interseccionalidade. Entretanto, acredito que isso faz parte do processo de criação estética e artística no que tange na busca de um teatro político feminista.

Retomo aqui, novamente, a necessidade de uma ideia de Estéticas das Oprimidas como tecido epistêmico, como seiva que alimenta a prática teatral, uma vez que é através de uma estética que busca o protagonismo das oprimidas em suas diferenças que poderemos friccionar o debate e produzir propostas e soluções que atendam a luta das/es/os oprimidas/es/os. Segundo Sueli Carneiro (2019, p 320):

A utopia que hoje perseguimos consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta.

Compreendo que em “Retalhos de Carolinas”, resultante deste processo de pesquisa, não se busca apenas trazer a luta dessas mulheres discutindo através das suas histórias as consciências de classe, raça e gênero, mas também de compreender e colocar a história dessas mulheres como outras histórias que ouvimos quando crianças. Essas mulheres, que são reais, são também heroínas, são parte da história brasileira e podem inspirar meninas, meninos e meninos em suas lutas. Muitas outras histórias podem ser remendadas nestes retalhos, várias são as mulheres latinoamericanas que fizeram História e pouco são lembradas, talvez, no futuro, todas essas narrativas possam ser contadas como outras quaisquer, inclusive as nossas.

Este processo não se finaliza neste trabalho, mas se inicia, na medida em que pretende-se que “Retalhos de Carolinas” seja apresentado em locais diversos para crianças, jovens e adultos, com essas e novas histórias que descobriremos no caminho. Pretende-se dar continuidade a esse processo academicamente durante o Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas o qual pesquiso a Estética do Oprimido no fazer pedagógico e na busca art-vista de transformação social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRAES, Jarid. Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis. São Paulo: Pólen. 2006
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade (Feminismos Plurais). Formato eBook Kindle. São Paulo: Polén Livros, 2019.
- BARBOSA, Sirlene e PINHEIRO, João. Carolina. São Paulo: Veneta, 2016
- BEAUVOIR, Simone. O segundo Sexo. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERGEROT, Vera. Colcha de Retalhos: Um Álbum de Família. In: Habitus, v. 6, n. 1/2, p. 103-116, Goiânia, 2006.
- BÔAS, Rafael Litvin. PINTO, Viviane Cristina. ROSA, Simone Meneses. A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019036>> Acesso em 10 de novembro de 2019.
- BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido e Outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BUTLER, Judith. Corpos que Pesam: Sobre os Limites discursivos do “sexo” In: LOURO, Guacira Lopes O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Páginas 151-172.
- BUTLER, Judith. Fundamentos Contingentes: O feminismo e a questão do “pós modernismo”. Feminismos Contemporâneos, Cadernos pagu (11), 1998: pp. 11-42.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CAMARGO, Iná. A hora do Teatro Épico no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CAVALLO, Francesca. FAVILLI, Elena. Histórias de Ninar para Garotas Rebeldes (Vol.2). São Paulo: VR Editora, 2018

DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e Classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

FOUCAULT, Michel. Segurança, território, população: curso dado no College de France (1977- 1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008

GONZALES, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo. São Paulo: Ática, 2014.

KLEIN, Julia. Na Poesia. In Explosão Feminista: Arte, cultura, política e universidade. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

MIRANDA, Maria Brígida. Teatros Feministas Na Ilha Das Bruxas: Memórias E “Herstory” De Práticas Teatrais Feministas Em Florianópolis. Disponível em< [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499730960\\_ARQUIVO\\_O\\_MARIABRIGIDADEMIRANDAFG11.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499730960_ARQUIVO_O_MARIABRIGIDADEMIRANDAFG11.pdf)> Acesso em 10 de novembro de 2019.

MOURA, Leides Barroso de Azevedo. Ecologia das Violências Praticadas por Parceiros Íntimos Contra Mulheres, Varjão - Distrito Federal. Dissertação em Ciências da Saúde - UnB. Pág. 82. Brasília, 2009.

NETTO, Carolina A. F. Madalena-Anástacia: Uma Investigação Cênica De Mulheres Negras No Teatro Das Oprimidas. Disponível em< [http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499404155\\_ARQUIVO\\_ArtigoMadalenaAnastacia.pdf](http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499404155_ARQUIVO_ArtigoMadalenaAnastacia.pdf)> Acesso em 10 de novembro de 2019.

VANUCCI, Alessandra. SANTOS, Bárbara. O Teatro das Oprimidas In Metaxis nº6- Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto. Rio de Janeiro: J.Sholna, 2006.

RIBEIRO de, Djamilia. O que é:lugar de fala?. Belo Horizonte(MG): Letramento,2017.

RIOT-SARCEY, Michele. Michel Foucault para pensar o gênero: sujeito e poder. In O Gênero nas Ciências Sociais: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Editora UnB, 2014, p 553-567.

SAFFIOTI, Heleieth. Gênero Patriarcado Violência. São Paulo: Expressão Popular, 2015

SANCTUM, Flávio. Os Curingas de Boal. In MATTOS, Cachalote. Vanucci, Alessandra. SANCTUM, Flávio. SARAPECK, Helen. TRINDADE, Jussara, TURLE, Licko, LIGIÉRO, Zeca. (orgs.). Teatro do Oprimido e Universidade: experimentos, ensaios e investigações. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016. Páginas: 247- 312.

SANTOS, Bárbara. O Espaço do Espelho. In Metaxis nº6- Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto. Rio de Janeiro: J.Sholna, 2006.

SANTOS, Bárbara. Teatro do Oprimido: Raízes e Asas - uma teoria da práxis. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SOUZA, Duda Porto de e CARARO, Ariane. Extraordinárias: Mulheres que Revolucionaram o Brasil. São Paulo: Seguinte, 2018.

WANZELLER, Emily da Silva. Mulheres fora de cena: um estudo sobre a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras entre 1850 e 1950. Artigo de Projeto de Iniciação Científica. 2017.

ZANELLO, Valeska. Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

## APÊNDICE

### JOGOS DE IMAGEM UTILIZADOS NAS OFICINA DE TEATRO DO OPRIMIDO PARA MULHERES

#### **Máquina de ritmos**

A participante vai até o centro e imagina que é uma peça de uma engrenagem de uma máquina complexa. Faz um movimento rítmico com seu corpo e, ao mesmo tempo, o som que essa peça da máquina deve produzir. As outras participantes prestam atenção, em círculo, ao redor da máquina. Uma segunda participante se levanta e, com seu próprio corpo, acrescenta uma segunda peça à engrenagem dessa máquina, com outro som e outro movimento que sejam complementares e não idênticos. Uma terceira participante faz o mesmo, e uma quarta, até que todo o grupo esteja integrado em uma mesma máquina, múltipla, complexa, harmônica. Quando todos estiverem integrados na máquina, orienta-se para aumentar o ritmo – todos devem tentar seguir essa mudança em andamento. Quando a máquina estiver próxima à explosão, pede-se que a primeira participante diminua o ritmo, até que todas as pessoas terminem juntas o exercício. Para que tudo corra bem, é preciso que cada participante tente realmente escutar o que está ouvindo. Variantes: máquina do amor e ódio; outras máquinas sugeridas.

#### **Homenagem a magritte**

Descrição: Começa com uma garrafa ao centro dizendo “isto não é uma garrafa”, as participantes poderão ir ao centro e fazer a imagem e a movimentação que quiserem para que aquele objeto possa ser qualquer coisa, menos uma garrafa. Repete-se o jogo com uma cadeira e outros objetos.

#### **Complete a Imagem**

Duas participantes cumprimentam-se, apertando-se as mãos. Congela-se a imagem. Pede-se ao grupo que diga quais os possíveis significados que a imagem pode ter: é um encontro de negócios, amantes partindo para sempre, um negociante de drogas etc, várias possibilidades são exploradas. Uma das participantes sai e se pergunta à plateia: qual significado da nova imagem? Outra participante é convidada para entrar na imagem em outra posição, ressignificando aquela imagem. E assim por diante.

#### **Imagem da Transição**

As participantes fazem uma imagem de opressão (imagem real), ao sinal (palmas) da orientação as participantes começam a se mover, cada uma tem direito a um movimento, para fazer a imagem de transição para a libertação daquela opressão (imagem ideal).

#### **Imagem da Palavra**

Em uma roda todas as participantes de costas, quando for falada a “palavra” vira-se para dentro da roda fazendo uma imagem daquela palavra. Observa-se as outras imagens e se junta com aquelas que estão em níveis parecidos.

## RETALHOS DE CAROLINAS

*As histórias são contadas por A (Ana Carolina) e J (Jiló), quando as narradoras fizerem alguma personagem esta estará identificada entre parênteses. Algumas personagens serão identificados por diferentes vozes e adereços. A peça se inicia com duas senhoras sentadas, cada uma de um lado do palco fazendo crochê e estão ligadas pela linha do crochê. Quando começam a conversar:*

### CENA 1- LAUDELINA

**A:** Oh, Dona Menina você viu o que aconteceu na novela ontem?

**J:** Num vi não, esses menino jogando bola no meu portão, fazendo barulho!

**A:** Que isso, Dona Menina, uma meninada linda dessa!

**J :** Laurinda?

**A:** Laudelina?

**J:** Quem é Laudelina?

**A:** Esse nome não me é estranho...

**J:** AHHHHH ERA AQUELA MULHER DO TEATRO, do Teatro Experimental do Negro!

**A:** Qual?

**J:** Aquela que veio de Poço de Caldas e depois foi pra Campinas

**A:** Ah, sei! Ela era metida com uns trem de sindicato né, criou um monte deles?

**J:** É... era empregada doméstica

**A:** Criou o primeiro sindicato de empregadas domésticas! Ela era metida com uns partido num era não?

**J:** Aquele partidão, como que era o nome mesmo da palavra?

**A e J:** Comunista!

**A:** Partido bão, partido bão...

**J:** tem gente que num gosta...

**A:** Oh dona, lembrei que minha sobrinha me deu um livrinho outro dia, bonito que só, de cordel, conta a história dela, uma menina jovem aí boa escritora que escreveu, peraí que eu vou pegar: Jarid Arraes (lendo)

**J:** Lê aí pra gente vê que que assucedeu com a menina

**A:** Pela força da cultura/De atuar e de dançar/Autoestima para os jovens/E razão pra confiar/Era então esse trabalho/Que queria se espalhar

**J:** Laudelina ainda inventou/Um baile de debutantes/Para adolescentes negras/Fez uma festa importante/O baile Peróla Negra/De sua luta resultante.

**A:** Fundou mais um sindicato/Em campinas sediado/Por direitos trabalhistas/Que ainda eram negados /Às empregadas domésticas/Não parou o seu legado.

**J:** Ajudou muitas mulheres/Com retorno imediato/E por causa disso tudo/O clamor foi espalhado

**A:** No ano de noventa e um/Laudelina faleceu/Mas deixou a sua casa/Para a luta em que viveu/E hoje é do sindicato/Que em campinas ela ergueu

**J:** Gostei, vou até fazer um verso também/Antes de falecer/A Constituição de 88/Teve a satisfação de ver/Depois de tanto tempo lutando/Os direitos assegurando

**A:** Que bonito, dona menina, até arrepiei. Deixa eu tentar um também, pera:

Mas foi só em 2013/Que a PEC das domésticas/O direito de tantas Laudelinas equiparô /com o outros trabalhado

### CENA 2 - CAROLINA

**A:** É coisa boa, essa menina! Você gostou do Cordel dona menina? Vamo lê mais um?

**J:** Gostei demais dessa Jarrid Arraes! Mas tá cheia das invenção hein? Pois se você ficar enfiando trem eu não vou querer lê não!

**A** Vamo lê um duma menina, que é xará sua e minha

**J:** CAROLINA!

**A:** Que foi?

**J:** A cantora!

**A:** Ah, tem uma música dela aqui, pera deixa eu achar minha fita... Ih, num tem mais o som.

**J:** Parou no tempo? Hoje em dia é Al PODE. Você pega aparelho aí pode tocar a música.

**A:** Oi meu filho, você pode me ajudar? Põe o play aí, meu sobrinho disse que se apertar o botão tuch o som sai lá em cima. *(para alguém da plateia)*

*(Música: Moamba- Carolina Maria de Jesus*

*Eu não tenho casa/Nem comida pra comê/Nem comida pra comê/ Coro: Eu não tenho casa/ Nem comida pra comê/ Ô meu Deus trabalho tanto/Vivo neste miserê*

**A:** A arte mais difícil é a arte de viver

**J:** Essa é a história de uma grande escritora, Carolina Maria de Jesus/Que já foi ignorada/E durante a sua vida/Foi também muito explorada

**A:** Sua história verdadeira/Começou em Sacramento/Numa comunidade rural

**J:** Pouco tempo se passava/Desde o fim da escravidão/E, portanto, o que existia/Era a dor da servidão/O racismo dominava /Espalhando humilhação

No ano de trinta e sete/Nossa personagem/Carolina mudou para a capital: São Paulo

Onde muito batalhou/Construiu o seu barraco/E ali se instalou.

**A:** Na favela Canindé/Sua vida foi sofrida/A maior luta diária /Era a busca por comida/Uma vida esfomeada/Sempre muito deprimida

**J (Carolina):**“Meu desejo é sucumbir com as agruras da vida quando os filhos vem pedir: Mamãe, quero comida”

**A:** Carolina ainda tinha três filhos para cuidar

**J:** João José de Jesus! José Carlos de Jesus! Vera Eunice de Jesus!

**A:** Todos de pais diferentes/Pois jamais quis se casar/Só pensava em liberdade Pra fazer seu desejar

**J(Carolina):**“ Por isso que eu prefiro ser sozinha, Que homem há de gostar de uma mulher que Lê o tempo todo e dorme com o lápis e papel debaixo do travesseiro? Além disso, entre os homens e os livros, eu fico com os livros!”

**A:** O que mais ela gostava/Era ler, era escrever/Sendo seu maior passatempo E registro do viver/Nas palavras mergulhava/Para assim sobreviver/Como era catadora /Pelos lixos encontrava/O papel e o caderno/Que por fim utilizava/Como o famoso Diário /Onde tudo registrava

**J(Carolina):**“Quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”

**A:** Tudo que assucedida/Na favela onde vivia/Carolina prontamente/Em relatos escrevia/Irritando seus vizinhos/E causando agonia

**J:**“Estou escrevendo um diário para dizer tudo que sinto e presencio aqui na favela. Procuo registrar as maldades que os outros praticam: se a pessoa é boa, eu escrevo. Se é malvada eu escrevo. Falo dos excluídos que vivem no porão da sociedade, das crianças com fome e velhos sem esperança...e os que não conhecem a fome hão de dizer que quem escreve isso é louco e que não é a verdade, mas quem já passou fome há de dizer: Muito bem, Carolina!”

**A:** Num tal dia por acaso/Um jornalista apareceu/Na favela onde morava/Carolina e filhos seus/Ele ouviu uma confusão/E a escritora conheceu.

**J (Carolina):** Estes brinquedos foram feitos para as crianças. Vocês não tem vergonha? Vagabundos! Esses

brinquedos são para as crianças, vocês deveriam se envergonhar, vão acabar quebrando tudo!

**A (Homem):** Cala a boca, sua xarope!

**J (Carolina):** “Vou botar seu nome no meu diário”

**A:** Carolina assim gritava e/Com a escrita ameaçava/O jornalista interessado/Foi saber o que rolava.

**J:** Então soube dos cadernos/Que Carolina escrevia/Ficou muito impressionado

Com o valor que ali continha/Poesias, romances, contos, provérbios... e um diário

**A:** E depois de muita espera, o seu livro aparecia

**A e J (cantando)**

*Foi o Quarto de Despejo/O primeiro publicado/Um sucesso monstruoso /Tão vendido e aclamado /Carolina fez dinheiro /Com o livro elogiado.*

*Sua obra era importante/Pela vil realidade/Que ali estava exposta/Tal ferida da cidade/A favela e a pobreza/De Carolina a verdade*

*Por causa do sucesso/Do dinheiro que ganhou/Carolina finalmente*

*Da favela se mudou/Numa casa de tijolos/Com seus filhos habitou*

*Desejava até cantar/Mais um livro ela escreveu: /Casa de Alvenaria/Cheio de relatos seus/Sobre a vida que mudava/E o que mais lhe aconteceu*

*Mas aí já não gostaram /Por imensa hipocrisia/Pois Carolina contava/Os males da burguesia/E o amargo esquecimento/Logo mais se chegaria.*

**J:** Carolina até tentou/Público material/Mas estava ignorada/Novamente marginal

**A:** E de novo catadora/Acabou no sofrimento/Só depois da sua morte/Teve o reconhecimento

**J:** Recomendo que pesquise /Muito mais dessa escritora/Que era mãe, era poeta/Era forte inspiradora/E ainda era uma artista/Com talento de cantora

**A:** Por racismo e elitismo/Pouco dela hoje se fala/Mas tamanho preconceito/Seu legado jamais cala

**J:** Carolina eternamente/Uma imensa inspiração/Uma força grandiosa E também validação/A mulher negra escritora

**A e J:** Que despeja o coração.

CENA 6- MARTA

**A:** Oh dona menina, vamos tomar um cafézinho, acabei de passar! Vocês querem um cafezinho? (oferece pra plateia)

**J:** Olha essa aqui é a Carolina, essa é a Laudelina...(mostrando fotos antigas pra plateia)

**A:** Olha a criança da Terezinha!

**J:** Num lembro não....

**A:** Menina, mas ostodia eu vi dizê que essa criança aí ultrapassou o pelé!

**J:** UAI, é o neyema?

**A:** E Terezinha tem fio chamado Neymar, mulher?! É a Terezinha, lá de Dois Riachos...

**J:** AHHHHH, CLARO! Eu conheço essa história...Pera que essa eu começo: Essa é a história da Marta, caçula de 6, nascida em alagoas. **A:** Uma criança que amava jogar futebol: toda vez que tinha uma bola no campo, uma bola na rua, uma bola que caía em frente aos seus olhos eles brilhavam....e apesar de jogar muito bem, nunca era escolhida:

**A e J (meninos falando simultaneamente um de frente para o outro apontando para os escolhidos):** Eu quero você, você, você, você e você

**A e J (Marta):** (para o público) E eu?

**J (menino):** Fica olhando!

**A (menino):** mulher macho (vira de costas)

**J:** Marta às vezes sentia que sua mãe não estava lá por ela... O pai de marta a deixou quando ela era ainda era um bebe. Então, sua mãe acordava às 5 da manhã para trabalhar na agricultura,

voltando para casa tarde da noite...*(Marta deita-se)*

**A:** Ela nunca teve a chance de ir aos jogos ou assistir, marta jogar. Mas ela estava lá sim por ela! As pessoas da cidade implicavam muito com Marta: *(diferentes vozes)* “Ela não é normal”. “É estranho para uma garota jogar futebol” “Por que vocês a deixam fazer isso?”. Mas sua mãe estava sempre repetindo: “Deixa ela” *(Mãe de Marta a cobre)*

*(Som de apito)*

**A (treinador):** “Ok você pode jogar, mas joga com aqueles lá”. *(narradora)* Aqueles não pareciam ser os melhores jogadores do bairro....

**J:** eles não eram muito bons....eles eram péssimos.

**A:** Mas Marta não se importava: jogaria com quem quer que fosse! Quando o seu time de Dois Riachos jogou na cidade de Santana do Ipanema pela liga local, Marta foi reconhecida pela sua habilidade como uma das principais jogadoras.

**J:** Mas isso não contou. No mesmo ano, um outro técnico de um outro time disse que se eles tivessem de jogar contra ela, ele tiraria o time dele do torneio. *(técnico)* “Este não é um lugar para meninas”, ele disse.

**A:** Eu gostaria de dizer que os organizadores do torneio e o time ficaram ao lado dela. Mas nós sabemos que não foi bem assim que as coisas aconteceram. As coisas não eram assim. Então, Marta foi tirada do torneio. *(técnico)* “Tirem a garota. É mais fácil assim!” ... E Então os meninos podem jogar.

**J:** Até que um dia Marta se depara com a porta de um ônibus. Aos 14 anos de idade.

**A:** Marta e um ônibus! Entra no ônibus, Marta! Vocês acham que ela deveria entrar? *(para a plateia)* Vamos: Entra,entra, entra !

**J(MARTA):** Eu não sei, eu estou com medo...

**A:** Apenas entre no ônibus...

**J:** E adivinha?Ela entrou!

**A:** O ônibus a levou numa viagem de três dias até chegar ao Rio de Janeiro, foi esperando uma oportunidade que o primo ouviu de um tio de um amigo do sobrinho do fulano de tal em algum time

**J:** Só faltava uma ligação.

**A:** Passou um dia.

**J:** Sem telefonema.

**A:** O dia seguinte vai e vem.

**J:** Nada do telefone tocar.

**A:** E mais um dia.

**J:** Ainda sem telefonema.

**A:** Marta se pegou pensando :

**J(Marta):** “por que é que eu vim até o Rio de Janeiro, sem mesmo ter o teste garantido. Só a esperança?” *(Telefone toca)*

**A:** E não é que o telefone tocou? Marta foi para o tal teste e ficou abismada:

**J:** Marta, um campo e só mulheres jogando futebol!

**A:** Marta era uma menina magrinha, de 14 anos, de uma cidade pobre e com sotaque nordestino. “Nossa q Bicho do mato” era do que a chamavam.

**J:** Mas marta nem abriu a boca, fez o que sempre faz: deixou o futebol falar por ela. Chegou no campo, pegou a bola e fez um golaço que a goleira voou pra dentro do gol. *(fazendo o gol para a plateia, enquanto a goleira A. cai para tras no palco ao tentar pegar a bola)* Até que alguém resolveu falar, Helena Pacheco, a treinadora do time principal.

**A:** **(apito)** “Nós queremos ela aqui com a gente!”

Marta entrou para o time VASCO da gama, tem alguma vascaína aí? com ele ganhou o campeonato brasileiro (Só assim para ganhar o campeonato brasileiro) e levantou a taça, tornou-se jogadora revelação....

*(sons de comemoração)*

*(Marta fica feliz e olha pra taça, mas logo fica triste)*

**A:** Até que o clube acabou com o time o feminino.

