

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Gabriel Felipe Jacomel

**FALAR DE SI, FALAR DE NÓS: PERFORMANCES
CONSTITUINDO FEMINILIDADES ALTERNATIVAS NOS
PALCOS BRASILEIROS E CHILENOS DURANTE AS
DITADURAS MILITARES**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-graduação em
História da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção
do Grau de Mestre em História
Orientadora: Profa. Dra. Joana
Maria Pedro

Florianópolis

2011

para Bruna Azul

AGRADECIMENTOS

Ao Cósmico, aos deuses e demais seres de planos diversos.

Aos meus amados genitores, Leila e Ademir, por décadas de aprendizado trocado, carinho abnegado e liberdade ao nosso jeitinho. Também agradeço imensamente os meus outros familiares – em especial, meus avós maternos Olímpio e Leonela, que gentilmente emprestaram há alguns anos o apartamento em que moro.

À paciente orientadora que acompanha meu ritmo lunar há tempos, Joana Maria Pedro, por me ajudar a dar forma a esse texto com suas sempre ponderadas sugestões. A todas as pessoas que passaram pelo Laboratório de Estudos de Gênero e História, e pelo Instituto de Estudos de Gênero da UFSC nesses últimos anos – e um muitíssimo obrigado destacado para minhas amigas Gabriela Marques, Joana Borges, Karina e Lilian, que me ajudaram conseguindo documentos essenciais para esta dissertação. À CAPES por ter financiado essa pesquisa de mestrado.

À dupla dinâmica, Lis (sem a ajuda dela eu sequer teria conseguido entregar o projeto de mestrado a tempo) e Soraia (com quem dividi muitas das angústias dissertativas). Aos meus amigos do Balanço Bruxólico, do The Rover, dos Roedores Hoplitas e do Teatro (em) Movimento – Vermelho-vermelho, pelas tantas e necessárias horas lúdicas. À Fernanda pelas hiperbólicas horas de conversas, planos e banquetes...

À União da Juventude Cosarada e à minha BFF Jordana - porque a gente causa na pista. Ao meu amigo de longa data, Chuma, que muitas vezes me ofereceu abrigo (spa, mais precisamente...) quando tinha tempestade em meu apartamento. Ao Robson e nossos contatos telepáticos e ao Fabrício pelas aventuras desbravando SC! E também ao Vinícius, que me ensinou que “Agradecimentos” podem ser mais sucintos (fica a dica pra tua dissertação, ihih).

RESUMO

As décadas de ditadura militar no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990) foram palco para intensas mudanças políticas cuja abrangência alcançou a vida de um expressivo número de pessoas. Além da pesada especificidade ditatorial, esses países mencionados também lidavam, à época, com uma lógica dual de sociedade internacional, em que EUA (“capitalista”) e URSS (“comunista”) continuavam a lutar pela hegemonia global no contexto pós-II Guerra Mundial. Disputa (inter)planetária que, em contrapartida, se tornou cenário para a emergência de uma série de movimentos sociais - organizados no intuito de reivindicar direitos em prol de determinado grupo, resistir perante atrocidades cometidas pelo aparato estatal, propor novas estéticas artísticas, etc.

Em meio a essa multiplicidade de grupos e propostas, os movimentos feministas, a partir da segunda metade do século XX, voltaram a se expandir e a se articular de maneira bem estruturada em muitos países, numa nova onda que ficou conhecida como Segunda Onda dos movimentos feministas. Agrupações formadas, em sua grande maioria, por mulheres que passaram a se utilizar das diversas mídias possibilitadas pela sociedade contemporânea, para propagandear as discussões feministas em voga. Dentre essas mídias, o teatro passou a ser uma poderosa ferramenta para o ativismo desses grupos. Da mesma forma, os debates em torno da questão da mulher passaram a figurar nas peças ligadas ao circuito profissional das artes cênicas, algo que, inclusive, motivou alguns estudos (aqui analisados) sobre as dramaturgas mais famosas vinculadas a tal circuito.

Esse experimentalismo feminista no teatro chileno e brasileiro foi, inclusive, um motor criativo de feminilidades alternativas, de agentes ativas que colocaram em questão o “ser mulher” em uma série de peças. Uma feminilidade compartilhada coletivamente nos palcos dos países cá estudados, numa constante transformação que este texto se põe a narrar.

Palavras-chave: Feminismos; Teatro; Ditaduras militares.

ABSTRACT

The decades of military dictatorship in Brazil (1964-1985) and Chile (1973-1990) were a stage to some of the intense political changes that reached the lives of a large number of people. Besides the heavy dictatorial problem, these mentioned countries also dealt, in that time, with the dual logic of international society, where USA (“capitalist”) and URSS (“comunist”) kept on fighting for the global hegemony in the post-II World War context. (Inter)planetary struggle that, in change, had become a set to the emergency of many social movements – organized in the aim of reivindicating rights in benefit of some group, resisting against the atrocities that have been done by statal organisms, suggesting new artistic esthetics, etc.

In the middle of this multiplicity of groups and purposes, the feminist movements, since the middle of the 20th century, restarted their expansion and their well structured articulation in several countries, in a new wave that became known as the Second Wave of the feminist movements. Groups formed, most of the times, by women that started to use the diverse medias permitted by the contemporary society, to publicize the feminist discussions in vogue. One of these medias, theater, became a powerful tool to these group's activism. In the same way, the debates about the women's questions started to appear in the plays linked with the professional circuit of the scenic arts, something that also motivated some studies (analysed here) about the most famous female playwrights that emerged in this circuit.

This feminist experimentalism in chilean and in brazilian theater was also a creative motor of alternative feminilities, of active agents that put in question the “being woman” in a lot of plays. A feminility shared collectively in the stages of the countries studied here, in a constant transformation that this text intends to narrate.

Keywords: Feminisms; Theater; Military dictatorships.

SUMÁRIO

Sumário.....	13
Introdução	15
Capítulo I – Nova esquerda, novo teatro	29
Capítulo II - Onde termina o eu?	55
Capítulo III - Invenções de um novo cânone (ou, os usos da identidade)	107
Considerações finais.....	153
Relação de fontes	161
Referências bibliográficas	163

Introdução

“Simone de Beauvoir mudou nossas vidas”¹,
Fernanda Montenegro

A edição de maio de 2009 da revista Bravo! estampa em sua capa uma serena, porém altamente expressiva, Fernanda Montenegro. Também estão lá um econômico sorriso de Mona Lisa em seus lábios maquiados e as linhas do tempo a se espalhar pela face ainda jovial da atriz. Mas o que mais me atraiu em direção ao periódico - de maneira quase magnética, foi essa citação das palavras de Fernanda sobre a escritora francesa, que serviu como principal isca para fisgar leitores que, como eu, esperavam ansiosamente encontrar uma correlação entre o teatro e a extensa obra de Simone de Beauvoir. Levei a revista para casa sem ao menos folheá-la.

Tais ideias, avassaladoras, incendiaram os jovens de minha geração e nortearam nossas discussões cotidianas. Falávamos daquilo em todo canto, nos identificávamos com aquelas análises. Simone, no fundo, organizou pensamentos e sensações que já circulavam entre nós. Contribuiu, assim, para mudar concretamente as nossas trajetórias.²

A entrevista de Fernanda Montenegro ilustra as abrangentes dimensões de uma profunda revisão crítica do pensamento humano no período pós- Segunda Guerra Mundial. Simone de Beauvoir, aqui, é um fragmento icônico do quanto as discussões em torno da sexualidade

1 ANTENORE, Armando. “A vida é um demorado adeus”. Entrevista com Fernanda Montenegro. Bravo! Número 141. São Paulo: Abril, maio de 2009. Capa.

2 *Ibidem*, p. 30.

ultrapassavam as barreiras nacionais e passavam a ser um importante ponto de problematização em grande parte do globo. Ao ser questionada sobre a sua primeira aproximação com os escritos de Simone de Beauvoir (sobre quem minha amiga e companheira de pesquisa no Laboratório de Estudos de Gênero e História, a doutoranda Joana Vieira Borges, empreendeu uma extensa pesquisa desde meados de sua graduação), Fernanda Montenegro responde:

Foi *O Segundo Sexo*, que saiu em 1949 e se transformou em um clássico da literatura feminista, sobretudo por apregoar que as mulheres não nascem mulheres, mas se tornam mulheres. Ou melhor: que as características associadas tradicionalmente à condição feminina derivam menos de imposições da natureza e mais de mitos disseminados pela cultura. O livro, portanto, colocava em xeque a maneira como os homens olhavam as mulheres e como as próprias mulheres se enxergavam.³

A atriz entrevistada menciona uma célebre passagem do estrondoso livro de Simone de Beauvoir, “*O Segundo Sexo*”. Da segunda metade do século XX pra frente, esse livro passaria a ser constantemente revisitado por ativistas feministas como uma das obras mais influentes para as discussões de um chamado feminismo de “segunda onda”, bastante ligado às discussões em torno da sexualidade das mulheres. Apesar de, no decorrer da entrevista, a atriz não tecer mais comentários sobre as possíveis influências dos feminismos⁴ e do pensamento de Simone de Beauvoir para o teatro contemporâneo, a narrativa de Fernanda é um convite para pensarmos na transformação das relações criativas daqueles que faziam teatro em plena efervescência dos debates feministas nas primeiras décadas da segunda metade do século XX.

O ano de 1975, instituído como Ano Internacional da Mulher a partir de uma proposta da Organização das Nações Unidas, possibilitou

3 Idem.

4 A entrevista aborda, no geral, a relação da atriz Fernanda Montenegro com a personagem tema de seu monólogo “*Viver sem tempos mortos*”, dirigido por Felipe Hirsch e, ao que tudo indica, escrito por Fernanda. De maneira semelhante a algumas das peças que serão discutidas nessa dissertação, ocorre um debate após a peça, conduzido pela socióloga Rosiska Darcy de Oliveira – ativista que também será posteriormente citada durante o segundo capítulo deste texto.

a legitimação e o impulso das lutas travadas por grupos feministas que propagandearam suas reivindicações nos mais diversos espaços da sociedade. Ao mesmo tempo, organizações esquerdistas se aproveitavam da visibilidade conquistada pelos eventos feministas para divulgar suas lutas específicas contra as ditaduras militares e o capitalismo internacional. A importância creditada às realizações levadas a cabo em decorrência do Ano Internacional da Mulher, em 1975, (e os posteriores dez anos seguintes no que foi chamada Década da Mulher) acaba sendo narrada de diferentes formas em diferentes espaços de produção discursiva. Sua aceitação à época também não fora homogênea dentre as ativistas feministas, sendo que algumas destas viram a proposição com desconfiança ou reivindicavam outros enfoques para as discussões levantadas.

É no entremeio dessa gama de influências que situo as análises desta dissertação, onde os movimentos feministas, sobretudo a partir do início da Década da Mulher (proposta pela ONU em 1975), alargaram cada vez mais a amplitude dos seus debates através de múltiplos mecanismos de divulgação e crítica. A circulação de informações sobre o tema foi bastante intensificada neste período, tornando os debates em torno dos feminismos cada vez mais recorrentes, inclusive em diversos veículos da chamada grande mídia, cuja abrangência e estruturação corporativa a diferem enormemente das limitações de recursos enfrentadas por uma crescente rede midiática de cunho militante que se configurava através da articulação dos grupos de resistência ao *status quo*. Por meio do debate suscitado por periódicos referentes à montagem de peças brasileiras e chilenas que tivessem um viés feminista (Revista Fatos e Fotos e Nós Mulheres, do Brasil; Boletín e Nosotras, do Chile), pude ter acesso a resenhas, entrevistas e dramaturgias que foram fontes muito úteis para o desenvolvimento desta dissertação.

Nota-se que o período em questão também ficou marcado por um novo rearranjo da produção periodística, levando-se em conta as particularidades que se instalaram nos meios de difusão de ideias em tais cenários ditatoriais:

Com reduzidos recursos técnicos e financeiros, as pequenas empresas jornalísticas introduziram no mercado jornais em formato tabloide, com publicação semanal, procurando inovar na forma e no conteúdo. Vale mencionar alguns deles: *Opinião*, *Movimento* e *Em Tempo*, que se

destacaram como jornais combativos, atuando em períodos diferentes, e contribuindo para a abertura política. *O Pasquim* também desempenhou esse papel, mas de uma forma peculiar: com ironia, irreverência, humor e descontração.⁵

Novas mídias que se adaptavam aos novos tempos que se desenhavam. Ainda sobre essa imprensa alternativa desenvolvida no Brasil e no Chile, países sob o jugo das ditaduras militares na época estudada no artigo citado abaixo, Karina Janz Woitowicz e Joana Maria Pedro (com quem fui a uma viagem de pesquisa para Santiago / Chile em 2008) escreveram:

Durante a ditadura militar brasileira quando a imprensa alternativa atuou como uma importante aliada para a conscientização de diferentes setores da sociedade, surgem as publicações do movimento feminista, que discutiam aspectos e tendências do movimento a partir de temáticas como trabalho feminino, participação política, liberdade sexual, igualdade de direitos, aborto, políticas públicas para as mulheres, condições de trabalho, violência, entre outras.⁶

Foi principalmente nas publicações destes grupos ativistas que pude perceber que o teatro vinha sendo utilizado como poderosa ferramenta de “conscientização feminista”, com peças muitas vezes escritas pelas próprias componentes/atrizes da organização que redigia o periódico. Esse processo de criação coletiva do texto tem grande relação com a própria estrutura organizativa destes grupos feministas que, de modo geral, preconizava a valorização política de todas aquelas envolvidas no processo. Reuniões de mulheres que ficaram conhecidas como “grupos de reflexão” (dentre outros nomes) estimulavam a fala das presentes em torno de uma baliza identitária atribuída ao

5 CAPELATO, Maria Helena Rolim. Imprensa e História do Brasil. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988. p. 31.

6 WOITOWICZ, Karina Janz; PEDRO, Joana Maria. O movimento feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política como o direito ao corpo. In: Revista Espaço Plural. Vol. 10, número 21 (segundo semestre de 2009). p. 03.

“feminino”, constituindo especificidades discursivas que seriam pertinentes a um coletivo “mulheres”. No caso, a criação desse “ponto de interpelação” alternativo partiria de pressupostos identitários baseados em noções compartilhadas de feminilidade. Daquilo que era tido como comum a todas as mulheres e que, quando colocado frente a visibilidade dos palcos, suscitaria uma íntima identificação das diversas mulheres presentes nesses eventos.

Lembro-me aqui de um artigo de Suely Gomes Costa chamado “Silêncios, diálogos e ‘os monólogos da vagina’: instantes dos feminismos (Brasil, 1970-1990)”⁷, que contém uma breve reflexão da autora acerca de uma encenação recente da peça “Os monólogos da vagina” em território brasileiro. Escritos por Eve Ensler no ano de 1996, os monólogos se tornaram sucesso mundial por abordarem em suas linhas tabus da sexualidade feminina, mas neste caso sem intervenção alguma da plateia. Suely se utiliza da encenação dos “monólogos”, por ela presenciada, para denotar a importância da narrativa de si nos grupos de reflexão feministas que surgiram no Brasil a partir da década de 70. Outros monólogos de outras vaginas. Pergunta-se, então: sob quais condições biografias dispersas são concatenadas em uma coletividade e, ainda, processadas criativamente no espaço cênico?

Pesquisei nos últimos anos as apropriações feministas no teatro latino-americano (em meu mestrado financiado pela CAPES), e estas referidas apropriações no teatro brasileiro através do projeto “Revolução do gênero: apropriações e identificações com o feminismo (1964-1985)”, orientado pela Profa. Dra. Joana Maria Pedro e financiado pelo CNPq (entre os anos 2005 e 2007). Em meio a esse corte temporal, tive a oportunidade de fazer um extenso levantamento documental sobre a temática estudada. Algumas das fontes mais importantes foram, certamente, os já citados periódicos da época que noticiavam e resenhavam a encenação destas montagens. Carente de uma bibliografia aprofundada sobre o assunto, foi principalmente através destes periódicos, que pude me informar da existência de algumas produções abordadas no decorrer da dissertação. Os textos teatrais não eram todos publicados, e quando falamos então das montagens amadoras, as chances diminuem ainda mais. Nesse sentido, os periódicos foram importantes fontes acerca da discussão sobre o teatro realizado à época e

7 COSTA, Suely Gomes. Silêncios, diálogos e “Os monólogos da vagina”: instantes dos feminismos (Brasil, 1970 – 1990). *Esboços*. Vol. 14, número 17. Florianópolis: PPGH, 2007. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/1210>>.

seus diálogos com os feminismos. Considero, então, preponderante observar a complexa teia social na qual se inserem os periódicos consultados na pesquisa (jornais, revistas e outras publicações) e as difusas relações de poder que se configuram nas entrelinhas de suas páginas, em um debate direto com a sociedade da qual faziam parte. Tânia Regina de Luca, no capítulo “História dos, nos e por meio dos periódicos” presente no livro “Fontes históricas”, organizado por Carla Bassanezi Pinsky, traz uma discussão bastante completa sobre a utilização dos periódicos como fonte em diferentes momentos da história, assim como os coloca sob a luz dos questionamentos metodológicos da contemporaneidade:

Pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da **análise do discurso** que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa. (...) Em síntese, **os discursos adquirem significados de muitas formas**, inclusive pelos procedimentos tipográficos e de ilustração que o cercam. A ênfase em certos **temas, a linguagem e a natureza do conteúdo** tampouco se dissociam do **público que o jornal ou revista pretende atingir**.⁸

A bibliografia levantada durante a pesquisa também pode ser incluída nesta discussão. Tais obras, como obras escritas em um determinado momento, por um determinado ator social, são permeadas por subjetividades que, mais que empecilhos no desenvolvimento do conhecimento acadêmico, podem ser tratadas como contribuição cognitiva a ser estudada com minúcia pelo pesquisador. Roger Chartier coloca essa reinvenção do texto em questão na obra “A História

8 LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 139 – 140.

Cultural: entre práticas e representações”, o que me faz refletir acerca de minhas próprias leituras e interpretações das fontes utilizadas:

(...) é necessário lembrar que todo texto é o produto de uma leitura, uma construção de seu leitor: ‘este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventa nos textos uma coisa diferente daquilo que era a “intenção” deles. Separa-os da sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria o desconhecido no espaço organizado pela capacidade que eles possuem de permitir uma pluralidade indefinida de significações’.⁹

Também é esse autor que, no livro “Do palco à página – Publicar teatro e ler romances na época Moderna, séculos XVI – XVIII”, reflete sobre a multiplicidade de possibilidades oferecidas pelo texto teatral nas inúmeras plataformas que este passa, desde sua concepção até a encenação, transitando por polimentos tais como a “(...) redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras”¹⁰. Entende assim, cada obra teatral como uma produção coletiva fruto de muitas negociações.

Nesse sentido, levando-se em conta a bibliografia escrita sobre o teatro pensado neste momento, faz-se importante a compreensão das minúcias e especificidades próprias dos processos criativos feministas na produção teatral (e em sua difusão canônica em uma bibliografia especializada sobre o assunto). Serviram como norte alguns livros emprestados por Brigida Miranda, assim como sua pesquisa junto de Luana Tavano Garcia sobre grupos de teatro feminista que se estruturaram nos Estados Unidos da América e na Inglaterra durante a década de setenta¹¹. Dentre as obras que me foram emprestadas, posso

9 CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 61.

10 CHARTIER, Roger. Do palco à página – Publicar teatro e ler romances na época Moderna, séculos XVI – XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 10.

11 MIRANDA, Brigida; GARCIA, Luana Tavano. *Women's Experimental Theatre e The Monstrous Regiment*: Duas representações de teatros feministas na década de 1970. Revista DAPesquisa. Vol. 3. Número 1. Agosto / 2007 – Julho / 2008. Florianópolis: CEART / UDESC, 2008. Disponível em:

citar o livro “Dramaturgia e teatro: intersecções”¹², que contém o capítulo “A personagem feminina na dramaturgia brasileira contemporânea”, de André Luís Gomes e Laura Castro Araújo, que abordam algumas das dramaturgas cujos nomes aparecem no decorrer deste texto. Outra obra que me foi indicada por Brígida, e que serviu de embasamento para uma discussão em torno do teatro feminista ao redor do mundo, foi a revista “*Women & Performance: A journal of feminist theory, number 22*”¹³, na qual figuram diversos estudos sobre o teatro contemporâneo latinoamericano.

A dissertação de mestrado em Letras, defendida por Uma Viswanathan, *Feminism in two of Shaw's plays*¹⁴, veio a contribuir no sentido de uma aproximação em relação a outra abordagem disciplinar relacionando teatro e feminismo, porém, em local e época completamente diferentes do recorte estudado aqui. A leitura desta obra serviu como uma amostragem de como Bernard Shaw também se utilizou do teatro para debater temáticas encaradas como feministas pela escritora. Essa discussão pode ser vista nas peças *The Philanderer* e *Mrs. Warren's Profession*, estudadas na dissertação de Uma Viswanathan.

Percebendo as diferentes ferramentas políticas utilizadas pelos feminismos para engendram uma discussão relativa às “mulheres” - vistas como sujeitos políticos atuantes em suas realidades - e levando em conta a produção de identidades de gênero (através de malhas de significação configuradas nos processos criativos relativos ao fazer teatro), encaro as lutas feministas como constantes produtoras de feminilidades alternativas, organizando signos sensoriais diversos em torno de determinada coletividade. Alternativas outras em relação às manifestações hegemônicas que frequentemente impunham severas restrições às vidas de sujeitos reconhecidos socialmente como mulheres.

Pois encaro aqui a disputada categoria “mulheres” como algo

<http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/luana_brigida.pdf>.

12 GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: Editora UFAL, 2008.

13 *Women & performance: a journal of feminist theory*. Vol. 11:2, # 22. New York: New York University, 2000.

14 VISWANATHAN, Uma. *Feminism in two of Shaw's plays*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Letras – opção Inglês e literatura correspondente. Florianópolis, 1989.

em permanente mutação, como uma identidade transitória e contextual, imersa no complexo jogo dos micropoderes e malhas discursivas do século XX. Stuart Hall discute tal noção de identidade em uma escrita clara e aprofundada:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.¹⁵

Portanto, não faz parte do meu intuito escrever nestas linhas uma nova “História das mulheres no teatro”, coisa que em tempos de frequente difusão e questionamento do “ser mulher”, me parece uma tentadora armadilha. Pretendo, sim, através de uma perspectiva vinculada às relações de gênero, tecer uma análise das performatividades teatrais que, em períodos de ditadura militar no Chile e no Brasil, forjaram alegorias sexuadas para compor suas formas de ativismo feminista. Para tanto, me utilizei de fontes relacionadas a produções brasileiras e chilenas concernentes ao momento - dramaturgias, críticas e comentários em periódicos, entrevistas em diversas mídias, fontes iconográficas, bem como o próprio acervo bibliográfico no qual de certa forma me embasei para escrever estas linhas.

A ambientação cênica desenvolvida nesses países é aqui encarada como um *locus* de empoderamento, de potencialização ativa, e as performances discursivas, encaradas como poderosas armas. Estou

15 HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000. p. 109.

aqui propondo tais redes discursivas como parte de intrincadas relações de poder que abrangem múltiplas escalas da sociedade (remeto-me aqui às preciosas leituras que fiz de Michel Foucault¹⁶ e de teóricos que compartilharam de suas análises). Também uma perspectiva de gênero será utilizada como ferramenta epistemológica na compreensão de como os debates feministas do período participaram de maneira ativa na construção de masculinidades e feminilidades em diferentes recortes sociais. Foi-me útil a noção de **performances de gênero** desenvolvida por Judith Butler no livro “Problemas de gênero”, que questiona a unicidade das identidades corpóreas edificadas nas práticas sociais. Outra obra extremamente inspiradora é o livro “Inventando o sexo”¹⁷, de Thomas Laqueur, que evidencia o descolamento entre significante e significado, demonstrando o caráter discursivo e mutável da identificação sexual: Uma mudança na sistematização da sexualidade quando, no século XVIII, o modelo científico de sexo único, que há muito imperava, foi substituído pelo modelo binário. Obras como estas me permitiram tecer uma noção outra de elaboração dos sujeitos e das identidades que, em trocas constantes com o seu meio, constroem e desconstroem a realidade fragmentada que estas partilham na comunicação.

Em sua dissertação de mestrado (desenvolvida em um debate constante com o LEGH/UFSC, onde a autora a ser mencionada fez intercâmbio), “*L’engagement artistique et politique d’une femme pendant la dictature militaire brésilienne: Heleny Guariba (1941 – 1971) – Une metteur en scène dans la lutte armée*”¹⁸, Anne-Claire Lainé escreve sobre o ativismo de Heleny Guariba (partindo de um momento anterior ao recorte aqui proposto, mas já colocando em questão a produção teatral no Brasil ditatorial) utilizando-se timidamente da categoria gênero. Propõe, no caso, uma “história das

16 FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 2003; FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. 15ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003; FOUCAULT, Michel. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984; FOUCAULT, Michel. História da sexualidade III: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985; FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

17 LACQUEUR, Thomas. Inventando o sexo – corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

18 LAINÉ, Anne-Claire. L’engagement artistique et politique d’une femme pendant la dictature militaire brésilienne: Heleny Guariba (1941 – 1971) – Une metteur en scène dans la lutte armée. Dissertação de mestrado em História defendida na Université Rennes II. Setembro de 2006.

mulheres” ao dar visibilidade à produção de Heleny em um meio tido como majoritariamente “masculino”.

Outra obra que me auxiliou na contextualização do teatro no período, foi o livro de Rosângela Patriota, “Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo”¹⁹. O livro narra a trajetória de um conhecido dramaturgo brasileiro filiado ao Partido Comunista Brasileiro, Oduvaldo Vianna Filho. Sua trajetória de militância dentro da prática teatral se dá desde antes do golpe militar de 1964, porém, Rosângela Patriota nota muito bem em sua obra a influência que o regime militar trouxe para a intelectualidade e os meios de circulação cultural do país. No caso de Vianinha, a ditadura e a censura proveniente desta, possibilitaram uma atitude mais reflexiva em relação ao teatro no Brasil. O tom reflexivo do período pode ser notado em duas peças que foram consideradas suas obras-primas: “Papa Highirte” e “Rasga Coração”, interdidas pela Censura Federal. A obra de Rosângela Patriota torna-se importante, também, para se compreender uma faceta da relação entre o movimento em prol da democracia no país e o espaço cênico do mesmo. Já textos como “Teatro anos 70”²⁰, de Luiz Carlos Maciel puderam me apresentar um quadro contemporâneo da época através dos olhos de um sujeito atuante na produção do período – Maciel dirigiu “Barrela” (escrita por Plínio Marcos) em 1968. Outra obra que pôde me oferecer um valioso contraponto em comparação com o tema pesquisado em meu mestrado, foi o estudo de Roger Mirza sobre o teatro uruguaio em período ditatorial, “*La escena bajo vigilancia – teatro, dictadura y resistencia: Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*”²¹, que sugere várias similaridades com o contexto teatral chileno e brasileiro dessa época.

Ademais, no decorrer desta pesquisa, utilizei-me das metodologias próprias da História Oral ao analisar narrativas contemporâneas acerca do período tematizado. No caso, os relatos orais foram de grande valia para captar aspectos diversos tanto da produção destas peças quanto referentes à recepção das pessoas que foram aos teatros chilenos e brasileiros como “público”. Assim como outros tipos

19 PATRIOTA, Rosângela. Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Editora HUCITEC, 1999.

20 MACIEL, Luiza Carlos. Teatro anos 70. In: (Vários autores). Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2003. p. 105 – 115.

21 MIRZA, Roger. La escena bajo vigilancia – teatro, dictadura y resistencia: Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay. Montevideo: Banda Oriental, 2007.

de documentos, o relato oral também tem seus melindres e especificidades ao ser tratado como fonte do conhecimento histórico. Rememorações das depoentes que, através das lentes contemporâneas, procuram reconstruir em suas falas as narrativas de um passado coerente segundo a sua lógica presente. “A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente”²². Precauções foram necessárias desde o primeiro contato com as entrevistadas, incluindo a escolha das locações onde foram realizadas as entrevistas, método de gravação e posicionamento da captação de áudio, roteiro da entrevista, transcrição das falas, etc. Esse processo também diz respeito ao audiovisual “*Calles caminadas*”²³, dirigido por Eliana Largo e Verónica Qüense. O DVD que nos foi dado em mãos pela própria Eliana, quando visitamos o Chile em 2008, é um documentário que conta a história dos movimentos feministas no Chile, enquadrando na visão da câmera muitas das personagens que aparecerão no decorrer dos próximos capítulos ao abordarmos a produção teatral feminista no Chile.

Trabalhos contemporâneos, como os escritos de Elizabeth Jelin, notam a grande importância de se perceber as dimensões genericadas na produção da memória enunciada em diversos meios. Nesse caso, a autora percebe uma significativa correlação entre os espaços de oficialidade da memória e os silenciamentos de vozes em sociedade (aqui, mais especificamente, em momentos ditatoriais):

Una manera de pensar la dimensión de género en la memoria parte del enfoque ya tradicional, tanto en el feminismo, como en la reflexión sobre el lugar del testimonio (Gugelberger, 1996a), de “hacer visible lo invisible” o de “dar voz a quienes no tienen voz”. Las voces de las mujeres cuentan historias diferentes a las de los hombres, y de esta manera se introduce una pluralidad de puntos de vista. Esta perspectiva también implica el reconocimiento y legitimación de “otras” experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas y desde lugares de poder.²⁴

22 ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral. Fundação Getúlio Vargas. p. 94.

23 LARGO, Eliana; QÜENSE, Verónica. Calles caminadas. 78 minutos. Santiago: 2006.

24 “Uma maneira de pensar a dimensão de gênero na memória parte do enfoque já

De maneira semelhante a uma historiografia que, na segunda metade do século XX, procurou “dar ouvidos” às “vozes silenciadas” das mulheres em meio ao processo histórico, essas práticas recorrentes nos grupos feministas das décadas aqui focalizadas (como os “grupos de reflexão”) procuraram dar visibilidade a essas lacunas discursivas. No encadeamento dos próximos capítulos, problematizarei essa constituição de novas feminilidades em peças teatrais brasileiras e chilenas sob a luz do feminismo – e a sombra das ditaduras militares.

No primeiro capítulo desta dissertação, “Nova esquerda, novo teatro”, concentrei minhas análises nas relações compartilhadas entre alguns grupos teatrais e o cenário de reconfiguração da Esquerda ao redor do mundo, quando as vozes de outros grupos emergentes (dentre eles os feministas), passaram a reivindicar o seu espaço em meio às discussões de classe após a Segunda Guerra Mundial. Esse capítulo será um gancho importantíssimo para a discussão pretendida no segundo capítulo, “Onde termina o eu?” que visa justamente estar atento às produções teatrais de grupos feministas que não tiveram extensiva repercussão na grande mídia e demais produções historiográficas das décadas seguintes. Já o terceiro capítulo da dissertação, “Invenções de um novo cânone (ou, os usos da identidade)”, pretendo dar um enfoque maior à crítica de uma produção bibliográfica que se debruçou principalmente diante das obras de algumas autoras-chave em detrimento de outras. Dessa forma, mesmo sendo o teatro feminista um “tema secundário” dentro da historiografia sobre o teatro latinoamericano, é possível perceber que, através de determinados processos de hierarquização, algumas autoras adquiriram uma importância quase canônica no circuito teatral brasileiro e chileno ao dialogarem com ideias feministas... Escrevo na árdua tarefa de comportar em uma só dissertação gregas e troianas... brasileiras e chilenas... “estabelecidas” y “outsiders”.

tradicional, tanto no feminismo como na reflexão sobre o lugar do depoimento, de “fazer visível o invisível” ou de “dar voz aos que não têm voz”. As vozes das mulheres contam histórias diferentes das dos homens, e desta maneira se introduz uma pluralidade de pontos de vista. Esta perspectiva também implica no reconhecimento e legitimação de “outras” experiências além das dominantes (em primeiro lugar masculinas e a partir de lugares de poder)”. Tradução livre. JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo Veintiuno, 2001. p. 111.

Capítulo I – Nova esquerda, novo teatro.

Já era finzinho de tarde naquela casinha de poucos cômodos e muita gente. E a gente se recostava na moleza pós almoço (que também tardara um pouco), enquanto aguardava o café - alguns bebiam chá - que, como mágica, ascenderia os ânimos para mais uma noite infinita... E tinha conversa importante lá dentro, conversa fiada, conspiratória... E também tinha silêncio lá dentro.

Mas fez-se silêncio demorado lá dentro - porque vinha barulho de fora. Barulho estranho, uma marcha estranha aos nossos ouvidos. De uma coturnada só - a porta arrombou!!!

Comprovando as mais caras tradições políticas e revolucionárias da história mineira, pelas ladeiras de Ouro Preto a polícia marcha para prender um grupo de revolucionários vítima de delações e traições. 1971, dia 02 de junho, sexta-feira. À tardinha, 21 integrantes do grupo de teatro de Nova Iorque, Living Theatre, foram presos na casa em que viviam em comunidade à Rua Pandiá Calógenas 23, na barroca Ouro Preto, 100 km de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, Brasil. A façanha da diligência foi realizada pelo delegado Walter Santos, acompanhado pelos agentes Carlitos dos Santos, Nilton Nazaré, Marco Antonio e Antonio Gomes, além da escolta de 8 soldados da Polícia Militar de Ouro Preto.²⁵

Pouco mais de uma dúzia de oficiais - que cumpriam com seu serviço - farejaram como cães adestrados os poucos cômodos do lugar, exerceram sua autoridade perante aqueles que lá estavam recostados, tudo em prol da disciplina, da ordem e do progresso. Se encontraram o que queriam, a substância ilegal / bode expiatório para o aprisionamento dos integrantes (os 13 membros do grupo mais agregados, em suma,

25 MAIA, Kaká. A passagem de Julian Beck em Minas Gerais. O tempo. 01 de julho. Belo Horizonte: 2001. Disponível em: <<http://kakamaia.wordpress.com/a-passagem-de-julian-beck-em-minas-gerais>>.

brasileiros, acabaram tendo que se apresentar para depor em Belo Horizonte no dia seguinte²⁶) do *Living Theatre*, nunca saberemos ao certo.

Assim como em uma infinidade de episódios que envolvem a ação policial e restritiva de organismos ligados às ditaduras militares, torna-se complicado o acesso a determinados documentos “oficiais”, protegidos a unhas e dentes pela burocracia estatal. Mesmo porque não é neles que se encontrará qualquer veredicto absoluto sobre a “apreensão” e consequente expulsão daqueles bárbaros invasores de um país governado a pulso firme pelo esquadrão do presidente Emílio Garrastazu Médici (cujo mandato foi de 1969 a 1974) – e as heranças macabras do governo anterior de Artur da Costa e Silva no trato com os opositores ao regime. Após uma segunda ação de busca e apreensão na casa ocupada pelo grupo teatral, o historiador Kaká Maia conta que “(...) o inspetor Álvaro Lopes sustentou que, além da droga, foi apreendido também, supostos documentos do 'Movimento Subversivo Nacional', que implicaria o envolvimento do grupo com brasileiros do movimento guerrilheiro contra a ditadura”²⁷, tal era a teoria paranoica armada pelos órgãos da ditadura. Sinceramente, também não me interessa muito aqui adentrar as entranhas desse acontecimento. Há toda uma literatura sobre o assunto que instigaria uma série de questões a serem aprofundadas, quiçá até em uma tese de doutorado; Pinçarei apenas algumas delas como corrente narrativa desse capítulo que se propõe a pintar um quadro de como as agentes ligadas à produção teatral desses anos também estiveram reavaliando as suas práticas políticas (em conformidade com o mundo que se delineava depois da Segunda Guerra Mundial).

O caso que dá início ao capítulo - quando o grupo fazia laboratórios em Minas Gerais²⁸ para a peça, de nome provisório, “Herança de Caim” (ou “Herança da violência”), onde também pretendiam captar as imagens de “Sonho brasileiro”, filme em que

26 “O delegado afirmou na ocasião que 'eles são de alto nível intelectual, são filhos da geração pós-guerra’”. Idem.

27 Idem.

28 “Convidado pelo Grupo Oficina de São Paulo para desenvolver seu trabalho no Brasil, o *Living Theatre* encenou 'Criações coletivas' na cidade de Assis (SP), além de apresentações na cidade de São Paulo, Rio Claro e Rio de Janeiro. No fim do outono de 1971, o grupo passou a residir em Ouro Preto, se preparando para fazer parte da programação do Festival de Inverno. (...) Na verdade, é preciso entender a passagem por Ouro Preto como um trabalho de continuidade, que tinha começado nas cidades de Embú e Rio Claro, em São Paulo até chegar a Saramenha, distrito industrial de Ouro Preto, onde a tribo do *Living* realizou experiências, no dia das mães, pouco ortodoxas com crianças de uma escola primária”. Idem.

Julian Beck, um dos fundadores de trupe junto com Judith Malina, intentaria (de acordo com a visão bastante centrada em Julian de Kaká Maia) registrar a “explosão de cores e a sexualidade” brasileira - teve grande cobertura midiática nacional e internacionalmente. Grande cobertura mesmo, com ares de novela e melodrama latinoamericano. Inclusive, é bom lembrar que o exercício jornalístico em países governados por militares era vigiado paulatinamente na sua produção de notícias sobre as ocorrências da época. Detalhes importantes, se formos sacudir a lona preta de todo esse circo armado ao redor daquela casinha em Ouro Preto, MG / 1971. Luz no picadeiro, porque ninguém ainda riu por último.

Apesar da tragicomicidade do episódio, havia naqueles tempos certo limite para o bom-humor. A pressão ditatorial no Brasil em muito se agravara no final da década de 60. Pipocavam os “boatos” de prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos... Enquanto muitos daqueles que tinham um histórico de militância contestadora no país ansiavam desesperadamente por exílio em qualquer lugar de ares menos nublados, a vinda de um grupo de teatro alternativo dos EUA, a convite urgente do Oficina no início da década de 70, prometia óbvios contrastes. De qualquer maneira, estavam agora presos e, na cela do inimigo, o riso é sempre mais amargo - ainda que esperançoso.

O choque ideológico a que a trupe se propunha era tamanho, que me remete a discorrer um tanto sobre o quanto as diferentes concepções de política formuladas por tal grupo, se confrontavam com todo um modelo de verticalização política, família nuclear e retidão cívica defendido pelos governos militares. Modelos que passaram a ser vorazmente criticados por uma parcela significativa dos produtores ligados ao teatro vivo – e a outras mídias, assim veremos.

O *Living Theatre* é uma agrupação teatral dos EUA que, desde 1947 (fundada em Nova York), vem trilhando um caminho alternativo nos palcos daquele país, o que foi chamado por muitos de movimento *off-Broadway*, dado o seu caráter experimental, que se contrapunha ao teatro comercial tradicionalmente produzido nas grandes salas teatrais dos Estados Unidos à época. O referido experimentalismo podia ser notado tanto nos temas politicamente provocativos quanto no redimensionamento do espaço cênico. E nos limites entre “público” e “ator”, vida e teatro – o que é igualmente sugerido no nome dado à companhia. Existe também uma clara proposta de “horizontalidade”, de raízes anarquistas, nas relações intragrupo e com aqueles que frequentavam as peças propostas pelo coletivo, o que se diferenciava em muito dos modelos teatrais consonantes com os interesses estatais, batia

de frente com a polarização ideológica que marcava o período de Guerra Fria que acompanhou o surgimento do *Living Theatre*, quando dois blocos hegemônicos (“socialistas” x “capitalistas”) travavam uma enorme batalha na busca de uma maior influência nos países do globo. Segundo Jill Dolan, na obra *“The feminist spectator as critic”*:

[...] In the late 1960s, other experimental theatres were also organizing in New York City. Ensembles such as the Performance Group, the Open Theatre, and the Living Theatre were using performance techniques to affect a change in public consciousness and ideological perceptions. With the surge of social awareness prompted by reactions to the Vietnam War, the civil rights struggle, and the nascent feminist movement, performance increasingly became a crucible for social experiments. [...] Some groups abandoned conventional theatre hierarchies to work collectively, and broke down what they saw as artificially imposed barriers between performers and spectators.²⁹

Experimentação e quebra de barreiras evidentes já no nome dos coletivos citados, envolvidos num diálogo pleno com diversos movimentos sociais (dentre eles os movimentos feministas) e com a arte multimidiática da performance que se adequava àqueles novos tempos. Pois, de acordo com Rebecca Schneider em *“The explicit body in performance”*, também foi nessa época que as mulheres passaram a se utilizar da performance como meio de propagação de uma libertação política sem precedentes. *“Since the early 1960s women have been involved in performance art and have worked to “liberate” the body marched female from the confines of patriarchal delimitation”*³⁰.

29 “[...] No final da década de 1960, outros grupos experimentais também estavam se organizando em Nova Iorque. Grupos como o *Performance Group*, o *Open Theatre*, e o *Living Theatre* estavam usando técnicas da performance para causar uma mudança na consciência e nas percepções ideológicas do público. Com o surgimento da consciência social promovida por reações à Guerra do Vietnã, pela luta por direitos civis, e pelo nascente movimento feminista, a performance cada vez mais foi se tornando crucial para os experimentos sociais. [...] Alguns grupos abandonaram as hierarquias tradicionais do teatro para trabalhar coletivamente, e romperam com o que eles viam como barreiras artificialmente impostas entre *performers* e espectadores”. Tradução livre. DOLAN, Jill. *The feminist spectator as critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. p. 43.

30 “Desde o início dos anos 1960 as mulheres estiveram envolvidas na arte da performance e

Dessa forma, houve uma completa reavaliação da representação corpórea na produção desses anos, algo que, mais adiante, Rebecca Schneider percebe como ponto paradigmático crucial de seu trabalho, tomando por exemplo uma conexão entre as artistas do Fluxus – movimento artístico formalizado no início dos anos sessenta, e que transitava entre diversas mídias, tais como as artes plásticas, a música, o cinema, a literatura e o teatro - junto das militantes do feminismo cultural da época:

(...) Female Fluxus artists and early cultural feminists began to use their bodies explicitly in their work, exploring, among other things, the paradox of being artist and object at once – Fluxus artists such as Yoko Ono, Shigeo Kubota, and Charlotte Moorman, and cultural feminists such as Hannah Wilke and Martha Wilson to name but a few.³¹

É muito interessante notar que já no ano de 1990, uma das teóricas na qual esta dissertação foi embasada (Judith Butler), propunha uma aproximação entre os conceitos utilizados nos estudos teatrais e os das relações de gênero – defendendo, em um livro dedicado às correlações entre teatro e feminismo, a noção de uma identidade performática, instável! *“In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts”*.³²

Levando essas gama de influências em consideração, é importante ressaltar que o *Living Theatre* teve grande participação em

trabalharam no intuito de 'liberar' o corpo marcado como feminino dos confins da delimitação patriarcal”. Tradução livre. SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997. p. 11.

31 “(...) Artistas mulheres do Fluxus e as primeiras feministas culturais começaram a usar seus corpos explicitamente em seus trabalhos, explorando, entre outras coisas, o paradoxo de ser artista e objeto ao mesmo tempo – artistas do Fluxus como Yoko Ono, Shigeo Kubota, e Charlotte Moorman, e feministas culturais como Hannah Wilke e Martha Wilson para nomear algumas”. Tradução livre. *Ibidem*, p. 38.

32 “Nesse sentido, gênero não é de maneira alguma uma identidade estável ou *locus* de agência do qual vários atos procedem; ao invés, é uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída por uma **repetição estilizada de atos**”. Tradução livre. BUTLER, Judith. *Performative acts of gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*. In: CASE, Sue-Ellen (org.). *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre*. London: Johns Hopkins, 1990. p. 270.

momentos críticos que se desenrolaram a partir de então, tendo destacado posicionamento no movimento pacifista descontente com a ofensiva militar estadunidense no Vietnã (durante a primeira metade da década de 60), assim como defendendo a quebra consciente dos limites impostos pela legalidade oficial – daí o flerte declarado com a nudez, com as afetividades alternativas (e a vida comunal como possibilidade em contraponto à família heterossexual/monogâmica/nuclear), com o uso de psicotrópicos, com o boicote ao pagamento de impostos, etc. Algo que fazia com que a prisão de alguns integrantes da agrupação no Brasil do início da década de 70 não fosse necessariamente uma novidade no que se refere ao choque das ações do grupo com os aparatos estatais da legalidade imposta. “*The company was also particularly flamboyant and daring, both onstage and off, attracting attention around the world and unleashing a backlash of attempted suppression and arrests*”³³. No site do *Living Theatre* na internet há toda uma listagem das locações em Nova York usadas pelo grupo, que foram invadidas e tomadas pelo Estado no decorrer das últimas décadas do século XX (1953, 1956, 1963 e 1993, respectivamente)³⁴. Parte dessa relação errática com os espaços de criação ajudaram a conformar o caráter nômade, viajante, que caracterizou o grupo a partir da década de 60, algo que pode nos oferecer outra perspectiva sobre a vinda do *Living Theatre* ao Brasil. Aí também pode-se colocar em questão a relação do grupo com o teatro de rua, com o espaço cênico tomado de improvisado em sua efemeridade espacial, transitória, algo também experimentado nas atividades brasileiras com o Teatro Oficina e que também poderá ser visto como prática compartilhada por muitas produções ligadas ao teatro feminista em vários países, como observaremos mais adiante.

Para se ter uma ideia do tamanho da mobilização em rede que

33 “A companhia era também particularmente flamboyant e ousada, tanto no palco quanto fora dele, atraindo atenção ao redor do mundo e desencadeando uma reação de tentativas de repressão e prisões”. Tradução livre. In: TYTELL, John. *Living Theatre: Art, exile and and outrage*. New York: Grove Press, 1995. p. xi.

34 “The Cherry Lane Theater (closed by the Fire Department in 1953), The Living Theatre Studio on Broadway at 100th Street (closed by the Buildings Department in 1956), The Living Theatre on 14th Street (closed by the I.R.S. in 1963) and The Living Theatre on Third Street (closed by the Buildings Department in 1993)” / “The Cherry Lane Theater (fechado pelo Corpo de Bombeiros em 1953), The Living Theatre Studio na Broadway na 100th Street (fechado pelo Departamento de Edifícios em 1956), The Living Theatre na 14th Street (fechado pelo Serviço de Renda Interna em 1963) e The Living Theatre na Third Street (fechado pelo Departamento de Edifícios em 1993)”. Tradução livre. Disponível em: <www.livingtheatre.org/history.html>.

se estendeu no mundo com a prisão da trupe no Brasil, sugiro que, de início, perpassemos a vista em alguns dos nomes que mantiveram contato com as trajetórias do casal fundador do grupo falado há pouco:

Julian Beck and Judith Malina would touch the lives of many artists and thinkers: among them, writers Tennessee Williams, Anaïs Nin, Jack Kerouac, and Jean Genet; musicians John Cage, Jim Morrison and John Lennon; painters Jackson Pollock and Dalí; and philosophers Martin Buber and Michel Foucault.³⁵

Um ambiente de agitação criativa, de múltiplas mídias coinfluenciáveis em seus experimentalismos (est)éticos. Com a tórrida aceleração da produção industrial de informações, que crescia global e exponencialmente (por mais que, de modo geral, a gosto de grupos dominantes), se propunha também uma revisão radical daquilo que se entendia como arte em meio ao caos urbano e consumista da oferta de bens – fruto viral da reprodutibilidade técnica pós-Revolução Industrial. Contudo, não eram todos que viam com maus olhos a presente “massificação midiática”; E, de terras tupiniquins, brota uma “nova” alternativa estética para o debate artístico em torno da massa, do *kitsch* e do clichê: A Tropicália, movimento cultural amplo e com vertentes em muitas formas de expressão (música, dança, literatura, artes plásticas, artes cênicas...), que usava da metáfora antropofágica, mote político defendido por Oswald de Andrade no início do século passado, para ressignificar, no final da década de 60, os elementos pop(ulares) difundidos pelos grandes meios de comunicação - tal qual a *Pop Art* também fizera anos antes visando outros interesses. Assim como na formulação oswaldiana, o movimento tropicalista procurava, na figura do índio canibal, um signo de problematização identitária nacional. Uma identidade efêmera, imanente, devoradora. Talhada na deglutição dos elementos estranhos, *strangers*, estrangeiros, para a criação de uma contracultura que não se subordinaria a uma suposta “cultura dominante”.

O artigo de uma grande amiga/companheira de debates e produções teatrais nos últimos quatro anos da Companhia Teatro (em)

35 “Julian Beck e Judith Malina tocariam as vidas de muitos artistas e pensadores: entre eles, escritores Tennessee Williams, Anaïs Nin, Jack Kerouac e Jean Genet; músicos John Cage, Jim Morrison e John Lennon; pintores Jackson Pollock e Dalí; e filósofos Martin Buber e Michel Foucault”. Tradução livre. In: TYTELL, John. Op. Cit. p. xi.

Movimento – Vermelho-vermelho (da qual eu e a referida agente do teatro, Thais Carli, fazemos parte e que, confesso, partilha de grande influência das experiências propostas pelo *Living Theatre*), junto com Edécio Mostaço, professor do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, aponta para outro apanhado de escritores que estavam redimensionando as fontes nas quais que muitos iriam beber naqueles dias:

O movimento beatnik do final dos anos 1950 foi o estopim para toda uma mudança comportamental que se manifestou nas futuras gerações, adentrando os anos de 1960, reivindicando um estilo de vida diferente daquele preconizado pela cultura oficial. O sexo ganhou primazia nesse contexto, elevado à condição de centro irradiador do conjunto de mudanças que estava se configurando; sendo o nome de Wilhelm Reich, pesquisador da energia orgone, uma das referências de então; assim como Timothy Leary, apóstolo do uso das drogas e Herbert Marcuse, o sociólogo que preconizava o potencial dionisíaco a ser explorado em todas as dimensões. Completavam esse quadro o apelo ao misticismo (zen, inicialmente, e ayurvédico, na sequência) fazendo os olhares se voltarem para as milenares crenças vindas do Oriente.³⁶

Em um clima de transgressão contracultural e consequente repressão estatal, geleiá geral onde se aglutinavam uma infinidade de movimentos sociais em diferentes possibilidades de organização (*hippies*, feministas, *gays*, *The Black Panther Party*, etc.), o *Living Theatre* chegou ao Brasil tendo uma grande bagagem de contato com

36 CARLI, Thais Antônio; MOSTAÇO, Edécio. No limite do teatro – a criação coletiva no Living Theater e no Asdrúbal Trouxe o Trombone. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica. In: *Revista DAPesquisa*. Revista de Investigação em Artes. Vol. 4, número 1. Agosto 2009 / Julho 2010. Florianópolis: UDESC. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenic/nolimittedot.pdf>. p. 1.

influentes personagens da grande trama mundial que estava se desenhando. Temas referentes às liberdades individuais, tais como a sexualidade, passavam então a fazer parte da pauta de atividade tanto de agrupações feministas quanto de agrupações teatrais. Ademais, é possível perceber através de um depoimento de Judith Malina à Zéca Ligiero (diretor teatral e professor da UNIRIO), em uma produção audiovisual de 1986 veiculada na TV Brasil, que houve uma sistemática proposta de estudo do país que eles viriam visitar – uma pesquisa do português falado por aqui, leituras da obra “Casa grande & senzala” de Gilberto Freyre, e reflexões sobre “(...) importantes filmes do Cinema Novo”³⁷, tendo o grupo travado posteriormente um contato próximo com o cineasta brasileiro Glauber Rocha. Esse é apenas um dos indícios que nos sugerem o quanto as mídias no período estavam em diálogo constante. Aqui, no caso, as novas cinematografias mundiais ajudando a construir novos teatros.

Construção nem sempre tranquila, passível de cobranças advindas de diferentes lados do jogo político que consideram essa ou aquela outra obra mais ou menos relevante politicamente. As tensões envolvendo a produção artística e as correntes políticas hegemônicas (geralmente esquematizadas no binômio direita x esquerda), torna cara ao século em questão a ideia de “arte engajada” - em grande maioria ligada aos ideais “esquerdistas” de transformação social e oposição ao modelo capitalista industrial.

Toda e qualquer manifestação teatral é uma manifestação política. Todavia, são gritantes as reformulações estéticas que as pessoas ligadas ao teatro engendraram a partir do século XX, no que diz respeito à utilização da prática teatral como ferramenta de propagação das reivindicações sociais. Isso ocorreu, em parte, pela apropriação dessas aspirações de esquerda (de cunho socialista, comunista ou anarquista, geralmente) por diversos meios de comunicação; ocorrência relacionada às severas tensões políticas que marcaram esses tempos.

No entanto, dada certa polarização ideológica nos anos referentes à Guerra Fria, instala-se também uma voraz reflexão dos ideais e utopias postos em cena até então. Às críticas ao “socialismo soviético” somavam-se as críticas ao “capitalismo ianque”, o que gerou um movimento internacional de revisão das práticas nos grupos de oposição a essas vertentes. Configurava-se então uma “Nova esquerda”, assim como o foco de inúmeras incursões teatrais no pós-Segunda

37 LIGIÉRO, Zéca. O Living Theater no Brasil. Disponível em: <www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt225.htm>.

Guerra também mudou suas direções.

Vários foram os países que, mesmo com o final da Segunda Guerra Mundial (e o alarde generalizado em torno dos perigos do nacionalismo) passaram a lidar com violentos estados ditatoriais, algo que interferiu de maneira bastante peculiar na trajetória dos grupos de esquerda que se opunham a esses regimes. A censura frente às manifestações dissonantes era uma constante, complexificando o processo de produção e difusão de diversas obras. Através de uma discussão bibliográfica (feita tanto com livros da época quanto com uma bibliografia contemporânea sobre o assunto), aliada a diálogos com periódicos publicados desde então, tenho intentado neste capítulo traçar um panorama desse contexto teatral ligado a movimentos de resistência à ditadura e em um estreito diálogo com a Nova Esquerda - no Brasil e no Chile.

Com toda a certeza, o termo Nova Esquerda é relativamente recente e ainda bastante em aberto quanto a suas conotações, sendo que o mesmo passou a ser usado com mais frequência a partir da década de 60, momento de grande radicalidade nas mudanças que se punham à sociedade. Elas mesmas – a eclosão reivindicativa de “minorias políticas” (dentre elas os movimentos feministas e de mulheres), com todas as aspas possíveis – cobravam conceitos e formulações novas por parte da sociedade e seus mecanismos de produção informacional, tais como a imprensa e a academia. Em decorrência dessa guerra de informações, ficou acalorado e nervoso o debate em prol da harmonização dos discursos totalizantes x discursos individualizantes em cada grupo político. Boa parte da argumentação dessa dissertação, é certo, gira em torno dessa ambivalência nas práticas de agrupações feministas, mais detalhadamente, dos coletivos envolvendo a prática teatral com tônica “feminina”.

Levando isso em conta, gostaria de esclarecer aqui que a noção de Nova Esquerda trabalhada nesse texto é, como alguns outros autores também defendem, uma noção bastante heterogênea, que põe em jogo as cobranças políticas de grupos que visavam se afirmar como alguma identidade x, no qual se incluem, ao meu ver, todos aquelas agrupações citadas antes (*gays*, feministas, *hippies...*) e muitas outras, sejam elas formalizadas institucionalmente ou não. Pois era vasto o campo da contestação frente às tentativas de homogeneização manejadas pela oficialidade dos países inseridos no “bloco capitalista” e no “bloco socialista”. O mundo que pinto não era nada bicolor, preto e branco; Azul e vermelho; Azul para meninos e rosa para meninas - como alguns poderiam imaginar na tenra idade... E o pano colorido do movimento

gay se estendia em mastros improvisados para fincar bandeira nessa historiografia que se permite à diferença.

Defende-se, inclusive, que o termo Nova Esquerda tenha surgido no interior do debate marxista da segunda metade do século estudado. Afinal, muito havia de ser comentado acerca da Rússia stalinista que se definia de maneira imperialista como grande potência mundial, assim como estava aberta a autocrítica acerca da experiência comunista na China, a partir de 1949, e em Cuba menos de dez anos depois (sem contar a já comentada Guerra do Vietnã, elemento desencadeante de extrema reflexão por parte da sociedade). O consenso só seria possível nos paredões! Em manifestação de desgosto frente às políticas questionáveis da hegemonia russa, teóricos da esquerda em diversos países passaram a rediscutir a ação dos governos e partidos ligados a uma esquerda tão autoritária e nefasta quanto o capitalismo que detravavam:

A expressão Nova Esquerda (New Left) foi cunhada, nos anos 1960, por um grupo de historiadores ingleses oriundos do Partido Comunista Britânico, que pretendia escrever a História “de baixo pra cima”. Entre eles figuravam nomes como Eric Hobsbawn, E. P. Thompson, Perry Anderson, Christopher Hill.³⁸

Os historiadores citados por Maria Paula Nascimento Araújo, no livro “A utopia fragmentada – as novas esquerdas do Brasil e do mundo da década de 1970”, foram responsáveis por importantes revisões na crítica historiográfica daqueles tempos. Não apenas estabelecendo pesquisas em torno das “relações de produção” (em seus aspectos mais materialistas a la Marx), envolvendo as classes menos abastadas, mas também adicionando uma perspectiva voltada ao cotidiano, aos modos de vida, temas que seriam alvo paradigmático para o que depois se estabeleceu como História Cultural. Isso é, também os estudos que se embasavam nas teorias marxistas, estavam absorvendo urgências de um mundo que se voltava para outras planilhas de ação mais “individualizantes”. É para esse aspecto que também aponta a pesquisa de Maria Paula, para uma Nova Esquerda³⁹ atenta às

38 ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A utopia fragmentada – as novas esquerdas do Brasil e do mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 12.

39 “Os grupos e organizações dissidentes dos anos 1960 eram críticos em relação aos partidos comunistas e socialistas. Acusavam-nos de imobilismo, reformismo, cautela excessiva,

normatizações engessantes de alguns governos esquerdistas/direitistas e atenta ao clamor das individualidades que procuravam meios de se afirmar – no livro, ela também dedica parte da narrativa às disputas que permeavam esquerda, movimento feminista, movimento negro, movimento x, y, e por aí vai... Também deu nome às personagens mais icônicas dessas luas, para que pudesse ilustrar como esse novo esquerdismo se infiltrou institucionalmente nas organizações partidárias:

Nos Estados Unidos surgiu a New Left; na França, a Gauche Proletarienne; na Itália, Il Manifesto e Lotta Continua – grupos que faziam uma crítica virulenta aos partidos comunistas dos quais se originaram. No mesmo período o Brasil viu nascer um grande número de organizações dissidentes (inicialmente como produto de sucessivas cisões do Partido Comunista Brasileiro) e grupos independentes.⁴⁰

Para a minha análise, essa menção de grupos independentes proposta pela autora se estende aos grupos teatrais interessados em se opor às restrições governamentais que se mostravam. Como já foi sugerido aqui, e ainda será reafirmado constantemente ao longo da dissertação, a política interna de cada grupo teatral, de cada interação das personagens numa dramaturgia, falará muito sobre aquilo que acontecia e o que se queria para o mundo.

E aqui voltamos para a metodologia coletivista das encenações do *Living Theatre*. Ressaltando novamente que aquilo fazia parte de uma concepção alternativa de sociedade, em que se quebravam as barreiras de um viver condicionado aos ditames conservadores, pudicos, mesquinhos e amedrontados da sociedade, seja à direita ou à esquerda. Porque as velhas receitas não funcionavam para as novas enfermidades, era necessário que alternativas fossem criadas.

A diferença e o conflito tinha de ser um choque presente e saudável na interação dessas pessoas; Perigoso era o consenso paralisador! Tensão entre as nossas vontades e a vontade alheia que

burocratização, stalinismo, etc. Mas ainda se mantinham dentro dos paradigmas gerais do marxismo. Buscavam inspiração em Trotski, Rosa Luxemburgo, Gramsci, Mao. Eram críticos de Stalin, do comunismo soviético e, até mesmo, da tradição leninista”. In: ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *Ibidem*. p. 99.

40 *Ibidem*. p. 17.

perdurará em toda nossa existência... Existem até narrativas que enfatizam, polarizam discordâncias ideológicas ao versar sobre o encontro do *Living Theatre* com o Oficina no Brasil. O que fica evidente abaixo nas palavras de Zéca Ligiero. Sua fala planta certa discordância entre uma metodologia mais “anárquica” do grupo estadunidense e as aspirações marxistas daquele Oficina.

No Brasil, o Living Theater iniciou um trabalho progressivo com o Teatro Oficina e Los Lobos, um grupo de teatro experimental da Argentina; entretanto, a apresentação nunca foi concluída porque não era possível unir três ideologias e linguagens de palco diferentes em uma única peça. Cada grupo tinha uma convicção muito forte e visões diversas sobre as funções do teatro. O Living Theater era guiado pelos conceitos anarquistas da ação revolucionária, enquanto o Oficina tinha orientação marxista e era um dos mais famosos no Brasil na época, assim como o Los Lobos em seu país, só que este último concentrava-se num preparo físico e formal do ator sem precedentes na América, neste sentido, ainda mais radical que o próprio Living Theater. O processo de colaboração do Living Theater com os artistas latino-americanos naquela ocasião, embora bastante desejado, era muito difícil porque a nossa luta contra a opressão do capitalismo internacional nos deu um forte desejo de auto-suficiência em nossa produção. Nós estávamos discutindo assuntos como a importância da arte engajada e a busca por uma linguagem tipicamente brasileira.⁴¹

Por mais que eu não concorde plenamente com essa dicotomia entre os ideais anarquistas ou marxistas creditados ao grupo estadunidense e ao brasileiro, o depoimento nos informa da presença de outra trupe, outra forma de ver o mundo e outra desavença. Acho bom que possamos relativizar essa possível desavença absoluta entre o

41 LIGIÉRO, Zéca. Op. Cit.

Oficina e o *Living Theatre*. Se olharmos pelo prisma da concordância, veremos também troca mútua de experiências.

No entanto, entendo que devem ter ocorrido várias discordâncias entre grupos tão imersos em pesquisas próprias de fazer teatro. Cada qual com sua trajetória reposicionava as peças do tabuleiro cênico, transformava um ao outro, porém mantendo suas respectivas resistências de orientação política.

O empirismo do Oficina, no entanto, manteve sempre uma relação com o anseio de um teatro que representasse as legítimas inquietações do povo brasileiro. A experimentação cênica empreendida pelo Oficina sempre esteve marcada pela necessidade de oferecer respostas políticas para a conjuntura do país e ao mesmo tempo delimitar, com suas práticas espetaculares, um terreno próprio que superasse modelos externos. (...) No entanto, apesar dessa preocupação com os “modelos alheios” a experimentação do Oficina nos oferece um exemplo de como a influência dos preceitos do Teatro Épico de Bertold Brecht constituiu uma matriz importante na articulação dos discursos teatrais no Brasil dos anos 60.⁴²

O Teatro Oficina, fundado em 1958, já em meados da década de 60 se desprendia das heranças de um marxismo ortodoxo, passando a se vincular aos embates tropicalistas em voga, à estética antropofágica que liquidificava esse emaranhado de urgências. Notemos que o próprio nome do agrupamento evoca essa prática em construção, como as próprias oficinas de teatro (*talleres*) que veremos mais adiante. David George, coloca o episódio do incêndio do Oficina em São Paulo, durante uma apresentação de Ary Toledo em 1966, como ponto fundamental para uma guinada nas ações do grupo.

42 CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Identidade e teatro no Brasil nas décadas de 70 e 80. AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (orgs.). *Dramaturgia e teatro*. Maceió: UFAL, 2004. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=bA_IMJxaScQC&oi=fnd&pg=PA33&dq=living+theatre+brasil&ots=nyAkkM7v47&sig=ASqRNi1TjG7YG3Ts9YpwKDU9vaQ#v=onepage&q=living%20theatre%20brasil&f=false>. p. 37.

Várias circunstâncias fortuitas, que coincidiram como a permanência do Oficina no Rio, estimularam uma direção radicalmente nova. Para José Celso, a chama acendeu-se quando ele viu o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. José Celso teve a impressão de que, em comparação com o cinema, o teatro padecia de timidez. Ao mesmo tempo, o grupo inteiro iniciou uma pesquisa coletiva de novas formas de expressão. Os atores começaram a improvisar durante a representação de *Quatro num quarto* e, às vezes, elevavam a comédia tradicional ao nível de uma paródia absurdista. (...) Ou seja, os atores estavam aprendendo um método não-stanislavskiano, que correspondia a sua ânsia de fazer um teatro que respondesse ao momento político e social nacional.⁴³

A película “Terra em transe” (1967), roteirizada e dirigida por Glauber Rocha, novamente é citada como elemento icônico das reflexões postas no momento! Lançada no ano anterior à eclosão do Ato Institucional número 5, símbolo burocrático de inúmeras perseguições que se estenderam à criatividade (com maior ênfase) a partir de então, o filme se apresentava como um resumo metafórico da realidade brasileira na década de 60. E sequer poupava críticas à esquerda pela qual Glauber militava nesses anos... Experimentando novos temas e novos enquadramentos, Glauber Rocha é mais um dos muitos que ousavam chacoalhar com as narrativas “artísticas” de costume – coisa permitida pela tecnologia atuante, pela leveza da câmeras que se faziam mais acessíveis contemporaneamente. Por conseguinte, também reconfigurava-se os referenciais de atuação permitidos por essa aproximação entre ator e diretor – assim como do potencial de improviso de ambos.

Essa aproximação com as técnicas de formação de ator menos convencionais foi preponderante para a montagem (por parte do Teatro Oficina) da peça “O rei da vela” de Oswald de Andrade, em 1967, ano anterior ao AI-5. O poder de improviso do ator em meio às peças (técnica frequentemente usada pelo *Living Theatre*), passava a ser um elemento desafiador à autoridade do dramaturgo, do diretor, e dos oficiais da censura. Tanto é que havia certa periodicidade não

43 GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985. p. 46 – 47.

comunicada na visita de censores em meio às peças que aconteciam em território sob o jugo das ditaduras.

No entanto, esse desafio de tomar a palavra, expressar suas próprias ideias em meio a um coletivo, adquiria proporções maiores se levarmos em consideração que o mesmo fazia parte dos métodos de muitos desses grupos - originados levando-se em conta a prioridade de dar voz a todo e qualquer integrante deles. Certamente, a questão da liderança e da hierarquia intragrupo será muito discutida nesse texto.

É perceptível na citação acima que José Celso Martinez Corrêa, já naquela época, era figura de destaque e respeito em meio à organização interna da companhia, inclusive exercendo usualmente o cargo de diretor de suas peças por décadas. Na época, Julian Beck e Judith Malina tinham importância semelhante nas atividades propostas pelo *Living Theatre*. Ambos tinham conhecimento dos escritos elaborados por Karl Marx e procuravam fazer o melhor uso de suas teorias.

Nós queríamos fazer um teatro que fosse diferente... Judith estudou com Piscator, que sabia que o único caminho era pela ação social e pela política radical. Falávamos do anarquismo, marxismo, os mitos e a métrica dos gregos, os sonhos e Freud, práticas de juventude e caminhávamos pelos bosques e nas grandes praças, e íamos muito ao mar, à beleza das praias.⁴⁴

As influências esquerdistas do teatro de Erwin Piscator e de Bertold Brecht se faziam bastante presentes nessas novas dramaturgias propostas por tais grupos, mas a “tomada de consciência” típica da esquerda tornava-se menos unilateral. O diretor da peça naquele momento não teria, necessariamente, maior “consciência de classe” que o ator, e este não iria “ensinar” nenhuma noção de mundo mais importante para o “espectador”.

Entra aqui a questão das sutis “lideranças informais” configuradas em qualquer agrupamento de indivíduos, mesmo que esse se proponha “horizontal”, sem qualquer líder formal. Havia certa ânsia pela desconstrução iconoclasta das figuras de autoridade, que acabava se chocando com a necessidade da tomada de decisões que incluiriam

⁴⁴ Depoimento de Julian Beck. In: MAIA, Kaká. Op. Cit.

todo um coletivo. Novamente, algo que se demonstrava problemático em âmbitos organizacionais mais amplos da sociedade que se almejava. Essa ética que se queria em grupo, a afirmação saudável do indivíduo, também pautava as ações de outros ajuntamentos dessa Nova Esquerda:

Esses movimentos criticavam a noção da representação política (representação partidária ou sindical), alegando que as formas mais gerais de representação diluíam as especificidades de grupos minoritários. Valorizavam o “falar em nome próprio” de uma condição particular específica de vida e opressão. Os movimentos faziam irromper discursos que não apenas falavam de condições específicas de vida e de opressão, mas que construíam, a partir dessa especificidade, a noção de uma identidade particular.⁴⁵

Importa que essa valoração do eu, do “falar de si”, teve imensa importância na esquematização do fazer teatral aqui estudado, como será visto no segundo capítulo, quando essa metodologia passa a ser analisada como importante ferramenta dos grupos feministas. Um empoderamento das vontades individuais transposto à cena coletiva. No caso do *Living Theatre*, dispomos de uma narrativa que nos leva a 1964, ano da eclosão da ditadura no Brasil, quando o grupo já se preocupava com esse mote coletivista de suas criações, ao passo que ainda tinha que se preocupar com o desenrolar legal que estas acarretavam:

There were many more arrests, both in America and later then in Europe, where the company began performing in 1964 after being evicted from their theatre by agents of the Internal Revenue Service. By this time, the company had become a new kind of theatrical tribe, experiencing an unusual degree of bonding by living communally, using hallucinogens like LSD, and sustaining an atmosphere of sexual openness. In an unprecedented strategy, the company decided that as anarchists, they should create plays collectively; and as the company became more international, they began performing their work in German, French, Italian, Spanish, as well

45 ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit. p. 18.

Não querendo duvidar do pioneirismo do *Living Theatre* em muitos aspectos, acho que a vontade de criação em coletivo não foi algo “inventado” por eles. Ainda assim, acho honrável a preocupação internacionalista do grupo, que absorvia as linguagens estrangeiras na busca de uma comunicação mais pungente com o local em que estavam, o que já vimos em uma passagem há pouco, quando os membros do grupos estudaram os elementos de brasilidade que achavam necessários.

O próximo passo significativo foi uma mudança no contexto teatral. Eles decidiram representar do lado de fora do espaço habitual do teatro. O Living Theater queria ser parte da batalha do povo brasileiro e, conseqüentemente, trouxe o seu trabalho para as ruas. Se eles insistissem em trabalhar no palco como uma companhia profissional, eles teriam de se submeter às regras militares - sujeitar o texto e a performance à censura militar e restringir suas performances apenas à classe média, que era o único público do teatro. Nas ruas eles tinham uma chance maior de expressar suas mensagens e ter um contato direto com o povo brasileiro. O encontro com os habitantes da favela do Buraco Quente na periferia de São Paulo, uma das comunidades mais pobre do Brasil (parcialmente destruída em 1998 por um incêndio catastrófico), marcou uma mudança definitiva nos trabalhos do Living Theater.⁴⁷

O episódio acima, anterior à busca e apreensão contadas no

46 “Ocorreram muitas outras prisões, tanto na América quanto depois na Europa, onde a companhia passou a atuar em 1964 depois de terem sido despejados de seu teatro por agentes do Serviço de Renda Interna. Nessa época a companhia tinha se tornado um novo tipo de tribo teatral, experienciando um novo estágio de limitação vivendo comunalmente, usando alucinógenos como LSD e sustentando uma atmosfera de abertura sexual. Numa estratégia sem precedentes, a companhia decidiu que como anarquistas, eles deveriam criar peças coletivamente; e como a companhia se tornou mais internacional, eles começaram a apresentar seus trabalhos em Alemão, Francês, Italiano, Espanhol, assim como em Inglês”. Tradução livre. TYTELL, John. Op. Cit. p. Xii.

47 LIGIÉRO, Zéca. Op. Cit.

início do capítulo, fizeram parte de uma intensa montagem da trupe em um espaço cênico que lembrava as incursões teatrais mais econômicas e minimalistas em suas estéticas. Ricas em seus significados, claro, as intenções do coletivo novaiorquino se assemelhavam a sugestões metodológicas que circulavam por diversos grupos dessa Nova Esquerda. A procura pelo contato com as comunidades carentes, com as organizações de bairro, enfim, a vivência cotidiana com as classes menos favorecidas financeiramente. De acordo com Maria Paula Nascimento Araújo, essa busca pela experiência junto aos “proletários” foi uma estratégia constante dentre as práticas que se efetivavam baseadas nessa Nova Esquerda:

Um recurso semelhante foi utilizado no Brasil pelas organizações de esquerda, na época clandestinas, para se aproximarem dos operários e das classes populares brasileiras. No final dos anos 1960 e início dos 70, muitos militantes se deslocaram para morar nas favelas, nos bairros pobres e na periferia dos grandes centros (principalmente Rio e São Paulo). Nos Estados Unidos, muitos estudantes também se deslocaram para os bairros mais pobres das grandes cidades.⁴⁸

É curioso notar que esse movimento missionário de ir ao encontro de comunidades que não estão familiarizadas com o teatro, se faz presente até hoje nas produções do Oficina. Segundo o depoimento de Judith Malina para Zéca Ligiero, eram gravados em fita testemunhos de vida daqueles que faziam parte da comunidade, gravações que eram reproduzidas em momentos determinados da encenação. “O Projeto ‘Favela’ foi desenvolvido como criação coletiva com estudantes e encenado na comunidade da favela de morros da periferia da capital paulista”⁴⁹. Um movimento amplo nessa esquerda que pretendia dar voz àqueles que tiveram sua fala negada pelas escolhas dos que esculpem as linhas oficializadas da História. Aquele “falar de si” que tomará boa parte do desenvolvimento do segundo capítulo desse texto.

Nessa direção rumo ao diálogo com os desfavorecidos foi

48 ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit. p. 42 – 43.

49 LIGIÉRO, Zeca. Op. Cit.

pensada outra influente abordagem teatral que colhe adeptos mundialmente até o momento. O Teatro do Oprimido proposto por Augusto Boal segue justamente essa linha já comentada, desenvolvida no intuito de empoderar, dar voz aos problemas daqueles marginalizados pelo sistema excludente.

Outro exemplo relevante nesse sentido são as idéias que o diretor Augusto Boal plasmou, em 1975, no livro *Técnicas de Teatro Popular Latino Americanas* – um compilado de formas teatrais relacionadas com movimentos políticos e comunitários – que deram início ao que, posteriormente, se conheceu sob o nome de Teatro do Oprimido.⁵⁰

Chamou-me a atenção certa veiculação midiática da encenação “Mulheres de Atenas”, em que Augusto Boal dialoga claramente com as bandeiras de “libertação da mulher” que ganhavam cada vez mais força. Noticiada no influente periódico feminista Nós Mulheres como ligada às histórias de vida de diversas militantes do movimento destas, Augusto Boal comenta que as mesmas teriam ajudado a escrever a peça “(...) com seus livros, suas pesquisas, seus exemplos e suas vidas”⁵¹, bem aos moldes coletivistas que temos visto. José Arrabal, ao contar a trajetória de três importantes figuras do teatro brasileiro dos anos 70 (Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Correa), chega a esmiuçar parte das metodologias propostas por Boal já em épocas de ditadura militar no Brasil:

Seria um modelo apenas mobilizador de grupos e elencos para o que chamava teatro popular. Modelo que evitava nesses grupos o estrelismo individual, coletivizando de certo modo o processo interno de produção de texto e de criação do espetáculo e, por conseguinte, a relação entre os artistas. Afastava também esses artistas do palco, na promoção de um outro processo de apreensão e entendimento da vida teatral⁵².

50 CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Op. Cit. p. 38.

51 BOAL, Augusto. Mirem-se no exemplo. Nós Mulheres. nº 6. São Paulo: Associação de Mulheres, agosto/setembro de 1977. p. 10.

52 ARRABAL, José. Anos 70: Momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005. p. 216.

Como veremos no decorrer de toda esta dissertação, essa procura pelo “popular” será uma constante nos caminhos traçados pelos grupos que ansiavam por maneiras mais alternativas de se fazer teatro. Necessidade que se fazia presente tanto em solo brasileiro, como também em terras chilenas, um dos países por onde Augusto Boal passou em seus anos de exílio após a prisão no Brasil em 1971 – como ele mesmo narra no livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”, publicado pela primeira vez em 1973, contendo escritos que datam desde o início da década anterior:

Em Santiago do Chile, 1974, convidado pelo Consulado Francês, trabalhei com operários chilenos, entre eles, aquele que era o mais combativo na luta contra a ditadura, propôs uma cena de família na qual ele, inconscientemente, mostrava-se ditador em relação à sua esposa e às suas filhas. Na política, lutava contra a ditadura e, na família, exercia poderes ditatoriais. Aquele operário era inconsciente das opressões que exercia, pois, para ele, eram a única forma que conhecia e aceitava de “ser um bom pai severo”.⁵³

Aqui cabe destacar um processo de suma importância para o período vivenciado naqueles tempos: Um direcionamento do olhar para outras relações de poder a serem problematizadas socialmente, ali, no caso, o machismo impregnado nas relações familiares, e que passa a ser alvo de questionamento nas peças do momento bem como em seus respectivos laboratórios e oficinas de produção criativa.

Outro aspecto diferencial das incursões cênicas de então, o envolvimento estudantil nas construções teatrais alternativas dessas décadas (vide projeto “Favela”), era consequência do importante papel aglutinador que as universidades tiveram no período, mesmo com o cerco da ditadura tornando muitas vezes a conversa bastante difícil. No Chile, outro país foco dessa dissertação, as universidades foram

53 BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 30. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=PzBY-1eq4aoC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=augusto+boal+teatro+do+oprimido+santiago&source=bl&ots=UHkyr6kBMI&sig=PNFbyR50Q68kYusYeOhYqYUAUDI&hl=pt-BR&ei=fR81TcynOITVgQfr8dCoCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CFoQ6AEwCA#v=onepage&q=santiago&f=false>.

demasiadamente importantes para o desenvolvimento teatral chileno a partir da década de 40. Inclusive, na narrativa um tanto simplista de Claudia Darrigrandi Navarro, parte da vida cultural chilena ficara sob responsabilidade (a cargo do Estado) das maiores universidades em uma suposta crise apresentada pela autora em *“Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta”*.

En Santiago la solución a estas inquietudes se concretizó con el nacimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) – que se prolongó durante los años 1941 – 1959, el cual después pasó a llamarse Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) hasta 1968 en que cambia su apelativo de Instituto por Departamento (DETUCH). Por su parte, se agregó a este movimiento el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) que nació en 1943 y primó hasta 1967 cuando otro grupo parte de ellos, y en pro de hacer un teatro distinto, comienza a ser central: el Taller de Experimentación Teatral (TET). También es parte de este proceso, en menor medida, el grupo de Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS), cuyo origen data de 1958.⁵⁴

Assim como no Chile, o ambiente acadêmico brasileiro favorecia a troca cultural (vide experiência do Centro Popular de Cultura, levada a cabo pela União Nacional dos Estudantes entre 1958 e 1964) e os papos para uma nova concepção de teatro. Contudo, será no terceiro capítulo que esse ambiente universitário chileno servirá melhor para a problematização proposta ao longo dessa dissertação. Foi a partir dessas universidades chilenas fervilhantes que surgiram algumas das

54 “Em Santiago a solução para estas inquietudes se concretizou com o nascimento do Teatro Experimental da Universidade do Chile (TEUCH) – que se prolongou durante os anos de 1941 – 1959, o qual depois passou a chamar-se Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH) até 1968 em que muda o seu apelativo de Instituto para Departamento (DETUCH). Por sua parte, se agregou a este movimento o Teatro de Ensaio da Universidade Católica (TEUC) que nasceu em 1943 e durou até 1967 quando outro grupo surge deles, e em prol de fazer um teatro distinto, começa a ser central: a Oficina de Experimentação Teatral (TET). Também é parte do processo, em menor medida, o grupo de Teatro da Universidade Técnica do Estado (TEKNOS), cuja origem data de 1958”. Tradução livre. In: NAVARRO, Claudia Darrigrandi. *Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta*. Santiago: DIBAM, 2001. p. 25.

mais interessantes propostas teatrais feministas no início dos anos noventa, últimos suspiros da ditadura naquele país.

O livro de Claudia Navarro também deixa transparecer aquela comentada mudança teórico-metodológica das práticas teatrais do país na década por ela abordada. A menção ao desejo da criação coletiva das peças é uma correlação que se estende a todos os países aqui pesquisados:

El teatro de dramaturgia – realizado por un autor -, como me lo hizo notar David Benavente, disminuirá su radio de acción a favor de una escena que privilegiará a los actores, la expresión corporal, derivando en un teatro de creación colectiva o “teatro taller” en que, si bien los dramaturgos serán necesarios para organizar el material y la escritura de los libretos, las “obras” quedan más supeditadas a la cuestión actoral.⁵⁵

Algo semelhante é narrado por Roger Chartier na coletânea de textos “A ordem dos livros”, em que este se dedica a entender a gestação da uma cultura escrita a partir da modernidade europeia. Dessa forma, Roger Chartier enfatiza que, por mais que os escritores, editores e censores dessa época tentassem articular o recorte das obras para que o sentido quisto por eles prevalecesse, a leitura desses textos sempre seria errante, pois estes ainda estariam bastante interligados a uma cultura extremamente calcada no oral, gestual e iconográfico. “Dirigida tanto ao ouvido quanto ao olho, a obra brinca com formas e procedimentos aptos a submeter o texto às exigências próprias da performance oral”⁵⁶.

Há, então, uma potencialização das possibilidades criadas pelas atrizes de cada organização, poder individual que se manifestou simbolicamente no abaixo-assinado mobilizado em prol da libertação dos membros do *Living Theatre* das prisões brasileiras. Segundo as palavras de Kaká Maia: “Esse momento letárgico foi quebrado pela

55 “O teatro de dramaturgia – realizado por um autor -, como me fez notar David Benavente, diminuirá seu raio de ação a favor de uma cena que privilegiará os atores, a expressão corporal, derivando em um teatro de criação coletiva ou 'teatro oficina' em que, por mais que os dramaturgos serão necessários para organizar o material e a escrita dos livretos, as 'obras' ficam mais subordinadas à questão do ator”. Tradução livre. *Ibidem*, p. 31.

56 CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros – leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1994. p. 17.

notícia de que havia sido enviado à Brasília o Manifesto dos Intelectuais, com 76 assinaturas de nomes das artes brasileiras, organizado e capitaneado pela atriz Ruth Escobar, em favor da liberdade do grupo”⁵⁷. Em um segundo tempo, um número ainda maior de assinaturas feitas por influentes mãos do contexto mundial naqueles dias tornava ainda mais incômoda a pressão sentida pelos militares brasileiros quanto ao desfecho da situação daqueles atores.

“No dia 26 [de agosto de 1971], chega uma notícia dos Estados Unidos e foi manchete nos jornais brasileiros: 'Até Prefeito de Nova Iorque pede liberdade para o Living'. Um manifesto com 120 assinaturas de jornalistas, pintores, atores, críticos, músicos, cineastas, entre outros, enviaram de Nova Iorque ao presidente-general Garrastazu Médici pedindo a “libertação dos atores do Living Theatre”. Datado de 16 de agosto, o manifesto era endossado por Jane Fonda, Marlon Brando, Betty Friedan, Mick Jagger, John Lennon, Yoko Ono, Tennessee Williams e o prefeito de Nova Iorque, John Lindsay, entre outros. No fim do manifesto, três atores do Living, que estiveram presos em Belo Horizonte, Steve Ben Israel, Mary Kraft e Andrew Nadelson, assinam pelo comitê Americano em Defesa do Living Theatre.⁵⁸

A mobilização de pessoas como Betty Friedan, uma das mais conhecidas militantes dos movimentos feministas no período, vem a endossar o que venho discutindo quanto à coinfluência (e, nesse caso, apoio mútuo) dos movimentos sociais de viés esquerdista nas décadas levadas em conta.

A destacada atriz e produtora teatral (nascida em Portugal) Ruth Escobar, foi figura preponderante no caso da prisão do *Living Theatre*, tendo não só organizado uma das petições para a soltura do grupo, mas também acompanhado de perto o processo judicial que se desenrolou. André Carreira igualmente salienta a atitude providencial de Ruth ao trazer um grande número de grupos teatrais de outros países para o Brasil na década de 70, organizando o Festival Internacional de

⁵⁷ MAIA, Kaká. Op. Cit.

⁵⁸ Idem.

Teatro⁵⁹. Ruth Escobar, assim como Betty Friedan, nos faz pensar na amplitude das querelas em que as ativistas feministas de então davam o seu parecer, pois, como veremos melhor no último capítulo, Ruth (posteriormente eleita deputada estadual) também estava inserida em reuniões periódicas de feministas que procuravam atuar enfaticamente na realidade de seu país. Em 1976, seu nome aparece em agradecimento no editorial do periódico feminista Nós Mulheres, visto que foi Ruth Escobar quem financiou o primeiro número da publicação.

É que, como vimos, em meio aos novos postulados teatrais que ecoavam os dramas de uma Nova Esquerda em configuração, estava a possibilidade de uma ação cênica feminista. Algo que vinha ganhando força no panorama internacional que era cenário para essa sequência de transformações.

A expulsão do *Living Theatre* de solo brasileiro foi fio condutor para que eu pudesse apresentar nesse capítulo uma parcela da colcha de retalhos que foi aquele início de década no Brasil, onde teatro, feminismos e demais reivindicações ligadas aos grupos da Nova Esquerda se entrecruzavam de maneira constante. Alguns anos depois, os membros da trupe se aproveitaram das experiências ditatoriais que vivenciaram no país para chamar a atenção sobre o golpe militar que ocorria no Chile, como narra James Green:

Na primavera de 1974, dez anos depois da tomada do poder pelos militares no Brasil, milhares de pessoas se aglomeraram no Madison Square Garden, em Nova York, para "Uma noite com Salvador Allende", a fim de protestar contra o coup d'état militar no Chile, que ocorrera em 11 de setembro de 1973. (...) O público eclético, composto de ativistas políticos e uma variedade de apreciadores de música, emudeceu quando quinze membros do Living Theatre Collective entraram silenciosamente no palco. Vestidos de preto, os atores formaram um semicírculo, sentados de pernas cruzadas na meia posição de lótus, e iniciaram um cântico suave. (...) De forma quase imperceptível, um dos atores, visivelmente de origem africana, levantou-se aos poucos e começou a olhar, temeroso, para a esquerda e a direita, com os cabelos em tranças ondeando no ar

59 CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Op. Cit. p. 40.

enquanto a cabeça se movia para cá e para lá, em um pânico aparente. Muito devagar, dois outros atores se aproximaram em atitude ameaçadora. (...) Os atacantes o despiram e amarram-lhe as mãos aos tornozelos, passando uma trave de madeira entre as juntas de suas extremidades firmemente atadas, levantaram-no do solo e apoiaram a trave em dois cavaletes, deixando-o pendurado, nu e exposto. Durante vários minutos a platéia assistiu a uma pantomima da execução de choques elétricos no ânus e órgãos genitais do jovem.⁶⁰

Em um quadro bastante amplo das diversas formas de opressão praticadas em meio da sociedade contemporânea, o *Living Theatre* deu continuidade à sua forma contestadora de ativismo cênico. A própria maneira como esse grupo lida(va) com as normatizações generificadas de afetividade, desperta(va) a indignação dos defensores da moral e dos bons costumes.

Na mesma noite em que se noticiava a expulsão da trupe, o aparato policial dos militares cumpria novamente com o seu dever ao prender, mais uma vez em Minas Gerais, o elenco da peça Hair (de rasgada temática *hippie*). *This is the dawning of the age of Aquarius...*

As peças feministas que analisaremos em seguida, da mesma forma, galgariam uma relação altamente conturbada com os órgãos da ditadura tanto no Chile como no Brasil. E novos palcos tornavam-se cena para novos projetos de feminino!

60 GREEN, James. Apesar de vocês. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 27 – 28.

Capítulo II – Onde termina o eu?

¿DONDE TERMINO YO?

María está cansada, ha lavado, planchado y su marido la ayuda poco; ella es afectuosa y solícita. Yo me siento María y me pregunto sí, cuando representamos *La Escoba* arriba en el escenario estoy actuando, o sólo estoy hablando de mí misma: mostrando cómo en un momento determinado sentí afecto, rabia, o me quedé sin respuesta. No me resulta difícil ser María, Carmen o Juana para representar cualquier situación de la mujer. Sólo tengo que buscar mis propias vivencias. Pero una pregunta entonces queda vigente; ¿dónde comienza el personaje y dónde termino yo?

Por ahora seguirá siendo confuso, pues mientras el tema de nuestro teatro sea la mujer, los personajes serán también un poco yo misma.

Después de todo soy una mujer que quiere hablar de sí haciendo teatro.

Silvia Pérez⁶¹

“*La Escoba*” foi apresentada ao público pela primeira vez em fins de 1982. A peça referida teve a construção de suas cenas baseada nas experiências pessoais de mulheres vinculadas à oficina de teatro promovida pelo *Círculo de Estudios de la Mujer* chileno, uma organização de caráter feminista cuja intensa atividade durante o

61 “Onde termino eu? - Maria está cansada, lavou, passou e seu marido a ajuda pouco; ela é afetuosa e solícita. Eu me sinto Maria e me pergunto se, quando representamos *La Escoba* acima no cenário estou atuando, ou só estou falando de mim mesma: mostrando como em um momento determinado senti afeto, raiva ou fiquei sem resposta. Não me resulta difícil ser Maria, Carmem ou Joana para representar qualquer situação da mulher. Só tenho que buscar minhas próprias vivências. Mas uma pergunta então fica vigente: onde começa o personagem e onde termino eu? Por enquanto seguirá sendo confuso, pois enquanto o tema de nosso teatro for a mulher, os personagens serão também um pouco eu mesma. Depois de tudo sou uma mulher que quer falar de si fazendo teatro – Silvia Pérez”. Tradução livre. PÉREZ, Silvia. ¿termino yo? - Teatro feminista. *Boletín*. Santiago/Chile, número 11 – 1983. p. 25.

período aqui focalizado salta aos olhos:

A fines de los años setenta, tres grupos de mujeres conforman el Círculo de Estudios de la Mujer: Hojas, ASUMA (Asociación para la Unidad de las Mujeres) y otro grupo integrado principalmente por profesionales de las ciencias sociales. Se constituye así, la primera organización explícitamente feminista de este momento. Nace en el año 1979, al alero de la Academia de Humanismo Cristiano, institución surgida originalmente como una iniciativa de la Iglesia católica para ofrecer un espacio de reflexión, discusión, investigación y expresión política a los intelectuales y académicos desplazados por la dictadura de las universidades chilenas (Chuchryk 1984, 1991; Valenzuela 1993b).⁶²

É perceptível a amplitude das plataformas de exercício político utilizadas pelo coletivo, tais como a docência, a produção teatral, a pesquisa, a organização de oficinas, palestras, etc. Foram muitas as colaboradoras que, desde o segundo semestre de 1981, contribuíram com os relatos de suas vidas para que o “todo coeso” - no caso, as noções específicas de feminilidade atribuídas às personagens elaboradas - de “*La Escoba*” fosse forjado. Um “todo coeso” cuja historicidade e produção remontam a um momento em que a coletividade, bem como as práticas políticas de então, vinham sendo constantemente repensadas por movimentos sociais que galgaram visibilidade no decorrer do contexto pós-Segunda Guerra Mundial. E é em relação a essas novas noções de coletividade que os escritos de Silvia Pérez, anteriormente citados, puderam se conformar; A través de una categorización

62 “No fim dos anos setenta, três grupos de mulheres conformaram o Círculo de Estudos da Mulher: Folhas, ASUMA (Associação para a Unidade das Mulheres) e outro grupo integrado principalmente por profissionais das ciências sociais. Se constitui assim, a primeira organização explicitamente feminista deste momento. Nasce no ano 1979, nas imediações da Academia de Humanismo Cristão, instituição surgida originalmente como uma iniciativa da Igreja católica para oferecer um espaço de reflexão, discussão, investigação e expressão política aos intelectuais e acadêmicos demitidos das universidades chilenas pela ditadura (Chuchryk 1984, 1991; Valenzuela 1993b)”. Tradução livre. TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. *Un nuevo silencio feminista?* - la transformación de un movimiento social en el Chile postdictadura. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer / Editorial Cuarto Propio, 2003. p. 45 – 46.

identitária diferenciada, de um “feminino” elaborado que pôde ser comunicado através do “falar de si” - uma narrativa de cunho pessoal ligada a uma noção de grupo. Fez-se possível então, no palco, a dramatização de variados episódios individualizantes que, em sua amarração contextual, buscaram uma relação de aproximação com o cotidiano plural das mulheres, tema (e em boa parte, alvo prioritário no que se refere à recepção) das produções aqui analisadas.

Percebo em tal panorama as reivindicações de cunho feminista como de grande relevância para o debate político suscitado à época em diferentes meios-de-comunicação. Debate este, que dialogou com os múltiplos contextos de países compreendidos no chamado Cone Sul que, através de variados processos de identificações e apropriações das teorias feministas, construíram, em meio às limitações de cada realidade ditatorial, movimentos singulares de resistência e militância. Configuraram-se assim, complexas redes de trocas em relação ao ativismo particular dos diversos grupos feministas que atuavam no período. Dessa forma, compreendo os feminismos cá estudados como práticas sociais heterogêneas que, no dado momento, visaram valorizar e afirmar politicamente especificidades femininas em suas lutas.

Defendo aqui uma noção mais abrangente e policêntrica de “movimentos sociais”, resultado do entrecruzamento de muitas correntes de pensamento que estavam em voga nessas décadas, algo visto no capítulo antecedente. Os feminismos forjados nesses anos estiveram calcados em múltiplas plataformas de ação: dos lares às ruas; passando por palcos, páginas, películas, palanques...

Em um estreito diálogo com as recentes problematizações da vida humana em sociedade, as práticas de comunicabilidade se apropriaram desses embates políticos em um cenário ditatorial, e os feminismos se mostraram grandes impulsionadores de questionamentos e proposições sociais nessas décadas. Kemy Oyarzún (do *Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina*, da *Universidad de Chile*), no texto “*Estéticas identitarias: sexualidades y géneros de discurso*”, discorre sobre uma transformação nos referenciais que constroem o sujeito social em meados dos anos 80:

Se sumaba en los '80, a la crisis del sujeto de la Modernidad Ilustrada, el sacudón copernicano de verdades y valores propiciado por el golpe militar: un golpe que era vivido culturalmente desde dentro, como la caída de los “dioses del alma”, con acentos tanto políticos como metafísicos. Fin

de uma *cierta* patria, derrota, derroche y pérdidas. Con Julieta Kirkwood en el Chile de los '80, pensar esa *particular* crisis del sujeto implicó revisar los relatos subjetivos de una historiografía ilustrada hasta entonces centrada em hazañas de héroes y antihéroes republicanos cuyas biografías (ficticias y verídicas) mostraban en *ausencia* otros sujetos, desechados por la mirada de centrales relatos que han poblado nuestros imaginarios escolares y académicos. Las historiografías ilustradas no sólo hablaban por lo que venían diciendo sino sobre todo por los intersticios silentes de lo no dicho. Y lo no dicho tenía signo y valor, ideologema excluyente de sexo, género y clase.⁶³

De maneira bastante intrigante, Kemy Oyarzún atribui ao golpe militar de 1973 no Chile uma grande influência nas revisões paradigmáticas das décadas posteriores, paralelo que pode ser feito em relação à situação brasileira no pós-golpe de 1964. Ao citar as teorizações de Julieta Kirkwood, a autora dá margem para que possa ser pensada a contundente relevância dos movimentos feministas para a prática historiográfica. Há (explicitamente) uma desnecessária dissociação entre sexo e gênero no texto de Kemy Oyarzún, algo semelhante à noção de Gayle Rubin de “sistema sexo/gênero”. Prefiro, todavia, endossar a premissa contemporânea de que são as relações de gênero, através de valorações hierárquicas, que vêm a criar os referenciais (frequentemente binários) de sexo. Ainda assim, as linhas de Kemy Oyarzún dão a dimensão certa de que as personagens desses movimentos sociais estiveram, no momento, repensando intensamente suas noções de história - sobretudo com grande parte da esperança

63 “Se somava nos anos 80, à crise do sujeito da Modernidade Ilustrada, a sacudida copernicana de verdades e valores propiciada pelo golpe militar: um golpe que era vivido culturalmente de dentro, como a queda dos “deuses da alma”, com acentos tanto políticos como metafísicos. Fim de uma *certa* pátria, derrota, esbanjamento e perdas. Com Julieta Kirkwood no Chile dos anos 80, pensar essa *particular* crise do sujeito implicou revisar os relatos subjetivos de uma historiografia ilustrada até então centrada em façanhas de heróis e antiheróis republicanos cujas biografias (fictícias e verídicas) mostravam na *ausência* outros sujeitos, descartados pela miríade de relatos centrais que têm povoado nossos imaginários escolares e acadêmicos. As historiografias ilustradas não só falavam pelo que vinham dizendo, mas sobretudo pelos interstícios silentes do não dito. E o não dito tinha signo e valor, ideologema excludente de sexo, gênero e classe”. Tradução livre. OYARZÚN, Kemy (compiladora). Estéticas y marcas identitarias. Santiago/Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006. p. 73.

socialista, plantada no coração de muitos durante o governo de Salvador Allende, sendo drasticamente abafada pelo peso ditatorial. Essas noções de historicidade pertinentes às mulheres passaram, então, a ser tema preponderante de reflexão das criações vinculadas ao teatro brasileiro e chileno, como podemos notar na transcrição completa de uma das mais lembradas (pelas depoentes que pude entrevistar) peças do teatro feminista chileno, escrita por Patricia Crispí no início da década de 80:

El discurso de las haches

No usaré esta tribuna para hablar de la mujer.
 ¿Soy yo alguien acaso para deciros quiénes sois vosotras mismas?
 ¿No tenéis acaso oídos para escuchar el llamado de vuestras propias conciencias?
 ¿O es que acaso no tenéis conciencia porque aún no os habéis procurado vuestra propia ciencia?
 ¿Y no tenéis acaso ojos para miraros por dentro?
 ¡En este encuentro! ...¡miraros por dentro!
 ¿Y no tenéis un cuerpo para sentir el rugir de vuestras emociones que como torrentes de aguas diáfanas se precipitan hasta el paladar?

Si he llegado aquí desde tan lejos no es para hablar de la mujer.
 Es para hablaros del hombre.
 ¿Pero de qué hombre diréis vosotras?
 ¿Del hombre de las cavernas o del hombre de Wall Street?
 ¿Del siervo o del hombre medioevo?
 ¿Del hombre de las pirámides o del conquistador de América?
 Nada de eso.
 Yo os hablaré del hombre de hoy.

¿Pero de qué hoy diréis vosotras?
 ¿Del hoy del pobre o del hoy del rico?
 ¿Del hoy del obrero o del hoy del burgués?
 ¿Del hoy donde se dicta blando o del hoy donde se dicta – dura?

Nada de eso.
 Yo os hablaré de un hoy sin HACHE.
 Y en ese hoy sin hache yo os hablaré del hombre

también sin hache.

No es una tarea fácil.

Hace más de 2000 años que el hombre se apropió la hache.

Y desde ese día el hombre hace y deshace.

Hace más de 2000 años que la hembra se quedó sin su hache.

Y desde ese día la mujer no hace ni nace.

La mujer no nace porque es el hombre quién la hace.

¿Y cómo la hace?

¿La hace hermosa como a una rosa o la hace feliz como a una codorniz?

¿La hace fría como a la virgen María o la hace caliente como el aguardiente?

¿La hace mueble como a una silla tal vez espejo de su costilla?

¿O es que la hace gansa a su imagen y semejanza?

No me detendré a analizar aquí los resultados de lo que él hace.

Porque hay algo peor aún.

Junto con apoderarse de las haches el hombre se apropió de las hachas.

Y desde ese día la mujer vive una muy mala racha.

Pero hay algo peor aún.

Junto con apoderarse de las hachas, el hombre se apropió de los hechos.

Y así construyó la historia..... justo por el lado derecho.

Pero hay algo peor aún.

Junto con apoderarse de las hachas y de los hechos, el hombre se apropió de los lechos.

Y eso sí que no hay ningún derecho.⁶⁴

64 “O discurso dos agás – Não usarei esta tribuna para falar da mulher. / por acaso eu sou alguém para vos dizer quem são vocês mesmas? / Por acaso não têm ouvido para escutar o chamado de vossas próprias consciências? / Ou por acaso não têm consciência porque ainda não procuraram sua própria ciência? / E por acaso não têm olhos para se olharem por dentro? / Neste encontro! Olhem-se por dentro / E por acaso não têm um corpo para sentir

De acordo com Patricia Crispi, o monólogo “*El discurso de las haches*” teve sua primeira apresentação em 1980, em um encontro de mulheres na Argentina cujo nome a depoente não recorda. Participavam desse encontro a já citada escritora Patricia Crispi, as economistas Rosa Bravo e Rosalba Todaro, além da prestigiada ativista feminista chilena Julieta Kirkwood. Todas estas estavam de alguma forma ligadas ao *Círculo de Estudios de la Mujer*, sendo que algumas destas foram ao evento apresentar comunicações das pesquisas que realizavam desde a década de 70.

Assim como na passagem em que Julieta Kirkwood é citada por Kemy Oyarzún, Patricia Crispi critica em palavras cáusticas e irônicas os rumos da história construída pelo “homem”. Essa utilização de noções universalizantes de masculinidades e feminilidades é uma estratégia discursiva constante nas relações generificadas do período. Nesse sentido, o uso no texto das categorias “homem” e “mulher” (no singular) acentuam ainda mais essa polarização binária presente no monólogo. As palavras ferinas proferidas por Patricia Crispi em tom de “discurso político de palanque” (segundo a mesma, emulando trejeitos do ditador Augusto Pinochet) eram um convite para que as próprias mulheres valorizassem sua história, sua ciência sobre as coisas. Sua autoconsciência, palavra de enorme força política nesses anos, que se torna um mote no interior de muitos grupos ligados a movimentos contestatórios da Nova Esquerda. “*El discurso de las haches*” brada,

o rugir de vossas emoções como torrentes de águas diáfanas se precipitam até o paladar? / Se cheguei aqui desde tão longe não é para falar da mulher. / É para vos falar do homem. / Mas de que homem dirão vocês? / Do homem das cavernas ou do homem de Wall Street? / Do servo ou do homem medieval? / Do homem das pirâmides ou do conquistador de América? / Nada disso. / Eu falarei do homem de hoje. / Mas de que hoje dirão vocês? / Do hoje do pobre ou do hoje do rico? / Do hoje do operário ou do hoje do burguês? / Do hoje de onde se dita brando ou do hoje de onde se dita – dura? / Nada disso. / Eu falarei de um hoje sem AGÁ. / E nesse hoje sem agá eu também falarei do homem sem agá. / Não é uma tarefa fácil. / Faz mais de 2000 anos que o homem se apropriou do agá. / E desde esse dia o homem faz e desfaz. / Faz mais de 2000 anos que a fêmea ficou sem seu agá. / E desde esse dia a mulher não faz nem nasce. / A mulher não nasce porque é o homem quem a faz. / E como a faz? / A faz formosa como uma rosa ou a faz feliz como uma codorniz? / A faz fria como a virgem Maria ou a faz quente como a aguardente? / A faz móvel como uma cadeira talvez espelho de sua costela? / Ou é que a faz gansa como sua imagem e semelhança? / Não me prenderei a analisar aqui os resultados do que ele faz. / Porque há algo pior ainda. / Junto com se apoderar dos machados, o homem se apoderou dos feitos. / E assim construiu a história... justo pelo lado direito. / Mas há algo pior ainda. / Junto com se apoderar dos machados e dos feitos, o homem se apoderou dos leitos. / E isso sim que não tem nenhum direito”. CRISPI, Patricia. *El discurso de las haches*. Monólogo cedido em formato digital por Eliana Largo em 06/10/2008.

com ares de denúncia, que os valores associados à “mulher” foram traçados pelo “homem”, sendo urgente uma tomada de rédeas pelas mulheres no que concerne ao direcionamento de suas vidas. O fechamento do monólogo dá o tom do quanto as problematizações sobre a sexualidade se tornaram um dos debates centrais dos feminismos vivenciados nessas décadas que coincidiram com os anos de ditadura militar no Brasil e no Chile. Pretendia-se a democracia tanto nas ruas quanto no lar. Em seu depoimento, Patrícia Crispi discorre sobre a composição do grupo em que atuava nesses anos:

Patrícia Crispi - O primeiro grupo do Círculo era bastante intelectual, a maioria eram mulheres sociólogas... Sociólogas, tinha uma economista, cientistas políticas, Mas nada a ver com arte, nem nada a ver com... Não havia alguém que tivesse a ver com teatro ou com outras artes. E aí se deu uma conjuntura que foi muito especial, um congresso em Buenos Aires... Esse foi o início, creio, como o “boom” que teve o teatro neste grupo, porque... o congresso em Buenos Aires e... Havia uma garota argentina desse grupo, a Rosalba... A Rosa Bravo era amiga da Rosalba, então ela... A partir do seu trabalho, a financiaram para que ela fosse nesse congresso em Buenos Aires, um congresso de mulheres. E estava Julieta Kirkwood, que também se interessou e a partir de seu lugar de trabalho lhe deram autorização, passagem, etc., para que fosse a esse congresso. E eu não tinha lugar de trabalho, não tinha dinheiro, mas tinha amigos... Tinha um terapeuta argentino que havia sido meu terapeuta na Espanha e que agora estava na Argentina e, bom, de repente encarei essa viagem. “Vamos a Buenos Aires”. E elas levaram suas comunicações e eu comecei a escrever algo que começou a me surgir de... Quando essa escrita meio automática... Pensando, “bom, elas com suas comunicações e eu o que vou fazer nesse congresso?”. Eu tinha um pouco que me equiparar a esta verbalização que elas tinham nelas e eu não tinha nada... (...) A minha sensação era de criança pequena frente a essas mulheres que eram maiores que eu, muito intelectuais, tinham discursos muito consistentes. E aí, me surgiu algo que se chamou “*El discurso*

de las haches”, que era um texto que ainda tem vigência, é bastante surpreendente que seguem me pedindo às vezes. (...) É um discurso que é como uma ironia, é como uma paródia, como se fosse um discurso sobre a letra “H”, que no Chile, com tudo isso que temos de “*huevón*”, “*hueveo*”... Não sei se tu tens percebido como nós chilenos falamos, colocamos todos os derivados dos “*huevos*” (ovos) em tudo. Quanto mais jovem a pessoa e mais informal for a conversa... “*Huevón*”, “*hueveo*”... Suponho que está relacionado a isso e à letra “H” de homem... E, bom, foi algo que me surgiu com outro sotaque, não com minha maneira de falar. Senão, que nesse momento era como que parodiando Pinochet, desse discurso que ele fazia “*huahuaehueieie*” (emite grunhidos enérgicos e indecifráveis)...

Gabriel Felipe Jacomel – (risos)

Patricia Crispi – Então esse discurso chegou a mim com outro sotaque, não com a minha língua, não com o som de como eu falo, mas diretamente com uma maneira de falar diferente. Bom chegamos a esse congresso e... Apenas nos instalamos e veio a polícia e o interrompeu. E ficamos aterrorizadas, porque, não sei... Porque afinal havíamos sido super ousadas em ir a um congresso sem termos maiores referências, não sabíamos se as que organizaram o congresso eram da polícia, eram... De onde eram, não eram...

Gabriel Felipe Jacomel – Te lembras do nome do congresso?

Patricia Crispi – São nomes típicos... “Congresso de mulheres”...

Gabriel Felipe Jacomel – Claro...

Patricia Crispi – Claro, não havia nada tão especial. Era o ano 80, isso é o que eu posso te

dizer. Ano 80.⁶⁵

São, portanto, do início dos anos 80 os primeiros indícios de experimentação teatral por parte do *Círculo de Estudios de la Mujer*. Patricia Crispi será figura constante ao longo deste trabalho por sua extensa atividade durante a década supracitada em prol de um movimento feminista mais lúdico e criativo. Conforme a narrativa contemporânea de Patricia Crispi, seu contato com o teatro se deu através do convite de uma cunhada para que participasse de uma oficina de teatro em meados dos anos 70, antes de exilar-se voluntariamente na Espanha em decorrência do golpe militar.⁶⁶ Ao voltar da Espanha (onde tivera um intenso e variado preparo na atividade teatral), Patricia entrou em contato com um recém formado *Círculo*: “Quando eu cheguei de volta da Espanha o *Círculo* estava começando. Tinha poucos meses que havia se instalado o primeiro núcleo. E cheguei curiosamente por essa mesma cunhada, essa que me levou ao teatro... Ela me levou às reuniões”.⁶⁷ A partir desse momento, Patricia Crispi foi figura preponderante para as incursões teatrais da organização feminista – sendo inclusive reconhecida por isso pelas discursividades contemporâneas das militantes desse período. Quando fui ao Chile para efetuar entrevistas e pesquisas em arquivos para esta dissertação, também tive a oportunidade de participar de uma entrevista com Rosalba Todaro, uma das atrizes ligadas ao grupo teatral que se conformou em Santiago a partir do *Círculo de Estudios de la Mujer*:

65 Entrevista com Patricia Crispi concedida a Gabriel Felipe Jacomel. Santiago/Chile, 09/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Gabriel Felipe Jacomel. Revisão por Andrei Martin.

66 “Patricia Crispi - Eu estava nesse momento, depois do Golpe, eu perdi o trabalho como vários de meus amigos, e então estivemos um tempo fazendo artesanato para ganhar algum dinheiro. E, além disso, eu tinha um bebê pequeno. Quando veio o Golpe eu estava grávida. Meu filho nasceu no ano de 74 e nesse tempo bordávamos blusas, desenhávamos blusas bordadas, e túnica e vestidos com os amigos da universidade. E no entremeio que comecei isso, eu acho que comecei a fazer teatro, no ano de 74, 75. E me alucinei com o teatro. Então quando fui à Espanha... Veio a detenção, invadiram minha casa, meu apartamento, levaram meu marido detido... Bom, mais medo, não?! Começas a viver no espiral do medo. Então quando os... Havia muitas possibilidades porque ele tinha nacionalidade espanhola, era também de família espanhola e podia ser que a Embaixada da Espanha o levasse à Espanha. Mas finalmente não aconteceu isso, o soltaram aqui no Chile e fomos à Espanha. Primeiro parti eu, sozinha. E depois seguiu ele com a criança. E cheguei na Espanha...”. Idem.

67 Idem.

Gabriel Felipe Jacomel - Teve um período do círculo que tu participaste de peças de teatro em 1981, como foi?

Rosalba Todaro – Bom, nesta coisa do Círculo, era muito diverso. E Patricia Crispi, ela se dedicou mais ao teatro e à literatura, inclusive o teatro como forma educativa, como forma de expressão. E depois, foi para nós mesmas um grupo de expressão corporal muito interessante. (...) Então, Patricia e eu fizemos uma coisa de expressão corporal. Soltar-se, porque o corpo e a mente são uma única coisa. Então fizemos todos os exercícios de confiança, todas essas coisas que podemos imaginar.⁶⁸

Rosalba Todaro é a garota argentina a quem Patricia Crispi se referiu há pouco. As quatro mulheres que rumaram ao congresso realizado em Buenos Aires decidiram apresentar o ocorrido às suas companheiras de organização de uma maneira inusitada.

Rosalba Todaro - E eu comecei a participar disto, fundamentalmente, porque fui neste encontro na Argentina. Fomos neste encontro que nos indicaram na Argentina, um grupo que ia fazer um encontro público. Foi Patricia, Julieta, Rosa Bravo e eu. Eu acho que foi em 1980. (...) Em um momento, eu vi um senhor, um senhor estranho... pegou o microfone, e nós pensando que era um número cômico, e então ele começou a dizer: “Este encontro não tem aprovação, este encontro é proibido, etc., etc.”. E a polícia estava se encaminhando para a porta.⁶⁹

À partir das desventuras argentinas, as quatro chilenas resolveram montar uma pequena peça teatral relatando suas peripécias estrangeiras, a qual deram o nome de “*El viaje de las rosas*” (trocadilho

68 Entrevista com Rosalba Todaro concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woirowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Santiago/Chile, 08/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Isabella Cristina de Souza.

69 Idem.

com o nome de Rosa Bravo e Rosalba Todaro), que tinha “*El discurso de las haches*” como *gran finale*.

Patricia Crispi - E chegamos aqui e, bom, tínhamos que contar às companheiras que estavam na maior expectativa, as quatro que foram no congresso... então, na viagem de volta, me ocorreu de fazer como um *sketch*. Então, chegamos aqui, não as contamos o que tinha acontecido e na primeira reunião, que acontecia nas segundas, em vez de dizer “olha o que aconteceu!”... fizemos um *sketch*. E, outra vez, esse *sketch* começou a surgir pra mim, como faço... como algo que sai, que chega! E foi muito bem vindo, muito divertido, as ganhamos... no momento em que atuavam elas não sabiam se era verdade ou era um conto que estávamos contando para elas. E este *sketch*, que era algo muito simples, para poder ser feito entre quatro pessoas que não eram atrizes... eu não era atriz, havia estudado teatro mas nunca havia subido num palco e elas não tinham nada que ver com o teatro. Então era... no fundo era um relato onde há momentos em que conversávamos em algumas partes, mas terminava com “El discurso de las haches”. E “El discurso de las haches”, sim, que era bom, não?! Era algo que... para mim saía muito bem, saía com esse sotaque que... vinha com sotaque o texto. Então eu vociferava: “auhaahueaihea”. E ficaram todas encantadíssimas com isso, então o teatro passou desde esse momento a ocupar um lugar neste Círculo e a ser validado, que teve muito poder. Ou seja, tivemos um poder enorme com elas, de comunicar-lhes através do teatro, como havia sido isso... de ganhá-las de jogar com este... com este medo que havíamos experimentado e, bom, repetimos isto umas três ou quatro vezes. Se chama “El viaje de las rosas”.⁷⁰

Rosalba Todaro também narra a experiência de maneira semelhante... Reconhece, inclusive, Patricia Crispi como a diretora do

70 Entrevista com Patricia Crispi concedida a Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

intento em questão:

Rosalba Todaro - E armamos isto, armamos como um *sketch* do que havia passado. Então, quando chegamos não dissemos nada a nossas companheiras, apenas que estávamos fazendo um informe. Então em um momento, “só vamos mostrar o informe”, e mostramos o *sketch*. E era maravilhoso, inclusive porque eu tive que fazer o comissário. E então fizemos uma festa porque neste momento já tínhamos uma pequena casinha.⁷¹

A repercussão dessa atividade motivou a manutenção de uma oficina de criação cênica que culminou na encenação de “*La Escoba*” (referida no início deste capítulo) e de outras peças chilenas, como será visto a seguir. Nesse sentido, é possível inferir que parte desse exercício de revisão dos referenciais de feminilidade pôde ser feito através da organização coletiva das próprias interessadas em debater o “ser mulher”. Chega a ser impressionante a similaridade estrutural de algumas peças aqui analisadas com os chamados grupos de reflexão da tradição feminista radical. Formados geralmente por mulheres de classes mais abastadas, os grupos de reflexão estavam bastante ligados com o que veio a ser conhecido como “feminismo da diferença”, ou, segundo o periódico feminista latino-americano *Nosotras*, feminismo “*ginecoide*” (denominação utilizada pelo teórico francês Edgar Morin, na obra *La femme majeure*)⁷². Esse feminismo da diferença vinha a se opor ao que fora denominado “feminismo da igualdade”, ou segundo a designação de Morin, feminismo “androide”. Defendendo a teoria de que a tendência “*androide*” do feminismo seguia em direção a uma assimilação das mulheres à sociedade machista e sexista impregnada dos valores impostos por homens, o feminismo da diferença procurava ressignificar a identidade feminina e a posição das mulheres na sociedade, deixando de reclamar uma impossível igualdade entre os “sexos” (nesse caso, uma masculinização da mulher) que, segundo algumas defensoras de tal corrente nunca existiu e nunca irá existir. O

71 Entrevista com Rosalba Todaro concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

72 COLLIN, Françoise. Nuevo feminismo, nueva sociedad o, el advenimiento de otra. *Nosotras*. Grupo latinoamericano de mujeres. n° 21 – 22. Septiembre – octubre - ano II, [1975]. p. 09.

livro de Rosiska Darcy de Oliveira, “Elogio da diferença”, explicita os anseios desse feminismo da diferença de forma bastante objetiva. “O que defendem é uma igualdade inédita entre os sexos, o primado da diferença sem hierarquia e sem ambigüidade”⁷³. Isto é, uma sociedade igualitária que respeite as especificidades existentes em ambos os “sexos”. Mas para que isso pudesse acontecer, seria necessária uma completa reavaliação da maneira como a mulher se encaixa na sociedade contemporânea e que papel ela vai ter na sociedade futura. É nesse sentido que se tornam importantes as reuniões de mulheres, por mais informais que sejam, e os já citados grupos de reflexão. Mabel Alicia Campagnoli, no artigo “*El feminismo es un humanismo – la década del 70 y “lo personal es político”*”, disserta de maneira bastante interessante sobre o diferencialismo como estratégia política:

Esta preocupación por la especificidad y la reconstitución del sujeto femenino tuvo su resonancia en la praxis que, con asombrosas semejanzas, desarrollaran los movimientos feministas en muchos países. La praxis de separación y distinción, cuyos elementos reaparecieran con modificaciones de un movimiento a otro, llamaba a un mundo de mujeres en pugna con el medio, diseñado para reconstituir la subjetividad femenina y al mismo tiempo promover las facultades y las capacidades femeninas. Lo mismo que el separatismo, la concienciación produjo disensión entre las feministas; no obstante, surgió como una técnica fundamental alrededor de la cual se construyeran los feminismos contemporáneos. Se trataba de buscar un discurso desde las mujeres, sobre las mujeres y para las mujeres y de reconocerse en él. La idea que guiaba este objetivo era de que las mujeres habían estado pensadas, habladas, representadas desde los varones; se buscaba un posicionamiento como mujeres desde un lugar de mujer. Dado que este punto de interpelación nunca había existido, había que crearlo.⁷⁴

73 OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Elogio da diferença – o feminino emergente. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. p. 17.

74 “Esta preocupação pela especificidade e a reconstituição do sujeito feminino teve sua ressonância na práxis que, com assombrosas semelhanças, desenvolveram os movimentos

Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy dissertam um pouco mais sobre a importância e funcionamento desses grupos de reflexão, que como mecanismo de articulação feminista acabou por se refletir na concepção das produções aqui tratadas:

(...) grupos pequenos e informais, constituídos unicamente por mulheres. Esta tática desenvolveu-se espontaneamente. Surgiu pela necessidade de se romper o isolamento em que vive a maior parte das mulheres nas sociedades ocidentais, nuclearizadas em suas tarefas domésticas, em suas experiências individuais vividas solitariamente. A mulher constituiu assim um espaço próprio para expressar-se sem a interferência masculina, para compreender-se através de sua voz e da voz de suas companheiras, para descobrir sua identidade e conhecer-se. Nestes grupos a mulher descobre que sua experiência, suas dificuldades, frustrações e alegrias não são isoladas nem fruto de problemas unicamente individuais mas, ao contrário, são compartilhadas por outras mulheres. A descoberta dessa experiência comum, a transformação do individual em coletivo, forma a base do movimento feminista. (...) Se o que era aparentemente individual e isolado se revela, na verdade, como uma experiência coletiva, concretiza-se a possibilidade de luta e de transformação.⁷⁵

feministas em muitos países. A prática de separação e distinção, cujos elementos reapareceram com modificações de um movimento a outro, chamava a um mundo de mulheres em pugna com o meio, desenhado para reconstituir a subjetividade feminina e ao mesmo tempo promover as faculdades e capacidades femininas. O mesmo que o separatismo, a conscientização produziu dissenso entre as feministas; não obstante, surgiu como uma técnica fundamental ao redor da qual se construíram os feminismos contemporâneos. Se tratava de buscar um discurso a partir das mulheres, sobre as mulheres e para as mulheres e de reconhecer-se nele. A idéia que guiava este objetivo era de que as mulheres haviam estado pensadas, faladas, representadas a partir dos homens; se buscava um posicionamento como mulheres a partir de um lugar de mulher. Dado que este ponto de interpelação nunca havia existido, havia que criá-lo⁷⁶. Tradução livre. CAMPAGNOLI, Mabel A. El feminismo es un humanismo. La década del 70 y “lo personal es político”. In: ANDÚJAR, Andrea; DOMÍNGUEZ, Nora; (orgs.) et alii. Historia, género y política en los '70. Buenos Aires: Feminaria, 2005. p. 155 – 156.

A socióloga Isabel Gannon é apontada em entrevistas recentes como a principal entusiasta dos grupos de reflexão no interior do *Círculo de Estudios de la Mujer*. A partir de sua experiência em território estadunidense, Isabel Gannon se utilizou de práticas experimentadas em território estrangeiro para enriquecer o ativismo chileno:

Isabel Gannon - E tanto que aceitei trabalhar no cargo em que trabalhei. Então eu me dediquei a isso no círculo, não fiz outro tipo de trabalho, me dediquei a isso... comecei com mulheres que eram do grupo que tivemos e foi um trabalho muito, muito lento...

Gabriel Felipe Jacomel - E discutiam também livros e textos nessas reuniões?

Isabel Gannon - Não...

Gabriel Felipe Jacomel - Eram somente experiências pessoais?

Isabel Gannon - Eram somente vivências... (...) Nós conseguimos uns manuais de... como fazíamos grupos de consciência conseguimos uns manuais de onde copiamos algumas coisas...

Gabriel Felipe Jacomel - Que manuais?

Isabel Gannon - Manuais gringos, eu os perdi, não me lembro assim de nome, mas também tinha umas dicas muito práticas que vinham por escrito nas sessões que havia dentro. A primeira era a sessão do corpo, eu me lembro que começava a sessão com um exercício de imaginar-se que estava nua, sem as roupas e tratar de descrever e dizer como se sentia... Então tratamos de fazer isso na sala e todas nos sentimos horríveis, todas, porque tinham as pessoas mais velhas, tinham as pessoas mais jovens... ou porque era muito gorda, ou porque era muito magra, ou seja... tive que me

dar conta que a menina da frente era muito linda, eu me encontrava horrível. Ou seja, havia toda uma imagem do que devia ser, absolutamente deturpada da realidade, porque era algo em que se lidava com uma realidade terrível... então tínhamos experiências com o corpo, o trabalho doméstico, a relação com os maridos, a relação com as mães...

Gabriel Felipe Jacomel - A ideia dessas experiências veio da ideia dos manuais gringos?

Isabel Gannon - Sim, veio da ideia dos manuais gringos, e a maneira que trabalhávamos essas oficinas era: gravávamos todas as sessões (...) Era um trabalho muito gratificante porque depois dessas reuniões... eram pessoas que me agradeciam porque haviam mudado suas vidas e porque “agora me dou conta de como sou como eu quero”. Então eu me sentia muito gratificada, porque havia ocorrido realmente uma comunicação...⁷⁶

Essa comunicação constante entre todas as presentes nessas experimentações grupais, acabou presente na maneira como o teatro do período foi pensado por diversos grupos. No Brasil, “desde o início dos anos 70 começam a surgir, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, grupos de reflexão. Esses grupos eram formados por mulheres que já se conheciam há mais tempo, eram amigas ou possuíam alguma afinidade (...) Era formado por mulheres de camadas médias, intelectuais de esquerda”⁷⁷. Juliet Mitchell pontua essa vinculação desses “grupos de reflexão” com uma tradição esquerdista, calcada em experiências de camponeses chineses à época da tomada socialista, o que nos remete às discussões colocadas no primeiro capítulo dessa dissertação: “subjugados por métodos violentos de coerção e por uma miséria abjeta, deram um passo adiante ao deixar de pensar que seu destino era algo

76 Entrevista com Isabel Gannon concedida a Gabriel Felipe Jacomel. Santiago/Chile, 09/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Larissa Viegas de Mello Freitas.

77 PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos. *Revista Brasileira de História*. Vol. 26, número 52. São Paulo: 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200011&lang=pt->.

natural, pelo único fato de falar disto em voz alta”.⁷⁸ Esses grupos de mulheres (que tinham na partilha das experiências das mulheres envolvidas o seu foco) construíram uma interessante correlação com as experiências cênicas vivenciadas em ambos os países destacados nos anos aqui investigados.

A partir da estreia em palcos cariocas no ano de 1975, “Homem não entra” passou a ter uma extensa repercussão em diversos meios de comunicação brasileiros, em decorrência de suas interessantes características: 1. O radicalismo no que diz respeito ao título! 2. O interessante fato de que nesta peça todas as presentes no recinto eram consideradas “atrizes”, incentivadas pela protagonista Cidinha Campos, sozinha no palco, a discorrer sobre suas vidas enquanto mulheres:

“Estou vivendo uma aventura mágica. Eu, que sempre me relacionei melhor com homens do que com mulheres, não imaginava que o que atrapalha o comportamento da mulher é a presença dominadora do homem. Já no saguão do teatro se estabelece um clima de cumplicidade e amizade, entre espectadoras estranhas. Elas se falam sem apresentações formais. O primeiro *slide* é projetado e faz-se um silêncio total. Eu as cumprimento: *Senhoras, sem seus senhores*. Elas riem. Sabem que, lá, são suas próprias donas”.⁷⁹

O texto acima, publicado no início de 1975 na Revista Fatos e Fotos, seguia um tendencioso (e não menos curioso) subtítulo: “A guerra aos maridos”. Cidinha Campos, a autora do relato acima citado, talvez nem soubesse do tom belicoso que seria atribuído pelos veículos midiáticos a seu mais novo empreendimento no teatro. A peça “Homem não entra”, desde a sua estreia no referido ano, foi alvo constante de incursões jornalísticas que trouxeram para a mídia de grande circulação um debate inédito sobre o ambiente cênico, bem como acerca das relações de gênero veiculadas nesses espaços de discussão.

“Em todas as grandes cidades brasileiras, mulheres que nunca puderam pagar um analista tiveram a oportunidade de se reunir e, pelo preço

78 MITCHELL, Juliet. *La condición de la mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977. p. 66.

79 FILHO, Pedrosa. Onde homem não entra e a mulher conta tudo. *Revista Fatos e Fotos*. n° 698. 06/01/1975. p. 59.

de um ingresso, discutirem (sic) livremente os seus grilos a respeito dos homens.”

Uma espectadora confessou que trocava seu marido por um boneco de soprar. Outra admitiu que seu melhor amigo era um homossexual, com quem tinha muitas coisas em comum, “inclusive o mesmo esmalte de unhas”. Algumas mulheres na plateia fizeram declarações patéticas: “Meu marido me provoca urticária”. Ou então: “Olhem para mim, cheia de estrias, pelancas e celulite, marcada pela maternidade. E agora, ele, o causador de tudo, diz que estou um bofe”.⁸⁰

Tais afirmações se fizeram possíveis tanto pela estrutura descentralizada da peça quanto pelo importante fato da entrada de homens ser vetada - no palco, na plateia e nos bastidores. No entanto, com menos de um ano em cartaz a peça foi censurada pelo governo militar brasileiro segundo a alegação de desrespeito à Constituição Nacional em conteúdo sexualmente discriminatório. Pois o que fora considerado pela Censura Federal do Brasil como discriminação sexual em fins de 1975, adquiria outras dimensões nas discussões feministas efetivadas internacionalmente através de múltiplos meios. Para as práticas de reuniões em que apenas era permitida a presença de mulheres buscavam-se, então, diferentes legitimações discursivas que eram postas em debate, como podemos notar neste trecho do periódico feminista *Nosotras*:

(...) la presencia del macho frena sus iniciativas y tomas de palabra. Es para escapar a ese círculo vicioso que con frecuencia los movimientos feministas no aceptan las reuniones mixtas. “Abandonadas” a ellas mismas, las mujeres están obligadas a desplegar inventiva y talento y se atreven al fin hacerlo. Juntas hacen la experiencia de lo que se ha llamado su identidad.⁸¹

80 ORBAN, Francisco. Cidinha Campos – Sai ‘Homem não entra’, entra ‘Agora entra tudo’. *Revista Fatos e Fotos*, nº 745, 01/12/1975. p. 24.

81 (...) a presença do macho freia suas iniciativas e tomadas de palavra. É para escapar desse círculo vicioso, que com frequência os movimentos feministas não aceitam as reuniões mistas. “Abandonadas” a elas mesmas, as mulheres estão obrigadas a demonstrar criatividade e talento e se atrevem em fim a fazê-lo. Juntas fazem a experiência do que se tem chamado sua identidade. Tradução livre. COLLIN, Françoise. Op. Cit. p. 10.

Entendendo esta identidade de mulheres como algo em constante produção nas interações sociais, percebo que, por mais que o espaço cênico proposto na peça “Homem não entra” preconizasse uma polifonia discursiva, através das diferentes falas de pessoas envolvidas na peça, tal proposta ainda acabou por delimitar a formação de enunciados no jogo cênico - pautando-se no referencial de uma “experiência feminina” como ponto de partida. Essa noção de “experiência” é discutida pela historiadora Joan Scott, em um texto que leva o mesmo nome. Para ela, trata-se de um evento linguístico, passível de mutabilidade, constituinte de subjetividades⁸². Diferentes vozes tecendo o que seria pertinente ou não para o que estava sendo forjado como “feminino”. Nota-se, então, um conjunto de performatividades identitárias que, no dado momento, visavam uma ruptura com as noções machistas de feminilidade propagandeadas no meio social (por exemplo, a mulher-objeto, a mulher-submissa, etc.), contudo ainda se baseando em uma noção binária de identidades de gênero. Essa noção identitária calcada em um modelo binário se faz presente em todas as peças de cunho feminista que aqui analisei!

Certamente, nesse hibridismo de enunciados no qual a prática teatral dos países aqui analisados está imersa nas décadas de 70 e 80, destacam-se também os referenciais marxistas da “luta de classes”, sendo constantes no momento (como já observamos no capítulo anterior) as alusões a uma determinada noção de “povo”, “teatro popular”, “teatro do oprimido”, etc. E mesmo sob o presente crivo da censura!

Eles foram considerados, no interior da história do teatro brasileiro, como responsáveis por uma nova maneira de interpretar a realidade, bem como faziam parte de um dos momentos de tentativa de “conscientização da sociedade”. Este projeto, no entanto, foi derrotado no âmbito da luta política, e a partir daí surgiram experiências qualificadas como “arte de resistência”. Assim, em razão de questões conjunturais, foram produzidas peças teatrais que exaltavam bandeiras como: “liberdade”, “participação”, “denúncia” e “alternativas de combate à repressão”. Enfrentou-

82 SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da (et alii) (orgs). Falas de Gênero. Teorias, análises, leituras. Florianópolis: Mulheres, 1999. p. 42 – 43.

se a ação da Censura Federal, simultaneamente ao desenvolvimento desta produção, o que permitiu a construção paulatina de uma determinada forma de escrever, produzir e interpretar.⁸³

O foco temático também é explorado de maneira que buscasse uma identidade nacional “perdida” e “fagocitada” pelas classes dominantes - e sua suposta cultura de elite. Identidade esta, frequentemente em disputa nas histórias nacionais. Chico Buarque e Paulo Pontes afirmam, na introdução da tragédia “Gota d’água”:

Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. Chegou uma hora em que até a palavra povo saiu de circulação. Nossa produção cultural, claro, não ganhou com o sumiço.⁸⁴

O povo como temática se fez então presente em diversas incursões teatrais do período, inclusive como bandeira política primordial na luta contra as ferrenhas ditaduras militares. Isso pode ser percebido em alguns comentários acerca da montagem da peça “Homem não entra”, como é o caso da fala de Heloneida Studart, uma das autoras da peça, que, curiosamente, procurou atestar e salientar a veracidade dos depoimentos das mulheres presentes na peça (o que também é recorrente em outras resenhas do período em relação à montagem):

A Cidinha teve a idéia de fazer uma peça só para mulheres em que os homens não entrassem. A peça foi ótima porque ela era uma verdadeira sessão de análise coletiva, porque a Cidinha fazia perguntas ao público e as mulheres respondiam a verdade só porque os homens não estavam lá. Por exemplo: ‘Quem engana o marido?’, aí várias mãozinhas da platéia se levantavam. ‘Por que

83 PATRIOTA, Rosângela. Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999. p. 49.

84 BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Gota d’água. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. p. 12.

“você engana o marido?”, aí as mulheres iam dar suas explicações, às vezes subindo na poltrona. Agora imagina se os homens estivessem lá, qual seria a mulher que ousaria levantar a mão e admitir que tinha enganado o marido? A peça foi muito alegre, foi uma verdadeira sessão de terapia grupal, fez um sucesso enorme, principalmente nas camadas populares. A peça deixou saudade. Era uma linguagem bem coloquial, muito povo, que todo mundo podia entender que estava retratada ali, não tinha nenhuma sofisticação, não era nada elitista, apesar de ser uma peça inteligente que levantava questões muito profundas da alma da mulher.⁸⁵

O que Heloneida chamou de “questões muito profundas da alma da mulher” eram justamente temas em intensa disputa naquele ano de 1975. Nem a peça “Homem não entra”, nem as atividades oficiais que resultaram do Ano Internacional da Mulher proposto pela ONU ficaram imunes de serem tachadas de levianas em relação a seus respectivos conteúdos. Tais “questões profundas da alma da mulher” mostravam-se, assim, muito mais difusas do que a unidade requerida então...

Mas é certo que também existem certas constantes narrativas compartilhadas pelas diferentes produções em ambos os países aqui estudados, como é o caso das frequentes representações da vida familiar seguinte ao matrimônio, alvo de constante problematização tanto em peças chilenas quanto em peças brasileiras. O cotidiano vivenciado pela personagem María, na montagem de “*La Escoba*”, se assemelha em muito às falas de diversas brasileiras que partilharam da experiência singular que foi “Homem não entra”. Problematizações que ecoaram, sim, em espaços distintos, a ponto de terem diferentes desfechos frente à legalidade.

As narrativas quanto a proibição de “Homem não entra” não convergem entre si e as discussões sobre este tema estão melhor explicitadas em outro artigo de minha autoria⁸⁶. Vale a pena lembrar que o período de Estado ditatorial nos países aqui discutidos também

85 TOSCANO, Moema e GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres – um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992. p. 33.

86 JACOMEL, Gabriel Felipe. Debates feministas no teatro... e Homem não entra!. *Fronteiras*, Revista Catarinense de História (Florianópolis) - v. 15, 2007. p. 15 – 27.

abarcou um ferrenho aparato de censura que se interliga intimamente ao processo criativo e sua difusão nos locais em questão. Yan Michalski, na obra “O palco amordaçado”, dá detalhes sobre o pouco preciso decreto 20.493, de 1946 – passível de interpretações extremamente diferentes. Segundo consta no art. 41:

Será negada autorização sempre que o texto: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, à ordem pública, às autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das forças armadas.⁸⁷

O caso de “Homem não entra” traz à tona a ação censória, decorrente da utilização do espaço cênico como local de subversão de uma identidade feminina predominantemente preconizada pelo aparato estatal à época. Além disso, outros matizes avermelhavam as práticas dos feminismos nesses países. Em constante contato com grupos de resistência às ditaduras militares, os movimentos feministas não ficaram alheios às atividades destes grupos. São frequentes os casos da chamada dupla-militância, na qual a convergência entre militância feminista e militância esquerdista (de viés socialista ou comunista, geralmente) apresentava-se dificultosa. Rose Marie Muraro, outra das autoras de “Homem não entra”, pontua o que esta acredita ser uma característica diferencial das práticas feministas no Brasil:

O feminismo brasileiro não tinha nada a ver com o feminismo americano. Desde o início, o nosso feminismo era ligado à luta de classes. Eu assim fazia, Helleieth [Saffioti], Heloneida [Studart] e Carmem da Silva, todo mundo era de esquerda, menos a Romi [Medeiros da Fonseca].⁸⁸

87 MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. Rio de Janeiro: Antiqua Livros, 1979. p. 25 – 26.

88 MURARO, Rose Marie. Memórias de uma mulher impossível. Rio de Janeiro:

Todos os nomes citados por Rose Marie Muraro se referem a uma primeira agrupação de feministas brasileiras no período pós-Segunda Guerra. Suas atuações já se faziam presentes em um período anterior aos eventos promovidos em decorrência do Ano Internacional da Mulher, em 1975, época em que a efervescência dos debates concernentes às mulheres ganhara maior destaque⁸⁹. As mencionadas autoras da peça “Homem não entra”, Rose Marie Muraro e Heloneida Studart, desde a transição dos anos sessenta para os anos setenta, já vinham escrevendo livros sobre a situação das mulheres brasileiras e a importância das mesmas na construção de uma nova sociedade com menos desigualdades.

Em 1970, publiquei meu primeiro livro abertamente feminista, em que fala sobre machismo, mas o livro era muito voltado para a contracultura. O movimento feminista estava no seu auge nos Estados Unidos e na Europa. *Libertação Sexual da Mulher* foi o livro que introduziu no Brasil as teses que as feministas estavam defendendo no mundo inteiro. Nele, procurei dar uma visão geral do que estava acontecendo com as mulheres no resto do mundo.⁹⁰

Essas autoras foram algumas das poucas, em um primeiro momento dessa segunda onda feminista, a baterem de frente com as associações pejorativas frequentemente postas à mídia brasileira em correlação com seus estudos. Para a historiadora Ilze Zirbel, “havia na época um grande receio para com a identificação de feminista devido a apropriação e má utilização do termo pela imprensa masculina”⁹¹. O tema da ridicularização em torno da “pecha” feminista tem sido uma

Editora Rosa dos Tempos, 1999. p. 172.

89 Para maiores detalhes, ver PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos. *Revista Brasileira de História*. Vol. 26, número 52. São Paulo: 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882006000200011&lang=pt>.

90 MURARO, R. M. Op. Cit. p. 174.

91 ZIRBEL, Ilze. A caminhada do movimento feminista brasileiro: das sufragistas ao Ano Internacional da Mulher. Disponível em <<http://geocities.yahoo.com.br/izirbel/Movimentomulheres.html>>.

questão recorrente em estudos recentes que vêm a problematizar essa época⁹². Considero problemática a utilização de uma adjetivação genericada em se tratando de um veículo de informações como a imprensa. Portanto, diferentemente de Ilze Zirbel, prefiro não me utilizar de conceitos tais como “imprensa masculina”, mesmo sabendo que boa parte da mídia sul-americana da época estudada veiculava constantemente narrativas heteronormativas apoiadas em categorias binárias de gênero. Mais interessante na trajetória dessas mulheres para o que é proposto nessa dissertação, é a maneira como elas estão articulando claramente uma possibilidade de militância feminista levando-se em conta as premissas da Nova Esquerda que se desenhava. As autoras do livro chileno “*Un nuevo silencio feminista?*” também percebem essa correlação entre movimentos esquerdistas, contextos ditatoriais e as emergentes influências feministas nas décadas posteriores à Segunda Guerra mundial:

Como ocurría en toda América Latina, el feminismo que emerge en la década de los setenta y de los ochenta es herdero de un tradición política de izquierda y se constituye como un proyecto ideológico com fuertes raíces socialistas. (...) La lucha de las feministas de este período fue siempre concebida como parte del movimiento opositor al régimen, constituyendo este el punto de encuentro com los otros sectores del movimiento de mujeres.⁹³

92 “A reiteração da comicidade na abordagem de suas reivindicações tende a difundir uma imagem em voga, acerca das feministas como masculinizadas, pesadas como elefantes, perigosas, feias, bruxas... Imagens que se contrapõem ao ideal feminino, constantemente re-atualizado de beleza, meiguice, delicadeza, paciência, resignação, o que não poucas vezes leva mulheres a rejeitar sua inserção no feminismo e até a combatê-lo”. Rachel Soihet acerca da abordagem do periódico *O Pasquim* frente às reivindicações feministas. SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Revista Estudos Feministas*. Vol . 13. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000300008&script=sci_abstract&lng=pt>.

93 “Como ocorria em toda América Latina, o feminismo que emerge na década de setenta e oitenta é herdeiro de uma tradição política de esquerda e se constitui como um projeto ideológico com fortes raízes socialistas. (...) A luta das feministas desse período foi sempre concebida como parte do movimento opositor ao regime, constituindo este o ponto de encontro com os outros setores do movimento de mulheres”. Tradução livre. TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. Op. Cit. p. 52.

Sendo assim, propostas cênicas chilenas também flertaram com esse entrecruzamento de discursividades militantes ocorrido no momento. A notícia presente no primeiro número da edição chilena do periódico *Nosotras*, sobre a atividade do *Grupo Ochagavía* de “teatro popular”, é um caso que pode ser colocado como exemplo – atividade, em partes, narrada no depoimento de Eliana Largo, logo a seguir:

Eliana Largo - Então, depois eu trabalhei com grupos de mulheres, mas nos povoados. E nos povoados empregamos estes grupos de teatro.

Gabriel Felipe Jacomel – “*Ochagavía*”...

Eliana Largo – “*La Legua*” e “*Ochagavía*”... e como soube disto?

Gabriel Felipe Jacomel – O *Boletín*... não! *Nosotras* de 83 [sic], creio... mencionou algo disto.

Eliana Largo – Então fiquei motivada em ir aos povoados trabalhar com as mulheres, e aí foi muito interessante, o bom disso... bom, ocorre que, como todos questionavam, todas as estruturas que haviam antes foram totalmente deslegitimadas. A ditadura não era legítima, nada era legítimo. De maneira que, de alguma maneira, criamos, a partir de nós o mundo em que queríamos viver. Isso eu sinto que foi muito forte. Que fazíamos a luta contra a ditadura ao mesmo tempo que criamos, entre mulheres, este questionamento profundo... [do] autoritário, patriarcal, que a expressão máxima era a ditadura, mas antes também houve de outra maneira e o via de outra maneira. Essa era a questão. Então eu me recordo que ia a esses povoados e essas mulheres falavam a partir delas, de como era sua cotidianidade e junto púnhamos um gravador. E eu em casa transcrevia tudo que elas diziam. E depois levava para elas, e a partir disso fazíamos um roteiro. (...) Elas, então, representavam o que haviam dito que eram suas próprias vidas, mas como uma obra já. Sim, então nos apresentávamos nos palcos das igrejas, das paróquias dos

povoados. Os curas nos emprestaram a igreja para reuniões e nós criamos a obra de teatro no palco do altar. (...) Eu creio que era a máxima ruptura... eu creio que era a máxima ruptura! (...) E todos os fiéis eram as pessoas que iam à obra de teatro. Mulher na maioria, mas também homem. Então, se apresentavam as obras, que eram muito curtinhas e se fazia uma discussão. Isso fizemos um tempo. Foi muito importante, foi muito... Era tão importante, tão importante, porque em meio a morte, havia tanta vida!⁹⁴

Constituído a partir de “*un Taller de Teatro Popular con y para mujeres*”⁹⁵, o grupo *Ochagavía* vinha desenvolvendo em 1984 pequenos *sketches* (peças dramáticas de tamanho reduzido, geralmente com poucos minutos de duração) com o intuito de questionar o cotidiano de dupla opressão⁹⁶ (classe e sexo, nas palavras do próprio periódico) vivenciado pelas mulheres. “*La idea es que mediante la representación de aspectos de su vida cotidiana también otras mujeres puedan analizarla críticamente, incorporando su propia experiencia*”⁹⁷. Aqui aparece, novamente, a valorização e empoderamento de falas diversas daquelas envolvidas no processo de criação cênica. Patricia Crispi detalha um pouco mais esse tipo de atividade em que se buscavam

94 Entrevista com Eliana Largo concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

95 “(...) uma Oficina de Teatro Popular com e para mulheres”. Tradução livre. Teatro popular de mujeres. *Nosotras*, n. 1. Santiago/Chile: 1984. p. 14.

96 “Los colectivos de feministas populares definen su identidad por su pertenencia de clase. Sus objetivos se orientan a la generación de una conciencia de género y de clase, vinculando ambos conceptos para, a partir de ahí, avanzar en el cambio en sus condiciones de vida. Sus estrategias son de carácter interno, en cuanto están orientadas al trabajo con otras mujeres de sectores populares: formación a través de talleres y jornadas de concientización, así como vinculación y alianza con otras feministas. La visibilidad pública, sin embargo, no es central en sus objetivos. / Os coletivos de feministas populares definem sua identidade por seu pertencimento de classe. Seus objetivos se orientam à geração de uma consciência de gênero e de classe, vinculando ambos conceitos para, a partir daí, avançar na mudança em suas condições de vida. Suas estratégias são de caráter interno, enquanto estão orientadas ao trabalho com outras mulheres de setores populares: formação através de oficinas e jornadas de conscientização, assim como vinculação e aliança com outras feministas. A visibilidade pública, contudo, não é central em seus objetivos”. Tradução livre. TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. Op. Cit. p. 128.

97 “A ideia é que mediante a representação de aspectos de sua vida cotidiana também outras mulheres possam analisá-la criticamente, incorporando sua própria experiência”. Tradução livre. *Nosotras*, n. 1. Op. Cit.. p. 14.

outras personagens da cena social para serem incorporadas às discussões:

Patricia Crispi - Fizemos trabalho com as empregadas de casa particular, as domésticas, que também armaram seu *sketch*. Então nós íamos... coordenar com outros projetos, por exemplo, no Círculo da Mulher havia um projeto com empregadas de casa particular... então no contexto desse projeto nós tomávamos o material que vínhamos trabalhando e a transportávamos para a cena.⁹⁸

Os temas dos dois *sketches* (“*La Chela*” e “*Dueña de casa, no más*”) apresentados no periódico já falado são centrados principalmente nos outrora mencionados conflitos relacionados ao lar. Em uma das pequenas peças, o drama está enfatizado nos desentendimentos de um casal, causados pelo fato da mulher em questão demonstrar sua vontade em participar de uma organização de base em sua comunidade. O marido, no caso, exige que ela se dedique exclusivamente a ele, aos filhos e à casa – situação recorrente nos núcleos familiares à época e questão extremamente pertinente no que se refere às discussões que apontavam modificações estruturais vivenciadas nas relações humanas tanto no Chile quanto no Brasil deste período. Nota-se, por exemplo, que a maioria das ativistas examinadas no decorrer da já citada obra “*Un nuevo silencio feminista?*” tem uma trajetória de “dupla militância” em organizações de esquerda no Chile⁹⁹.

Já no outro *sketch* divulgado pelo periódico chileno, o enredo se caracteriza pela desvalorização social do trabalho doméstico e sua “invisibilidade” no interior da organização laboral.

Eliana Largo - (...) Toda semana tínhamos reuniões periódicas, toda semana... e também contato corporal, falar das coisas que se viviam cotidianamente, seus problemas nos povoados, que estavam sempre muito rebaixados, os problemas que as mulheres tinham com os maridos...

98 Entrevista com Patricia Crispi, concedida a Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

99 TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. Op. Cit. p. 18.

Gabriel Felipe Jacomel – Até quando trabalhou com...?

Eliana Largo – Eu creio que dois anos. (...) Houve dois. Dois *sketches* que foram os mais importantes... uma que se chamava “*Dueña de casa, no más*”, porque, penses tu que a problemática dela era que, durante décadas, ser mãe, esposa, dona de casa era a maravilha e depois se sustentava que não vale nada. Então, a resposta era “dona de casa, não mais, não vale nada”! Então há uma mudança no modelo. E a partir disso então se começava o questionamento delas do que viviam todos os dias. Era também “autoconsciência”, mas feito com o teatro. É interessante... havia outro, mas que não me lembro... havia o outro mas, bom, não me lembro.¹⁰⁰

A reflexão acerca do trabalho doméstico e suas implicações tornou-se uma constante nos espaços de teorização feministas a partir de então. Percebe-se, dessa forma, a intensa circulação de temáticas específicas pertinentes às estreitas aproximações entre as reivindicações feministas e o desejo de mudança social baseado em apropriações marxistas. Esse exemplo chileno é uma outra tentativa de “teatro popular” que adotou outras estratégias de recepção em relação às do intento brasileiro visto há pouco. Por mais que os enunciados sobre “Homem não entra” destaquem a preocupação em atingir as classes mais empobrecidas da população, a peça brasileira estava situada em outro circuito de veiculação, de maior porte e estruturação (inclusive financeira). A grande cobertura midiática da produção brasileira é outro ponto que nos ajuda a ilustrar as desiguais dimensões dessas peças.

É de certa forma paradoxal que um intento com tamanha repercussão na crítica periodística da época tenha tido pouquíssimo espaço na bibliografia que até agora produziu as histórias do feminismo no Brasil. Uma das únicas publicações, a obra “A revolução das mulheres”¹⁰¹, de Moema Toscano e Mirian Goldenberg, situa a peça

100 Entrevista com Eliana Largo concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Waitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

101 “Em 1975, na onda dos grandes debates públicos sobre a relação homem-mulher, Cidinha Campos, com a colaboração das feministas Heloneida Studart e Rose Marie

como um “grito primordial” referente a determinadas práticas teatrais no país.

A partir daí, tornou-se comum, entre nós, a promoção de debates públicos acompanhando a estréia de peças de teatro e de filmes centrados na temática feminista. Outro momento de grande mobilização foi a apresentação, em 1976, do show *Amélia já era*, com roteiro de um grupo de feministas que discutiu a imagem da mulher na música popular brasileira a partir da conhecida composição de Mário Lago que deu nome ao show.¹⁰²

Friso novamente: tais montagens que percorreram o território brasileiro pouco se assemelhavam às peças chilenas que tenho abordado neste capítulo em se tratando de **custos de produção** e modos de financiamento (o que, respectivamente, diz muito sobre o posicionamento político da peça). Em partes, porque estas últimas não dispunham das ambições profissionais de intentos como “Homem não entra” ou “Amélia já era”. As peças chilenas que aqui abordo situam-se em um circuito de ativismo sumariamente movimentado por grupos feministas (é verdade que, no Chile, tendo em alguns momentos incentivo de fundações internacionais). Isso também implica em diferenças de forma/conteúdo, visto o compromisso maior dos intuitos chilenos com questões mais urgentes da pauta feminista (inter) nacional. Entretanto, ambos os países aqui visitados dialogaram com as oportunidades de visibilidade postas pela Década da Mulher nas diversas mídias, questionando uma opressão tida como específica através de frequentes generalizações que, baseadas em relatos pessoais, eram propostas como concernentes a determinado grupo. Inclusive, conta-se que o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris (fundado entre o Ano Internacional da Mulher e 1986) também usou o teatro como forma de aproximação política entre as exiladas na França:

Muraro, montou a peça de teatro *Homem não entra*. A partir de um enredo que levantava os principais problemas vivenciados pelas mulheres brasileiras, o público, exclusivamente feminino, era convidado a se manifestar à vontade, longe da censura e repressão dos homens, fossem eles pais, namorados, maridos ou irmãos”. TOSCANO, Moema e GOLDENBERG, Mirian. A revolução das mulheres – um balanço do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992. p. 33.

O Círculo estruturava-se a partir de grupos temáticos, formados em decorrência do interesse pelo tema ou das relações de amizade. Os grupos – educação, sexualidade, aborto e contracepção, imprensa feminista, maternidade, teatro, trabalho – reuniam-se semanalmente, e o resultado dos encontros era discutido por todas numa assembléia geral que se encontrava uma vez por mês na Cité Universitaire.¹⁰³

Dentre outros grupos brasileiros que se aventuraram pelos projetos de criação cênica, foi também encontrada em uma viagem de pesquisa feita por minha amiga Lilian Back documentação referente a uma peça desenvolvida pelo Centro da Mulher Brasileira em sua extensão na Bahia. Uma peça também construída a partir da reunião de *sketches* dinâmicos, todos amarrados em torno de um tema comum que também se configurava como bandeira nacional dos movimentos feministas no Brasil, através dos encontros e assembleias que ocorriam a todo vapor (e não apenas em solo brasileiro, claro): a questão da reivindicação urgente por creches, que inseria o assunto em âmbitos maiores da organização produtiva da sociedade.

A dramaturgia com a costura dos *sketches* (seis partes interligadas por um coro com todas as atrizes cantando trechos de canções populares referentes ao tema abordado no último “ato”) não está datada, estando em meio a uma série de documentos do CMB (Bahia) que datam entre 1980 e 1982, sendo bastante possível que a encenação dessa peça pelo grupo ligado ao Centro tenha ocorrido entre esse período. Mas cabe lembrar que, no decorrer dessa série documental fotografada por Lilian Back, ainda aparecem documentos datados de 1978 e 1979... A utilização de pseudônimos por parte das integrantes do grupo teatral do CMB também dificulta o rastreamento dessas pessoas nos dias atuais, ao passo que mostra desde o início o tom bem humorado do intento e a dessacralização em torno do nome da atriz/autora: Cobrinha Que Qui Á, Menina Tá Legal, Hô I Daí, Pepeu Natureza, Su Maravilha e Vera Tudo Bem – atrizes integrantes do Grupo Roup

103 BASTOS, Natalia de Souza. O Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris: Uma experiência feminista no exílio. Anais do XII Encontro Regional de História – Usos do passado, ANPUH/RJ, 2006. Disponível em: <<http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Natalia%20de%20Souza%20Bastos.pdf>>.

Nova, apresentando “(...) sua nova super produção crechiniana”¹⁰⁴! “Nem sonho nem fantasia ou creche, uma necessidade de todos”.

As seis partes da peça colocam em foco as famílias menos abastadas, com muitos filhos, e a questão da dupla jornada de trabalho enfrentada pelas mulheres. Isso é, a maternidade (e, por conseguinte, a questão da falta de creches para mulheres que optam por se lançar ao mercado de trabalho) é o cerne das discussões levantadas pelo grupo baiano em sua peça. Também toca em uma questão central, no terceiro ato, ao evidenciar as desiguais condições da mãe que descuida da filha para conseguir seu dinheiro como babá de uma outra mãe mais rica que precisa sair para cumprir com os horários de seu emprego. Ao final da peça, música e uma espécie de jogral sobre a questão das creches, com frases declamadas por todo o elenco:

1. Sonho que se sonha só, é só um sonho, sonho que se sonha junto pode ser realidade (Cris)
2. Surgiram movimentos de luta pela creche em SP, Rio e RGS [sic] (Cobrinha)
3. Em alguns lugares o movimento já conquistou algumas creches (Sueli)
4. Em Salvador, a Sociedade do Alto da Pombas e o Sindicato dos Bancários já conseguiram vitórias na luta pela creche (Jefferson)
5. Outros movimentos já estão surgindo, venha fortalecer essa luta (Vera)
6. Os filhos não são só das mães. São também dos pais. São parte integrante desse país (Hô)
7. A creche é um direito de todos (côro)¹⁰⁵

Tendo em vista que foi apenas nos últimos meses da minha pesquisa que tive acesso a essa documentação, não tive tempo de verificar mais detalhadamente se esse grupo brasileiro continuou a produzir peças de temática feminista em seu conteúdo. Entretanto, as montagens chilenas aqui discutidas demonstram o esforço contínuo de um grupo de ativistas que, desde o início dos anos 80, compuseram significativas obras teatrais de forte ênfase feminista (até mesmo fora de seu país de origem¹⁰⁶), continuidade pouco observada no Brasil.

104 Documentos CMB (Bahia). Nem sonho nem fantasia ou creche, uma necessidade de todos. 1980 [circa]. p. 1.

105 Ibidem, p. 14 – 15.

106 “Si, recuerdo haber participado en "La Mano", también "El Discurso de las

“Y ASI COMENZO LA ESCOBA” (sic)

(...) Porque hace más de muchísimos años que María limpia, cose, cocina, cría, cuida y lava pañales mientras Roberto goza y sufre en la guerra de los partidos. Muchos años en que a María la peinan, pintan, desvisten y visten para hacer de ella un “buen partido”.

Así comenzó la escoba. Dos vivencias de opresión que Tomi Romeo y Isabel Gannon aportaran al Taller de teatro en noviembre de año 1981. Dos vivencias personales que entre todas las que ahí participábamos (Tomi e Isabel, Rosa Bravo, Ester Arriagada, Kirai de León, Rosalba Todaro, Luz María Opazo y Cristina Larraín) fuimos convirtiendo en escenas.¹⁰⁷

No comentário acima, Patricia Crispi enuncia alguns detalhes sobre a concepção da peça chilena *La Escoba*, um dos primeiros frutos das experiências promovidas pelas oficinas teatrais do *Círculo de Estudios de la Mujer*. Pude identificar interessantes aspectos da composição cênica dessa peça que remetem às experiências brasileiras. É explícita a valorização de uma identidade feminina altruísta, arquitetada em práticas que visavam a escrita coletiva do texto teatral.

Haches" y otras más (por lo menos 2 + de todos modos). A pasado tanto tiempo ya que debo recurrir a la memoria de otros para complementarla con la mía. Recuerdo un viaje a un congreso feminista que hubo en Lima, tuvimos mucho éxito... Y así actos callejeros y más (en plena dictadura) [sic] / Sim, recuerdo de ter participado em 'La Mano', também 'El Discurso de las Haches' e outras mais (pelo menos 2 + de qualquer modo). Passou tanto tempo que já devo recorrer à memória de outros pra complementá-la com a minha. Recordo uma viagem a um congreso feminista que houve em Lima, tivemos muito êxito... E assim atos de rua e mais (em plena ditadura)". Depoimento via e-mail de Consuelo Castillo, participante do grupo teatral formado pelo *Centro de Estudios de La Mujer*. Enviado sexta-feira, 18 junho de 2010, 13h 47min.

107 “E assim começou *La Escoba*— Porque há mais de muitos anos que Maria limpa, costura, cozinha, cria, cuida e lava fraldas enquanto Roberto goza e sofre na guerra dos partidos. Muitos anos em que a Maria penteiam, pintam, desvestem e vestem para fazer dela um 'bom partido'. Assim começou *la escoba*. vivências de opressão que Tomi Romeo e Isabel Ganón trouxeram à Oficina de teatro em novembro do ano 1981. Duas vivências pessoais que entre todas as que ali participávamos (Tomi e Isabel, Rosa Bravo, Ester Arriagada, Kirai de León, Rosalba Todaro, Luz María Opazo e Cristina Larraín) fomos convertendo em cenas. — Patricia Crispi”. Tradução livre. CRISPI, Patricia. “Y así comenzo la escoba”. feminista. *Boletín*, Número 11. Op. Cit. p. 23.

Patricia Crispi – Se chama criação coletiva. Claro, depois dessas intervenções com “*El discurso de las haches*” e com “*El viaje de las rosas*”, eu organizei uma oficina de teatro para que as pessoas que se interessaram em fazer teatro com conteúdo feminista se reunirem. E estive um ano, até... e logo veio as Jornadas Culturais de Mulher, fizeram no ano de 82. Então cada uma destas... estas Jornadas que eram como que a primeira coisa mais pública a colocar o feminismo e que haviam convocado cerca de duzentas, quinhentas pessoas... e nós fomos muito requisitadas para que fizéssemos algo, apresentássemos algo nesse dia. Nessa oficina de teatro que eu tinha havíamos feito pequenos *sketches*, que partiam sempre da vivência. Como tomar alguma experiência pessoal e, aí, ir transformando em um *sketch*. E então quando veio essa Jornada, já tínhamos espaço para fazer uma apresentação.. dois ou três *sketches* que tínhamos e as costuramos através de um personagem que fazia uma espécie de relato com uma vassoura. Então varria, varria o palco e ia falando, monologava, movendo o cenário, mas também fazendo uma paródia do que é o papel da dona-de-casa, estava com a vassoura. Então parecia como uma ama-de-casa, ou uma empregada doméstica, uma empregada de serviço... que, bom, tem as queixas e a lucidez também de olhar a vida desse lugar, do lugar de máxima marginalidade. Porque é o lugar do que... limpa, que está limpando para que os senhores vivam e desfrutem a vida. Por isso se chamou “*La escoba*”. Porque era uma vassoura que ia... como que entre cada cena entrava esse personagem com uma vassoura e varria, e movia as coisas de lugar. E no final dizia “Os deixo a vassoura”! Porque aqui “deixar a vassoura” é quando tu deixas uma desordem. Há uma expressão chilena que diz “uh! Fomos e deixamos a vassoura”, ou seja... por exemplo, meu filho pode chegar aqui e desarrumar toda a cozinha, deixam tudo desordenado, os pratos sujos, etc. Então eles poderiam dizer: “Fomos na mamãe do meu amigo e deixamos a vassoura”. Quando tu...

Gabriel Felipe Jacomel – Deixas a vassoura para os outros, é quase isso?

Patricia Crispi – Sim, é quando... também poderia ser com algo próprio, mas mais... deixa para os outros. Quando tu desordenas um espaço. Então tinha essa dupla leitura, não?! Que a pessoa deixava a vassoura, então a deixava ali no palco e ia... terminava nisso, como em um monólogo em que cada vez tirava mais sua raiva, suas reclamações e finalmente os deixavam a vassoura. E deixar a vassoura era bom, um símbolo de “os deixo esse problema”... da opressão da mulher, da condição mulher. Segue mostrando pequenas cenas da opressão da mulher costuradas por essa vassoura. E também foi muito bem recebido, foi uma grande, grande ovação e foi muito... muito aplaudido. Conseguimos sintetizar algumas ideias que estavam dando voltas.¹⁰⁸

No caso, destacavam-se os aspectos tidos como comuns a uma opressão especificamente direcionada às mulheres, como é o caso do serviço doméstico (limpar, lavar, costurar e cozinhar), majoritariamente encarado dentro de uma “divisão sexual do trabalho” que, de modo predominante, considerou o trabalho doméstico como tarefa estritamente feminina. Também se faz presente a crítica em relação à vocação matrimonial usualmente atribuída às mulheres na época, um importante referencial na constituição de discursos dominantes que pautaram o que era socialmente aceito para as mulheres durante anos. As transformações sociais que acompanharam a produção desses enunciados denunciavam a diluição das noções de “espaço público” e “espaço privado”, redimensionando o “feminino” e seus espaços de atuação. É dessa forma que Eliana Largo também enxerga a produção textual que se exprimia pelo grupo nestes anos:

Eliana Largo - (...) E era tomar os temas, então, com elas, que tinham a ver com nossa cotidianidade, esta separação do público e do privado. Ou seja, como romper esta divisão

taxativa entre o público e o privado, como politizar... Era como um resumo do que sentíamos e pensávamos. Como incorporar nossa cotidianidade à análise política de tudo que vivíamos, porque nos criavam... nos faziam uma identidade que havíamos posto em questão.

Joana Maria Pedro – E como vocês faziam este tipo de coisa? Você pensava, começava a escrever, outra via, arrumava... como era?

Eliana Largo – Eu creio que era produto de discussões. Era produto de conversas e de discussões...

Joana Maria Pedro – Mas alguém escrevia?

Eliana Largo – Sim, eu creio que Patricia Crispi escrevia. Ela sempre escreveu, era boa em escrever.¹⁰⁹

Esse redimensionamento dos limites entre “público e privado”, “espaço masculinos e espaços femininos”, etc., é algo visto, inclusive, na crítica presente nas falas de “*La Escoba*” quando se põe em pauta o distanciamento feminino em relação à política partidária, caracterizada ainda como um ambiente de predominância dos referenciais de masculinidade. Nota-se, de maneira explícita, uma tentativa de democratização da fala e produção textual nesses grupos:

Gabriel Felipe Jacomel - Eu li um periódico sobre a peça “*La Escoba*” e Patrícia Crispi disse que você e Sonia Romero começaram com suas vivências pessoais nessa oficina de teatro o que veio a ser *La Escoba*... Se recorda dessa experiência pessoal?

Isabel Gannon - Com Patrícia me recordo que fizemos uma oficina de teatro que também era muito comovente, porque era... Eu não cheguei a participar de nenhuma atuação...

109 Entrevista com Eliana Largo, concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

Gabriel Felipe Jacomel - Sim, em 81 eu creio que saíste do grupo...

Isabel Gannon - Sim. Mas como te digo, trabalhávamos muito sobre os contos infantis e creio que os modificávamos... a Cinderela, A Branca de Neve, as histórias das crianças que são arquétipos femininos, e creio que foi de alguma maneira... a Cinderela foi como nos apresentávamos cada uma, em que momento havíamos nos sentido Cinderelas, ou seja, também era como uma oficina de consciência, mas como outra técnica por exemplo, com outro tempo... fizemos muitas coisas com isso, a Patrícia era muito talentosa, como teatral é muito talentosa. Em nosso ato fizemos representações muito boas, mas era ela a talentosa...¹¹⁰

É importante notar que o conflito colocado em cena foi narrado com base nas experiências pessoais de duas atrizes que compunham o grupo. Partindo da socialização de tais relatos, o grupo pôde, então, adaptar estas narrativas de opressão para o jogo cênico. Nas próprias falas das integrantes da oficina o teatro é visto como uma valiosa alternativa de militância, almejando-se abranger questões pertinentes à sensibilidade de qualquer mulher:

SOBRE UNA ACTUACION (sic)

Corrían los últimos días de octubre de 1982. Integrada desde abril en El Círculo de Estudios de la Mujer, decidí un buen día integrarme al Taller de teatro. Me habian (sic) cansado las tertulias teóricas, quería algo concreto que hacer, y qué mejor que participar en una obra. Ingresé al grupo compuesto por cuatro mujeres muy entusiastas, en el momento más oportuno: en mediados de noviembre en el Centro Cultural Mapocho se realizaría un Encuentro de Mujeres y el Taller de teatro quería (sic) hacerse presente. Empezamos a trabajar; teníamos poco tiempo y muchas ideas en mente, pero afortunadamente existían dos pequeños sketches (sic) anteriormente

presentados, los cuales utilizamos como punto de partida. La idea era montar algo que representara a cualquier aspecto de la vida y problemática de las mujeres. Algo serio, irónico, trágico o divertido que llegara al público, que sensibilizara a cualquier mujer.

(...) Esa noche quisimos demostrar que existe teatro de mujeres, que las mujeres se organizan en distintos frentes y de diversas maneras, y que cualquier actividad que nos ayude a reunirnos, organizarnos y conocernos, es valiosa.

Paloma Parrini (la tía)¹¹¹

Foi através da costura destes *sketches* que a obra “*La Escoba*” foi gerada. Através de variadas enunciações de variadas participantes. Até mesmo a maneira como a matéria sobre a peça foi organizada no periódico traz à tona a intenção do Círculo de Estudos da Mulher de empoderar as múltiplas vozes que compunham o processo. Esta multiplicidade e polifonia acabam por tecer um efeito de veracidade discursiva, assim como construir uma ideia de democratização da fala no interior do grupo. Uma prática de desconstrução hierárquica em meio ao *status quo* ditatorial que tanto o Chile quanto o Brasil perpassavam.

MAS QUE DENUNCIA (sic)

Sentí una intensa corriente de comunicación entre el público y nosotras.

Me convencí que el tema de la opresión de la mujer y su condicionamiento pueden expresarse

111 “Sobre uma atuação – Corriam os últimos dias de outubro de 1982. Integrada desde abril no Círculo de Estudos da Mulher, decidi um bom dia integrar-me à Oficina de teatro. Havia me cansado das tertúlias teóricas, queria algo concreto para fazer, e o quê seria melhor do que participar de uma obra? Ingressei ao grupo composto por quatro mulheres muito entusiastas, no momento mais oportuno: em meados de novembro no Centro Cultural Mapocho se realizaria um Encontro de Mulheres e a Oficina de teatro queria fazer-se presente. Começamos a trabalhar; tínhamos pouco tempo e muitas ideias em mente, mas afortunadamente existiam duas pequenas sketches anteriormente apresentadas. as quais utilizamos como ponto de partida. A ideia era montar algo que representasse qualquer aspecto da vida e problemática das mulheres. Algo sério, irônico, trágico ou divertido que chegasse ao público, que sensibilizasse a qualquer mulher. (...) Essa noite quisemos demonstrar que existe teatro de mulheres, que as mulheres se organizam em distintas frentes e de diversas maneiras, e que qualquer atividade que nos ajude a reunir-nos, ajudar-nos e conhecer-nos, é valiosa – Paloma Parrini (a tia)”. Tradução livre. PARRINI, Paloma. Sobre uma actuación. Teatro feminista. Boletín. Número 11. Op. Cit. p. 24 – 25.

en otro lenguaje, a través de otro medio como es el teatro, y posibilitar una vivencia colectiva como la que ahí se produjo, en donde afloró lo emocional y lo afectivo más que la intelectualización del problema.

Eliana Largo (la madre)¹¹²

Em sua entrevista, Eliana Largo sugere que havia uma frequente troca de papéis entre as componentes do grupo (algo que também aparece no depoimento de Patricia Crispi e que nos faz lembrar as técnicas de Bertold Brecht e Augusto Boal mencionadas no primeiro capítulo). A própria Patricia Crispi menciona no decorrer da entrevista a grande influência que Augusto Boal teve na produção dela – inclusive tendo encontrado o teatrólogo brasileiro durante os anos oitenta. Quando perguntei à Eliana sobre o papel de “mãe” que fizera na peça acima citada, a mesma demonstrou um quê de confusão em suas lembranças, porém recorda também uma importante incursão da peça fora do país:

Gabriel Felipe Jacomel – Tu performatizaste “*La madre*” em “*La Escoba*”...

Eliana Largo – Sim, parece. Não me lembro. Nós mudávamos, nós mudávamos. De tudo um pouco...

Joana Maria Pedro – Ah, vocês trocavam...

Gabriel Felipe Jacomel – Trocavam os personagens?

Eliana Largo – Sim. Eu recordo que... claro que a representamos aqui no ano 82, em uma Jornada da Mulher que houve. E depois, no ano 83, fomos ao Peru... as mulheres feministas, já feministas que éramos, primeiro que saímos do Chile para um

112 “Mais que denúncia – Senti uma intensa corrente de comunicação entre o público e nós. Me convenci que o tema da opressão da mulher e seu condicionamento podem expressar-se em outra linguagem, através de outro meio como é o teatro, e expressar uma vivência coletiva como a que aqui se produziu, aonde aflorou o emocional e o afetivo mais que a intelectualização do problema – Eliana Largo (a mãe)”. Tradução livre. LARGO, Eliana. Mas que denuncia. Teatro feminista. *Boletín*, Número 11. Op. Cit. p. 25.

encontro feminista latinoamericano...

Joana Maria Pedro – Quando?

Eliana Largo – É possivelmente no ano 83. (...) E foi Julieta Kirkwood também. No ano 83 fomos ao Peru, a Lima, ao segundo Encontro Feminista Latino americano e do Caribe. E ali apresentamos também este *sketch*. (...) Mas eu não me lembro... porque isto te mostra como eu vivia. Com um nível de consciência e outro não. (...) Mas é verdade! Eu não me recordo exatamente o coletivo tem aí... algo pode sair... eu não me lembro... mas para nós, para mim, era para mim um jogo.¹¹³

“*La Escoba*”, logo no início dos anos 80, continuava a pôr em questão as noções de interação e coletividade em diferentes cidades chilenas¹¹⁴ – como fizeram outras peças de teor feminista nas décadas anteriores, lutando pela legitimação de um “espaço teatral de mulheres”, tendo a(s) feminilidade(s) como tema do debate. Nesse caso, adjetivações que procuraram localizar o alcance da prática teatral em um âmbito mais emocional e afetivo acabam por fazer parte dessa estratégia de legitimação social para reivindicar visibilidade para o tema colocado em cena. Mas mesmo assim, os referenciais hierárquicos por tantas vezes criticados também apareciam nas práticas coletivas destas agrupações. A horizontalidade defendida em diversas falas protagonizadas por ativistas dos movimentos feministas via-se abalada pelos descompassos e divergências interpessoais das integrantes desses grupos. Outras posturas afirmativas se configuraram, transformando os modelos de liderança criticados no debate político dessas décadas.

(...) Que yo sin querer queriendo tal vez he hecho de palo en el que las ideas se amarran (por no decir coordinadora o directora que, asociadas al poder – al igual que palo – tampoco me gustan

113 Entrevista com Eliana Largo, concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

114 O periódico *Nos/otras* (Chile) comenta a apresentação do *sketch* “*La Escoba*” em Maipú, onde ocorreu uma Jornada de Mulheres entre 26 e 30 de setembro de 1983. *Nos/otras* – Circulo de Estudios de la Mujer. Novembro de 83. Santiago: CEM, 1983. p. 24.

nada) pero que sólo un palo no hace la escoba y en cambio es fácil que se haga astillas. en fin, que lo que ahí ha sucedido es una creación colectiva mucho más colectiva de lo que aparece a primera vista.

Patricia Crispi¹¹⁵

Em depoimento recente, Eliana Largo, antropóloga de formação, afirma que “(...) a criadora de *La Escoba* era Patricia Crispi, principalmente”¹¹⁶. A fala de Patricia Crispi traz à tona as questões referentes à hierarquia nos grupos feministas, que frequentemente criticavam a estrutura burocrática e “vertical” de outros agrupamentos e partidos de esquerda.

El funcionamiento interno de las organizaciones ha sido un tema relevante en el campo de acción feminista chileno. A través de él se busca expresar un discurso disruptivo que se conjugue con una práctica que contribuya a la emancipación anhelada. Ya em los años ochenta, la primera organización explícitamente feminista, el Círculo de Estudios de la Mujer, se planteaba este tema y buscaba formas de romper la estructura jerárquica asociada a la forma patriarcal de actuar coletivamente.¹¹⁷

Por mais que várias agrupações de cunho feminista estivessem,

115 “Que eu sem querer querendo talvez tenha sido o pau em que as ideias se amarram (para não dizer coordenadora ou diretora que, associadas ao poder – da mesma forma que pau – também não me agradam nada) mas que só um pau não faz uma vassoura e em mudança é fácil que se tenha hastes, enfim, que o que se sucedeu é uma criação coletiva muito mais coletiva do que aparece à primeira vista – Patricia Crispi”. Tradução livre. CRISPI, Patricia. “Y así comenzo la escoba”. Teatro feminista. *Boletín*. Número 11. Op. Cit. p. 23-24.

116 Entrevista com Eliana Largo concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woirowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

117 “O funcionamento interno das organizações tem sido um tema relevante no campo de ação feminista chileno. Através dele se busca expressar um discurso disruptivo que se conjugue com uma prática que contribua com a emancipação pretendida. Já nos anos oitenta, a primeira organização explicitamente feminista, o Círculo de Estudos da Mulher se colocava diante deste tema e buscava formas de romper com a estrutura hierárquica associada a forma patriarcal de atuar coletivamente. Tradução livre. TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. Op. Cit. p. 124.

durante este período, buscando uma maior “horizontalidade” nas relações de poder travadas no interior destas organizações, outras intrincadas relações de poder acabavam por ocorrer na estruturação destes coletivos¹¹⁸.

Gabriel Felipe Jacomel – Houve muita resistência, inclusive das pessoas mais intelectuais do grupo?

Patricia Crispi – Não, não. Sabes que não havia resistência porque.. acredito que estávamos tão... sempre... acho que a graça que teve esse grupo, esse movimento, era que incorporávamos o humor. E como estávamos em um processo tão difícil em termos sociais, era tudo tão negro, era tão... não sei, mortes e as torturas, os detidos desaparecidos, a crise econômica, 82 foi um ano de crise... (...) No meio de tudo isso tinha um negócio meio lúdico. Que eu valorizo muito e esqueço... é algo que eu não controlo muito. Poderia dizer, “olha, vou fazer um *sketch* de teatro com certo humor sobre o tema da crise financeira”, algo que me surja como um poder que eu controlo. De alguma maneira é como se a inspiração, ou o contexto do grupo... me surge essa voz de meter o lado do humor. E creio que esse foi o aporte. Por isso foi insistente porque ríamos inclusive de nós mesmas. Uma maneira de abordar os temas que tinham conteúdo, mas ao mesmo tempo dando uma volta para o lado do irônico, engraçado... e isso, eu entendo como o que mais gera... como o mais importante, o mais

118 “De acuerdo con nuestras entrevistadas, las decisiones en sus colectivos se toman en consenso por asamblea, donde se discuten los temas y se privilegia el llegar a acuerdos por sobre otras estrategias como la votación. Se reconoce la existencia de liderazgos, que no necesariamente están asociados a cargos o funciones, los cuales pueden ser más bien carismáticos u obedecer al mayor conocimiento o experiencia de algunas de las integrantes. Se intenta, aunque no siempre con éxito, que los liderazgos individuales no lleguen a sobrepasar a las organizaciones. / De acuerdo con nossas entrevistadas, as decisões em seus coletivos se tomam em consenso por assembleia, onde se discutem os temas e se privilegia o chegar a acordos através de outras estratégias como a votação. Se reconhece a existência de lideranças, que não necessariamente estão associadas a cargos ou funções, as quais podem ser mais bem carismáticas ou obedecer ao maior conhecimento ou experiência de algumas das integrantes. Se intenta, mesmo que não sempre com êxito, que as lideranças individuais não cheguem a superar as organizações”. Tradução livre. *Ibidem*. p. 125.

valioso do processo.¹¹⁹

Porém, no decorrer de seu depoimento, Patricia Crispí reconhece as dificuldades organizacionais decorrentes das disputas de poder no interior do agrupamento. Além disso, denota as posturas tomadas dentre as hierarquias conflituosas.

Patricia Crispí - E era conflitivo, ou seja, com esses grupos. Talvez não tanto, por exemplo, com o grupo de camponesas, ou o grupo de empregadas de casa particular. Mas sim com o grupo de mulheres, que chamamos “*Las Brujas*”, que eram mulheres feministas associadas ao Círculo da Mulher... começamos a ter problemas, ou seja... o tema da liderança, que me diziam que eu tinha poder sobre elas e entramos em um questionamento sobre poder, não?! Então esse questionamento sobre poder te leva também a um questionamento sobre poder no que estás vivendo. E claramente eu tinha o poder. Mas ao mesmo tempo, não podia não tê-lo. Ou seja, creio que nesse momento eu exercia um papel de liderança claro que tinha a ver com minha história, com ter estudado teatro na Espanha, com ter vivido esse processo com “*El viaje de las rosas*”, com Julieta Kirkwood, que a essa altura já havia falecido, mas eu tinha um vínculo com ela. Tudo isso e, bom, certo talento que tenho com a dramaturgia me faziam claramente ser a pessoa que liderava esse processo, Mas aí, entre o grupo haviam algumas pessoas que não estavam dispostas a tolerar que alguém... que o poder não se repartisse. Então havia um questionamento e também isso me cansou, isso também me cansou. Porque agora, com a idade que tenho, lhes diria claramente “é o que há!”. (...) Acho que o processo de direção em si não era complicado. Os conflitos de poder apareciam no momento em que... como fazíamos nas fichas? Quem era a diretora? A criação coletiva era criação coletiva ou a diretora era eu? Ou seja, mais em como nos apresentávamos ao resto... eu tenho a impressão de que no processo

em si havia uma aceitação da minha liderança, da minha direção. Não era conflitivo. Não era particularmente conflitivo.

Gabriel Felipe Jacomel – A preocupação era como apresentavam isso às outras pessoas, era questionar isso...

Patricia Crispi – Sim, pra questionar isso... e então nessa discussão voltávamos a questionar... “no fundo o papel do diretor é o mesmo que outro”, “sim, mas não”, “onde está o poder?”... mas quando começamos a trabalhar mesmo em teatro, creio que não era conflitivo... não lembro, não lembro¹²⁰

Como foi possível notar no depoimento de algumas mulheres nesse capítulo, a trajetória de Patricia Crispi em meio ao teatro ajudou, e muito, a sua consolidação como referência nesse meio, uma certa construção de um cânone em menores proporções do que as dos exemplos que veremos no capítulo seguinte. Patricia contou em entrevista, que esteve no Brasil na década de oitenta e manteve contato com uma figura atuante do teatro feminista no Brasil. Foi da boca de Patricia Crispi que ouvi pela primeira vez o nome de Maria Lúcia Vidal, dramaturga e diretora desde a década de oitenta (com quem manteve algum contato via correio eletrônico). Já em 1984, por exemplo, ela dirigia uma produção da dramaturga Ísis Baião (autora influente nas temáticas feministas que veremos com mais detalhes no capítulo adiante), chamada “As bruxas estão soltas”¹²¹. Com o final da ditadura militar no Brasil, na metade da década de oitenta, alguns projetos bastante consistentes parecem ter aflorado dentro da criação teatral feminista no Brasil, sendo que a Missa Fêmea (uma peça de Maria Lúcia Vidal que emula símbolos da missa católica para celebrar o feminino e denunciar a opressão frente às mulheres) tornou-se extremamente popular a partir do início da década de noventa, sendo

120 Idem.

121 “Petite Gallerie - RJ. Remontada em 1985 no Espaço Cultural Paulo Pontes - RJ e, no mesmo ano, encenada pelo grupo EPA, de Belém do Pará”. Listagem de peças teatrais de Ísis Baião. Disponível em: <<http://artes.com/sys/artista.php?op=view&artid=30&npage=2>>.

constantemente revisitada por diversos grupos feministas¹²². Outro longo projeto que foi levado a cabo a partir do final da ditadura no Brasil, é o Projeto Anna Magnani, desenvolvido por Maria Helena Kühner e inaugurado no dia 8 de março de 1988. A partir daí, uma série de atividades têm sido implementadas no decorrer das décadas seguintes, valorizando a dramaturgia escrita por mulheres (incluindo aqui a já citada Ísis Baião, dramaturga menos conhecida do que os nomes que serão frequentemente citados no terceiro capítulo desta dissertação) e inclusive, promovendo oficinas para estimular a produção das mesmas.

Um exercício de fortalecimento dos meios para que as mulheres de todas as classes pudessem se expressar! Tanto no caso de “*La Escoba*” quanto no caso da peça “Homem não entra” fica claro o direcionamento polifônico, multidiscursivo, dado na própria editoração das matérias sobre essas produções. Isso fica bastante óbvio na matéria a seguir, assim introduzida: “Guardar segredo parece não ser mesmo muito próprio das mulheres. Os mistérios que cercavam o espetáculo *Homem não entra* são agora revelados – e julgados”.¹²³ Feito o alarde inicial, quatro mulheres que presenciaram o espetáculo deram seu veredicto sobre a encenação.

Gisela Amaral, *socialite*:

É um excelente *show*, extraordinário mesmo. É como uma conferência só que descontraída. (...) É preciso reconhecer, ainda, o sucesso da platéia. Depois de algum tempo de natural inibição, há uma completa descontração. A partir daí, a platéia participa do espetáculo de uma maneira bastante dinâmica.¹²⁴

Maria Teresa Horta, escritora portuguesa:

Perdi muita coisa do que acontece no palco, onde Cidinha Campos, segura e descontraída, brincava

122 A primeira menção que tenho da “Missa Fêmea” se refere ao Dia Internacional da Mulher de 1989. O link a seguir contém a dramaturgia completa da mesma. Disponível em:
<http://observatoriodamulher.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1877&Itemid=1>.

123 FILHO, Pedrosa. Op. Cit. p. 58.

124 Ibidem, p. 59.

com um texto em que falava dos homens como estes costumam falar das mulheres. Minha atenção se concentrava na platéia. Era ali que se passava o espetáculo. Uma verdadeira amostragem sociológica. (...) Certas de que não havia homens por perto, e que, portanto, não poderiam ser reprimidas, respondiam com toda autenticidade às perguntas de Cidinha.¹²⁵

Marilyn Pitanguy, *socialite*:

Achei ótimo o espetáculo, principalmente porque é bastante leve e o texto não tem pretensões de *women's lib*. Na verdade, muita gente (inclusive nós, mulheres) já está saturada de ouvir falar em movimentos feministas. (...) Ela cria o ambiente para que as mulheres se sintam desinibidas e falem com total sinceridade sobre seus problemas.¹²⁶

Vanderléia, cantora:

Assisti *Homem não entra* e fiquei profundamente decepcionada pela maneira incoerente como foi tratado um tema tão importante. Senti-me atraída pela idéia do *Clube da Luluzinha*, por considerar uma excelente oportunidade para falar séria e honestamente de nossas dificuldades. Contudo, o que vi no *show* foram apenas tagarelices sobre futilidades. O mesmo papo tolo, incoerente e gozador dos salões de cabeleireiros, ou no portão da vizinha, ou no chá das cinco a respeito dos homens e suas façanhas.¹²⁷

O conteúdo das produções feministas no momento, como visto, nunca deixou de ser motivo de contenda entre as próprias debatedoras dos movimentos feministas. Maria Teresa Horta, por exemplo, volta a tocar no aqui já discutido tema da (questionável)

125 Ibidem, p. 58.

126 Ibidem, p. 59.

127 Idem.

autenticidade/veracidade dos depoimentos daquelas mulheres que se encontravam na plateia, enquanto as duas últimas opiniões contrastam em satisfação em relação ao tom leve de “Homem não entra”. Contenda que se figurava em uma ampla conversa com as organizações esquerdistas de resistência aos governos militares. Essa relação é explicitamente um dos motes do trecho a que tive acesso da peça chilena “*La mano*”¹²⁸, também um trabalho de criação coletiva do grupo de teatro do *Círculo de Estudios de la Mujer*. Com “direção” de Mónica Echeverría, a peça estreou em abril de 1983 e, quando foi publicada no periódico da organização, ainda estava em processo de escrita “conjunta”¹²⁹. Intrigante é a nomeação de Patricia Crispi por outras depoentes, como peça-chave na amarração textual da dramaturgia de “*La Mano*”.

Gabriel Felipe Jacomel – É brilhante. Eliana e creio que outras pessoas disseram que tu que escreveste “*La Mano*”...

Patricia Crispi – Claro! Mas aparece como uma criação coletiva... pelo tema do poder.

Gabriel Felipe Jacomel – Sim, sim.

Patricia Crispi – Claro. A essa altura pode-se reconhecer que, na realidade, teve colaboração de todos... porque houve um processo de criação

128 Sobre a composição de “*La Mano*”: “Gabriel Felipe Jacomel – Sim, sim... quem formatizava os... “*Meñique*”, “*Grande*”... te lembras disso? / Patricia Crispi – Posso te dizer quem eram, mas não lembro dos personagens... uma era a Consuelo Castillo; a Lilian Letelier, outra; estava a Eliana que fazia o papel de “*Índice*”; estava a Silvia, que era a mais... tinha problemas com o poder. A Silvia, acho que era o “*Medio*”... / Gabriel Felipe Jacomel – Silvia Perez? / Patricia Crispi – Silvia Perez. Silvia Perez. E tinha uma garota que se chamava Paloma. / Gabriel Felipe Jacomel – Parríni? / Patricia Crispi – Sim. Paloma. / Gabriel Felipe Jacomel – E o “*Fantasma*”? / Patricia Crispi – O “*Fantasma*” era a Consuelo. E aí, dependendo... em algumas vezes eu fiz alguns personagens porque algumas não estavam. Em alguns momentos Marisol, de quem te falei, Maria Soledad, que me levou a esse grupo, ela estava dedicada ao tema agrário... em algum congresso que fomos fora, faltava alguma e ela se incorporava. Tínhamos como alguns subsítutos, mas a Consuelo era o “*Fantasma*”... e a Lilian era o “*Anular*”, não sei, teria que ler o texto para te contar...”. Entrevista com Patricia Crispi concedida a Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

129 “Gabriel Felipe Jacomel - Para mim é muito difícil escrever em conjunto, com outras pessoas... extremamente difícil. / Patricia Crispi – Sim, não dá. E eu tampouco consigo. Meu processo de escrita é bastante solitário. Pode ser que tires as ideias ou recorra a frases, mas o momento mesmo da escrita, não. Estás sozinha”. Idem

coletiva em que “*La Mano*”... eu não havia escrito sem elas, não?! E, bom, já que estávamos nesse tema do poder começamos a improvisar em torno disso e, bom, eu tomei frases que elas disseram e tudo mais, mas a articulação de tudo isso...

Gabriel Felipe Jacomel – As ideias...

Patricia Crispia – Claro, a articulação... o ritmo dramático que, sobretudo é uma questão...

Gabriel Felipe Jacomel – Sim...

Patricia Crispi - Tenha sua coerência... isso eu colocava. Mas não podia colocar ao mesmo tempo, porque isso gerava conflitos porque tínhamos que ser todas iguais.¹³⁰

As dramaturgas se utilizaram de interessantes figuras de linguagem para esquematizar o jogo cênico, de modo que cinco das seis personagens que compõem o fragmento analisado da dramaturgia são designadas no texto com os nomes usualmente dados aos dedos da mão. Essas cinco personagens compõem a cena de uma reunião de mulheres em que o tema de discussão seria o teatro. A sexta personagem é caracterizada como Fantasma e destoa claramente das outras:

Se abre la puerta y entra el Fantasma, libro en mano, se alcanza a leer “La dialéctica...”; se sienta soberanamente y se pone los lentes.

Indice: Bueno, empecemos, ya estamos todos.

Todos se miran, las caras se contraen; silencios espesos; todos miran al Fantasma, el cual saca un block de apuntes y se dispone a tomar notas.¹³¹

130 Idem.

131 “Se abre a porta e entra o Fantasma, livro em mão, se alcança a ler ‘A dialética...’. Se senta soberanamente e põe as lentes. - Indicador – Bom, comecemos, já estamos todos. - Todos se olham, as caras se contraem; silêncios espessos; todos olham ao Fantasma, o qual saca um bloco de apontamentos e se dispõe a tomar notas.” Tradução livre. Teatro. *La mano abierta*. Boletín. /Chile, número 12 – 1983. p. 22.

Como se pode ver nesta e em outras passagens da dramaturgia, o Fantasma está fortemente ligado a uma ortodoxia de viés marxista que frequentemente é posta como um destacado referencial para as demais personagens. O mesmo não possui nenhuma fala no decorrer da peça, mas é constituído como um elemento chave do jogo cênico proposto na encenação chilena. Várias ações das cinco personagens mencionadas são visivelmente influenciadas pela presença angustiada do Fantasma de uma esquerda ortodoxa.

Grande: Lucho y lucharé por los que sí tienen hambre! Ese es mi lugar, compañeras! Y mi posición adquiere aún más valor porque justamente no me toca en lo personal, porque yo nunca he tenido hambre.

Anular: (Gritando un poco fuera de sí) Basta! Hasta cuándo nos van a seguir negando?

Índice: Orden y calma por favor! Cómo puede decirse que lo que tiene más valor es lo que no nos toca en lo personal? A mi no me cabe en la cabeza que una persona pueda luchar por algo que no le toca en lo personal. No habrá detrás de tu gran sacrificio social un interés personal de poder?. (sic) No radicará ahí tu valor en la cosa? (Fantasma se pone blanco).

Grande: Compañera, perdóneme, pero en ese tono yo no estoy dispuesta a seguir discutiendo. Yo no voy a permitir que un asunto de trascendencia política se vea reducido a términos personales.

Anular: Es que lamentablemente (irónica) lo personal es político. (Fantasma desaparece).¹³²

132 “Grande: Luto e lutarei pelos que sim tem fome! Esse é meu lugar, companheiras! E minha posição adquire ainda mais valor porque justamente não me toca no pessoal, porque eu nunca tive fome. - Anular: (Gritando um pouco fora de si) Basta! Até quando nos vão seguir negando? - Índice: Ordem e calma por favor! Como pode dizer-se que o que tem mais valor é o que não nos toca no pessoal? A mim não cabe na cabeça que uma pessoa possa lutar por algo que não a toca no pessoal. Não haverá por detrás do teu grande sacrifício social um interesse pessoal de poder?. (sic) Não radicará aí teu valor na coisa? (Fantasma se põe branco) – Grande: Companheira, perdoe-me, mas nesse tom eu não estou disposta a seguir discutindo. Eu não vou permitir que um assunto de transcendência política se veja reduzido a termos pessoais. - Anular: É que lamentavelmente (irônica) o pessoal é político”. Tradução livre. Teatro. La mano

Talvez esteja no trecho acima o momento de maior tensão do texto que tive em mãos, culminando justamente no desaparecimento do anteriormente citado Fantasma. A questão do âmbito pessoal passa a ser novamente tema de abordagem, assim como nas outras peças aqui apresentadas, temática que tem o seu platô na fala de “Anular”, parafraseando um dos principais lemas dos chamados feminismos de Segunda Onda: “o pessoal é político”. Em uma dinâmica semelhante aos anteriormente tratados “grupos de reflexão”, as personagens encontram-se no meio de uma reflexão política bastante frequente no período tematizado. As falas da peça, nesse sentido, valem-se da discussão acerca das hierarquias estabelecidas em organizações militantes para problematizar as práticas teatrais e feministas através de um enredo extremamente bem pensado. A simpatia de Grande por teorias marxistas engessadas em práticas tidas como “arcaicas” por muitas das ativistas feministas da época torna-se, assim, um dos principais temperos das acaloradas discussões ocorridas na sala que figura como cenário de “*La mano*”. Contudo, me parece interessante o fato de que se por um lado o criticismo frente as burocracias dos mecanismos políticos de então se fazia presente, por outro lado, as práticas da oficina parecem ter, sobretudo nesse momento, um apego maior à cristalização hierárquica das ações.

Grupos militantes brasileiros e chilenos partilharam de práticas semelhantes para difundir imagens emancipatórias de feminilidades, utilizando-se dessas ferramentas para criticar a opressão humana em diferentes níveis. Da mesma forma em que se criticava uma opressão generificada, foi possível notar, nas peças analisadas, um profundo diálogo com os amargos contextos ditatoriais vivenciados nos países aqui problematizados. Dessa forma, vêm à tona outras opressões, localizadas tanto nas práticas vinculadas aos Estados ditatoriais, quanto na contrapartida de algumas organizações de afrontamento a esses regimes que, se utilizando de perceptíveis restrições em relação às mulheres, foram então criticadas e transformadas através das peças por mim estudadas. Como nas tocantes palavras de Eliana Largo, “não se podia evitar o sofrimento, o medo, a dor toda, mas também se podia buscar o espaço para a solidariedade e a retroalimentação do positivo”¹³³. Buscar lampejos de luz em meio a tamanha escuridão que

abierta. *Boletín*. Número 12. Op. Cit. p. 24 – 25.

133 Entrevista com Eliana Largo concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel. Op. Cit.

cobria os palcos chilenos e brasileiros.

Capítulo III – Invenções de um novo cânone (ou, os usos da identidade)

Também participei da Frente Nacional da Mulher, que chamávamos FÊNÊMê, como a marca do caminhão, e nos reuníamos – Marta Suplicy, Ruth Cardoso, Zulaiê Cobra, Silvia Pimentel, Eva Blay, Irede Cardoso, Carmem Barroso, nenhuma famosa ainda – na casa de Ruth Escobar para discutir temas da maior importância. Inclusive, é claro, a liberação da mulher. Não éramos feministas de rasgar o sutiã – a palavra feminista era pejorativa – mas sim mulheres bonitas e inteligentes, sem dificuldades para arranjar maridos e namorados. Nesses encontros, que duraram meses, chegamos à conclusão de que, para mudar as coisas, tínhamos que tomar o poder e fazer política dentro de cada área – eu faço isso dentro da minha e elas também, até hoje. 134

O “recente” depoimento de Leilah Assumpção, ilustre criadora ligada ao teatro no Brasil, traz consigo um importante gancho para a discussão abordada nesse capítulo. Há uma íntima relação entre a construção de um corpo canônico dentro da dramaturgia de viés feminista no Chile e no Brasil, e a consolidação discursiva de tais autoras em espaços de visibilidade e articulação política. Militância travada em diversificados *fronts*, como salienta o parágrafo acima, com ativistas criando espaços de afirmação em numerosos campos de batalha. Parágrafo que também vem a chamar a atenção para a reflexão contemporânea de que as personagens por ela citadas acabaram por se tornar “famosas” em seus segmentos de atuação, o que nos remete a problematizações relacionadas à publicização dessas trajetórias e suas respectivas relações com temas creditados por Leilah como de “maior importância”. No caso, estou me perguntando agora o quanto a caminhada de Leilah Assumpção (e a visibilização da mesma) em

134 Depoimento de Leilah Assumpção. PACE, Eliana. Leilah Assumpção – A consciência da mulher: São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p. 37.

organizações e encontros cujo debate central era a “questão da mulher”, teria contribuído para que a mesma fosse atualmente um dos nomes mais lembrados em diferentes mídias (talvez o mais lembrado!) no que diz respeito à dramaturgia que põe em questão a problemática das mulheres nas sociedades contemporâneas. Esse é o foco primeiro deste trecho da dissertação, por onde a agente Leilah nos auxiliará a dar os primeiros passos no melindroso questionamento pretendido: uma análise cirúrgica das ferramentas de memorização e preservação de determinado corpo de signos, aqui, uma história do teatro feminista latinoamericano.

Por onde passam os caminhos que resultam nas publicações de inúmeras discussões sobre determinadas autoras/obras-chaves e a nulidade de debates sobre outras tantas? Essa pergunta também é uma espécie de auto-reflexão sobre o próprio trabalho ao qual eu me propus nessa dissertação. Espero suscitar ao menos algumas indagações sobre esse processo de escolher/poder recortar apenas algumas autoras para cada análise sobre o tema em questão. Estaria eu elaborando um novo cânone nesse trabalho, medindo importâncias e valores agregados às obras aqui tratadas? De certa forma, sim. Mas creio ser importante analisarmos e criticarmos as vias pelas quais tais valorações chegaram até a gente. Obviamente, Leilah Assumpção será um dos assuntos centrais desse capítulo. É sobre ela que eu tenho um número razoável (e maior) de fontes e amparo crítico de outras pesquisadoras... Mas espero instigar a leitora para os pontos-cegos da câmera, para a dimensão daquilo inalcançado pelo meu trabalho (e o de outras) sobre estes dois países tão distintos e tão parecidos. Para a falibilidade de qualquer pretensa noção de completude em toda e qualquer análise.

Curiosamente, esse tipo de questionamento também perpassa os direcionamentos de outro trabalho atual, um texto de Laura Castro de Araújo (UnB) chamado “A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005”, em que a autora expõe a dificuldade no mapeamento de publicações de dramaturgas brasileiras de um passado próximo. Para a pesquisadora, se já é parca a movimentação editorial quanto a publicação de textos teatrais, no que diz respeito a dramaturgias escritas por mulheres o caso é ainda mais grave:

Vemos, assim, considerando as dramaturgas, este interesse [de publicação por meio das grandes editoras] é menor ainda, pois não se trata de falta de produção, mas critérios duvidosos da produção editorial que privilegiam os autores (em geral,

homens) que possuem visibilidade na mídia e certo reconhecimento pela crítica teatral dominante.

Dessa forma, a maioria das dramaturgas que recebem publicações de suas obras – especialmente antologias – são as que já foram reconhecidas pela crítica teatral e acadêmica, tais como Maria Adelaide Amaral, Renata Pallottini, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro. Esse fato, portanto, pode ser uma das razões, também, pela qual muitos estudos que mencionam a autoria feminina no teatro se restringem aos referidos nomes.¹³⁵

Apesar de eu não estar direcionando o alvo de minha pesquisa para a dramaturgia escrita por mulheres nas últimas décadas, é inegável o paralelismo de nossas pesquisas, visto que alguns dos nomes listados por ela acabaram aparecendo ao longo desta dissertação. Laura cita, ademais, o nome de outras autoras que não receberam tanta atenção das tais editoras – como Ísis Baião, Aninha Franco, Clarice Niskier e Denise Stoklos.

É esse tipo de diferencial em meu estudo, a preocupação de determinada criadora do universo teatral com questões específicas das mulheres, que faz com que autoras como Leilah Assumpção mereçam maior destaque nesse texto. Assim, a identificação (ou autoidentificação) dessas personagens-autoras como “feministas” ou “preocupadas com as questões das mulheres”, passa a ser um interessante jogo de forças que receberá severa atenção nas próximas linhas. Laura de Castro Araújo, por exemplo, é uma das inúmeras autoras a identificar tal preocupação na obra de Leilah Assumpção: “Numa análise rápida pelas doze peças da obra completa da autora, é perceptível o foco nas personagens femininas. Ainda que muitas vezes estas estejam acompanhadas por seus respectivos ‘parceiros’, o interesse central é sobre a questão da mulher”¹³⁶.

135 ARAÚJO, Lauro Castro de. A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005. Texto publicado nos anais eletrônicos do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura – 09, 10 e 11 de outubro de 2007, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LAURA%20CASTRO%20DE%20ARA%20DAJO.pdf>>. p. 02-03.

136 ARAÚJO, Laura de Castro de. Díálogos: As mulheres de Henrik Ibsen e Leilah Assunção. Texto publicado nos anais eletrônicos do Simpósio 16 (Dramaturgia e outras

Inclusive publicações internacionais estiveram atentas para o caráter político/sexual das peças dela, como é o caso do texto que introduz a dramaturgia de “Boca molhada de paixão calada” em uma antologia bilíngue (inglês e português) que também contém peças de Consuelo de Castro e Plínio Marcos. A escolha dos três autores não foi nem um pouco aleatória, sendo estes alardeados dramaturgos que tocaram em temáticas pungentes da sociedade desde o final da década de 50:

One of the author's favorite concerns is the analogy between sex and politics seen mataphorically, both representing the game of power, or, in other words, a fight between two extremes. Leilah's attitude towards feminism can be characterized as a demand for the possibility of an option for a woman to live in a “masculine world” rather than being forced to change her nature. Another phenomenon that the author likes to recall in talking about her plays is the “trash language” (linguagem do lixo) that women are supposed to dominate the best.¹³⁷

Creio que o que os autores quiseram dizer com “linguagem do

artes) do XI Encontro Regional da ABRALIC “Literatura, arte e saberes” – 23, 24 e 25 de julho de 2007, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP. Disponível em: <http://andrelg.pro.br/simp%F3sios/Laura_Castro_DI%C1LOGOS_AS_MULHERES_DE_HENRIK_IBSEN_E_LEILAH_ASSUN%C7%C3O.pdf>. p. 08.

- 137 “Uma das preocupações favoritas da autora é a analogia entre sexo e política vistos metaforicamente, ambos representando o jogo do poder, ou, em outras palavras, a luta entre dois extremos. A atitude de Leilah em relação ao feminismo pode ser caracterizada como uma demanda para a possibilidade de uma opção para uma mulher viver em um 'mundo masculino' ao invés de ser forçada a mudar sua natureza. Outro fenômeno que a autora gosta de lembrar ao falar de suas peças é a “linguagem do lixo” que as mulheres devem dominar melhor”. SZOKA, Elzbieta; BRATCHER III, John W. (eds.). 3 contemporary brazilian plays. Austin (Texas): Host Publications, 2006. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LWXejWhkehYC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=%22+contemporary+brazilian+plays%22+Elzbieta+SZOKA+austin+texas&source=bl&ots=OiNCCRvUN_&sig=p_TyU5ehn3FPL5pPM8J5XaXq550&hl=pt-BR&ei=a19aTMOMNYT48AajqJzoAg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>. p. 189.

lixo”¹³⁸ pode ser ilustrado na constante utilização (por parte de suas personagens) de palavras consideradas de baixo calão naquela época, algo que fez com que Leilah Assumpção tivesse constantes problemas com a Censura Federal, como veremos mais adiante. Essa espécie de afronta através do linguajar, era apenas um de seus múltiplos mecanismos de rebelião contra o panorama vigente.

Her first play *Fala baixo senão eu grito*, was staged in 1969. Granted a Molière Prize, she traveled to Europe and Africa in 1970-72. According to the author, her first plays reveal, besides the feminist problems, a strong concern about shocking the audience by the choice of topics and the language. In this “épatez le bourgeois” stage that ends in the early eighties, Leilah Assumpção recalls the influence of Albee, Arrabal and, in Brazil, Plínio Marcos.¹³⁹

Novamente podemos observar a correlação/influência da obra da dramaturga referida com a pungência e “sujeira” do texto de Plínio Marcos. Por mais que o texto de Leilah Assumpção possa, em alguns momentos, fazer alusão ao universo naturalista, é grande o impacto da narrativa absurdista ligada a autores mencionados acima. Segundo o crítico Jefferson Del Rios, Leilah faz parte de uma geração de autores unida pela admiração comum em torno da obra de Plínio Marcos. “Sua geração teatral é quase toda da Universidade de São Paulo – mais especificamente o território intenso e, no fim, perigoso da Rua Maria

138 Sobre a peça “Kuka de Kamaiorá” (ou “O segredo da alma de ouro”): “A peça faz parte ainda de um debate ético cunhado numa revisão da estrutura do drama e no uso da “linguagem do lixo”, pornográfica, erótica e vulgar, para enfatizar o processo de degeneração de uma sociedade em decadência”. ALVES, Júnia de Castro Magalhães. *A Kuka de Kamaiorá ou O Segredo da Alma de Ouro: Metaficção historiográfica, 1973-1983. Revista de Estudos de Literatura*. Vol. 3, Out. 95. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG / Centro de Estudos Literários. p. 147-154. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_03/ale03_jcma.pdf>. p. 03.

139 “Sua primeira peça 'Fala baixo senão eu grito', foi encenada em 1969. Concedido um Prêmio Molière, ela viajou para Europa e África em 1970-72. De acordo com a autora, suas primeiras peças revelam, além dos problemas feministas, uma forte preocupação em relação a chocar a audiência pela escolha de tópicos e da linguagem. Nesse palco de “chocar burgueses” que acaba no início dos anos oitenta, Leilah Assumpção lembra da influência de Albee, Arrabal e, no Brasil, Plínio Marcos”. SZOKA, Elzbieta; BRATCHER III, John W. (eds.). Op. Cit. p. 189.

Antônia”¹⁴⁰. As afirmações de Jefferson nos levam a pensar no quanto o ambiente universitário da USP, em polvorosa, pôde interferir no caminho criativo de Leilah Assumpção, quando esta transferiu de Campinas para São Paulo, a sua formação em Pedagogia, curso pelo qual se formou em 1964 pela USP – mesmo ano em que escrevera a sua primeira peça “Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela”, de caráter autobiográfico, tendo o pensionato de mulheres em que morou, como inspiração.

Obviamente, também causava muito espanto o detalhe das personagens de Leilah não economizarem nos desaforos textuais, palavras tão “feias” escritas por, quem diria, uma ex-manequim que, há pouco, trajara modelitos do então famoso estilista Dener. Bradar impérios através de suas personagens talvez tenha sido uma espécie de expurgo e, quem sabe, até uma artimanha para desviar os olhos da censura de questões mais pungentes em seus escritos.¹⁴¹ O devir-altacostura era apenas uma das facetas dessa identidade performática de uma autora em frequente repaginação, que também já na década de 60, mostrava o seu lado *hippie* alinhado a posturas remetidas ao que foi chamado de movimento de contracultura, a esse “choque na burguesia” bastante discutido no primeiro capítulo. “Vejo um vulto na janela” é considerada por críticos (como Elza Vincenzo), como intimamente atrelada ao contexto do golpe militar ocorrido no mesmo ano em que foi escrita. O texto ainda foi reescrito algumas vezes pela dramaturga, censurado quando avaliado pelos órgãos vigilantes, e só pode ir aos palcos no ano de 1979. Na concepção deste, Leilah já ensaiava certa ruptura com alguns modelos de criação com os quais fora familiarizada em cursos e oficinas:

Primeiro, comecei a escrever os diálogos. Depois, como já estava estudando Stanislavski no Teatro Oficina com o Eugênio Kusnet, usei um pouco o

140 Depoimento de Jefferson Del Rios. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 117.

141 “Ia a Brasília federal com as minhas roupas mais bonitas, o salto mais alto, ia chiquérrima, não ia de riponga da USP, ia de manequim do Dener, o pessoal lá ficava estarecido, como é que essa mulher tão chique fala tanto palavrão... É porque lá, perto deles, eu tinha que falar, eles morriam de vergonha de falar palavrão na minha frente, eu também, não saía nada, então eu dizia: 'Escuta, se a gente não falar essas palavras, não vai sair diálogo, aqui está escrito "porra", os senhores façam o favor de repetir'. Eles ficavam numa situação... Falavam: 'A senhora tão jovem, tão fina, usando um palavrado desse nível'. Eu respondia: 'E o Plínio Marcos?'. E eles diziam: 'Mas o Plínio Marcos a gente sabe de onde veio, a senhorita é de outro nível'. Era engraçado...”. Depoimento de Leilah Assumpção. *Ibidem*, p. 74 – 75.

método de ator de armar a carpintaria. E usei também a dialética de Marx – tese, antítese, síntese – para montar a peça, já que nunca havia estudado dramaturgia.¹⁴²

Essa geleia-geral de influências, bastante própria do período, nos dá certa dimensão da infinidade de nuances que formavam esses tempos combativos em que Marx e Stanislavski eram somados em prol de um novo momento. Essa aproximação de Leilah Assumpção com os cursos promovidos por Eugênio Kusnet (teatrólogo russo especialista nas técnicas stanislavskianas de preparação de atores) no Teatro Oficina, nos remete a toda uma discussão já vislumbrada no primeiro capítulo, sobre os espaços de resistência no teatro brasileiro. Nota-se, então, a contundente importância desses espaços de formação política e teatral, reuniões e oficinas que, como temos notado, fizeram parte também das estratégias feministas de disseminação. Segundo o relato de Leilah, fizeram parte de sua formação ainda outros cursos de nomes bastante reconhecidos no meio teatral nacional, tais como Renata Pallottini e Miroel Silveira.

A peça de ato único “Jorginho: o machão (nós vamos passear no jardim da matriz, hoje, meu bem?)”, traz uma interessante amostragem do quanto as vorazes transformações no planeta também figuravam no texto da autora. A trama é centrada principalmente nas noções de masculinidade (e conseqüentemente nas de feminilidade) que são esperadas do protagonista Jorginho pondo em foco a estrutura de uma família do interior de São Paulo entre 1969 e 1970 – a peça estreou nesse ano, Teatro Paiol, São Paulo. A personagem Renata chega como uma agente catalisadora dos conflitos apresentados no início da história, chegando da capital grávida do protagonista (noivo de outra moça em um casamento “arranjado”). Ao desembarcar na pequena cidade em trajes agressivos – segundo a dramaturgia - e ideias “prafrentex”, acaba encarnando todos os valores antagônicos àquilo que “a família” deseja para o filho:

Renata – Sai dessa, dona Madalena, que é isso!
 Estamos no século cósmico, a conquista do
 Espaço. Rússia! U.S.A.! Vietnam! Joan Baez!
 Beatles! Godard! Levy Strauss! Coehn Bendit
 Checoslováquia! Marcuse! Wilhelm Reich!

SADE! L.S.D.! Tecnologia! Eros! Mac Luhan!
Massificação...! Cibernética! E a Decadência do
Mundo Ocidental...¹⁴³

Esse caleidoscópio referencial é próprio de uma sociedade efervescente e multimidiática, algo semelhante com o passeio na cidade cheia de informações que Caetano Veloso narra na canção “Alegria, alegria”¹⁴⁴, de 1967. Inclusive, em depoimento da autora para o livro “Leilah Assumpção – a consciência da mulher”, esta afirma que manteve contato com Caetano e Gilberto Gil quando eles se exilaram em Londres no ano de 1969, em decorrência do acirramento ditatorial brasileiro no final da década. Com o dinheiro recebido a partir de uma reconhecida premiação dada à sua primeira peça que esteve em cartaz (“Fala baixo senão eu grito – aqui jaz Mariazinha Mendonça de Moraes”, que estreou em 1969 no Teatro Aliança Francesa, São Paulo), Leilah partiu para uma viagem em que travou contato com a vivência *hippie*.

Com o dinheiro que ganhamos do Prêmio Molière, eu como dramaturga e o Clóvis Bueno como melhor diretor (...) - passamos um bom tempo na Europa, vivendo como *hippies*, uma experiência de vida marcante, uma viagem da contracultura, porque estávamos mudando os costumes. Por onde a gente passava as pessoas nos faziam o sinal de V, eram bandos de *hippies* pelas capitais do mundo, principalmente Londres,

143 ASSUMPÇÃO, Leilah. Da fala ao grito. São Paulo: Símbolo, 1977. p. 164.

144 Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou... // O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou... // Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot... // O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou... // Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não... // Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço e sem documento, / Eu vou... // Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou... // Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil... // Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou... // Sem lenço, sem documento Nada no bolso ou nas mãos Eu quero seguir vivendo, amor Eu vou... // Por que não, por que não... / Por que não, por que não... / Por que não, por que não... / Por que não, por que não... VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: _____. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

Amsterdã, Paris, Madri, Marrocos.¹⁴⁵

Esse trânsito dá a dimensão da amplitude política burilada em suas peças, tão tênue é o diálogo com a agitação do momento. Em outro momento de “Jorginho, o machão”, podemos perceber alguns dos sintomas dessa agitação através do prisma de Madalena, uma mãe de família interiorana que, como o nome sugere, se prende a prantos frente a crise das masculinidades e das feminilidades que assola a família (conceito também em desestruturação explícita na peça):

Madalena - (...) Afinal de contas tem tanta mãe aí com filho marginal, não tem? Alguns até PROTESTAM!!! Jogam bombas! São... terroristas, não são? Ai, meu Deus do Céu, nem sei para onde vai indo a nossa juventude. Agradeço a Deus você não ser desses daí. Já pensou a minha preocupação? Dizem até que... bem, foi seu pai que escutou não sei onde, mas não sei se é verdade não. Dizem que maltratam, esses meninos. Torturam, não é? Um estudante até morreu, nossa... se for verdade, como deve ter sofrido a mãe, que sina a dessa pobre mãe. Ah!... Mas eu acho que é tudo mentira, essas coisas não acontecem não. Só nas estórias e nos filmes, nas novelas. Acho impossível um ser humano fazer essas coisas com outro ser humano. É impossível, eu não acredito. (pausa.) Aquelas coisas que dizem que Hitler fez com os judeus... ah... quanta imaginação, não acredito (pausa.) Ah! Já resolvi que não acredito mesmo e pronto.¹⁴⁶

Há aqui uma clara crítica ao Estado ditatorial por parte da dramaturga, pondo o dedo na ferida do sempre dificultoso fluxo informacional sobre os violentos métodos de “normalização social” postos em prática pelas ditaduras militares nessas décadas. Parece-me até uma provocação quanto à vontade de não tomar conhecimento do que acontecia às sombras, por parte de uma parcela mais comodista da população. Assim, as ideias do que seria o correto como postura de homens e mulheres jovens, em vias de constituir uma família, são

145 Depoimento de Leilah Assumpção. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 59.

146 ASSUMPCÃO, Leilah. Da fala ao grito. Op. Cit. p. 150.

sondadas a cada movimento do texto, em que noções mais tradicionais de feminilidade entram em choque com as visões de “mulher independente” que circulavam em veículos de massa após a Segunda Guerra Mundial. Jorginho também terá de, até o final da peça, tomar uma decisão sobre o modelo feminino (a descolada Renata ou a noiva Maria Mendonça de Moraes – nome que, geralmente em diminutivos e com pequenas modificações - como veremos na citação abaixo, em que o segundo nome “Alice” é adicionado à constante - se repete nas personagens mais submissas das dramaturgias de Leilah Assumpção) com quem irá manter um relacionamento:

Madalena – Junto com as essências, com os sabores, batem-se ovos com casca e tudo, mas, meu filho, por que você não fica com a Maria Alice? Ela é tão boazinha... Não sei porque essa implicância com ela. É tão prendada! Vai dar uma ótima esposa. Cozinha com perfeição, faz cada doce! (começa a abrir latas, latas e mais latas.) Cada doce delicioso. As roupinhas brancas que ela lava são mais alvas que a própria pureza!¹⁴⁷

A conversa de Madalena com o filho nos revela uma certa continuidade nas atribuições de vida que ditavam os papéis de esposa em uma casa, sendo que os valores tidos como preponderantes para a mãe, são projetados por ela na figura da futura nora querida. Atribuições novamente delimitadas ao espaço doméstico, estereótipo já comentado no capítulo segundo e frequentemente destacado no teatro feminista para justamente desconstruir a imutabilidade desses papéis. Leilah, em outro momento, chega a resumir parte de suas intenções ao elaborar as personagens dessa história:

Na peça, ele [Jorginho] ficava dividido entre as duas namoradas, a conservadora e a avançada, e casava com a primeira, afinal, era um homem também conservador que decidia optar por uma carreira estável. A mulher atual já tem todas essas características dentro dela. Ao mesmo tempo, o pai do Jorginho é um nazista, é a própria ditadura que a gente vivia, a mãe não é nada.¹⁴⁸

147 Ibidem, p. 145.

148 Depoimento de Leilah Assumpção. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 70.

A partir da eleição (por parte de algumas publicações) da carreira da dramaturga como uma das mais importantes ao inferir sobre a “liberação da mulher” em meio à ditadura, nos interessa costurar a aceitação e “canonização” de sua obra (e de outras escritoras), com o cenário de mobilização dos movimentos de mulheres e feministas no Brasil e no Chile durante as décadas abordadas, como sugere a própria epígrafe desse capítulo. Retirado de um livro dedicado à vida dessa dramaturga brasileira, o trecho com as palavras de Leilah cita a sua participação nas reuniões da Frente Nacional da Mulher, coletivo montado em meio à ditadura brasileira visando agregar mulheres no intuito de agir perante as medidas ditatoriais que então se impunham aos brasileiros e também agir perante os alicerces machistas dos ambientes de empoderamento no país. É realmente ínfima a documentação por mim encontrada no que concerne à estruturação desse coletivo. Em um site da internet, sou informado que a atuação do grupo já se fazia presente no ano de 1980 – em uma nota que cita o anexo “Folhetim” do periódico Folha de São Paulo, documento datado desse período¹⁴⁹.

Contudo, em entrevistas de algumas das mulheres citadas acima na fala de Leilah Assumpção, é o nome de outra organização que vem à mente das depoentes: a Frente de Mulheres Feministas de São Paulo, essa sim com mais pistas ao seu respeito... Ao falar de sua candidatura à deputada federal nas eleições gerais brasileiras de 1982, onde se disputaram os cargos de governadora estadual, senadora e deputada (estadual e federal), a professora do curso de Direito na PUC/SP Silvia Pimentel, comentou sobre a formação da organização paulista:

Silvia Pimentel: Eu fui candidata a Deputada Federal. Mas vale a pena explicar um pouco mais. Eu era da Frente de Mulheres Feministas, junto com a Ruth Escobar, um bando de grandes nomes como, Marta Suplicy, Bruna Lombardi, Leilah

149 “O que há de novo nesses partidos. n. 162, 24, fev., 1980, p.7–12. Nesta mesa redonda, coordenada pelo professor Tércio Sampaio Ferraz Jr., alguns convidados (Jarbas Passarinho – PDS, Almino Afonso – PMDB, Chico de Oliveira, Fábio Munhoz e José Álvaro Moisés – PT, o prefeito de Osasco Guaçu Piteri, Orlando Miranda – PTB, Cláudio Lembo e Aluísio Alves – PP) discutem os novos rumos da política nacional, agora, com liberdade de organização partidária. No final dos depoimentos e do debate, há uma nota sobre a participação da FENEMÊ (Frente Nacional das Mulheres), que pretende reivindicar dos partidos maior participação das mulheres”. CHAGA, Marco Maschio. Rapsódia de uma década perdida – o Folhetim da Folha de S. Paulo (1977 – 1989). Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/Tese_Marco/perspectiva_psicanalise.htm>.

Assumpção, Radhá Abramo, Carmen Barroso, Fulvia Rosemberg, Irede Cardoso, Ida Maria Jancso... A sede era uma casa linda e antiga no Bexiga.

Joana Maria Pedro: Era uma Casa da Mulher?

Silvia Pimentel: Era a nossa casa da Frente de Mulheres Feministas que foi criada em 79. Era uma frente de mulheres de grande visibilidade, principalmente a Ruth Escobar. Sobre as eleições que se avizinhavam discutimos a importância de apresentarmos nossas mulheres candidatas. E no meio da discussão, escuto: “Olha, Sílvia, você tem que ser candidata”. Eu falei: “Eu não vejo condição, com um bando de filhos pequeninhos”. Insistiram: “Não, de forma alguma, você tem facilidade pra falar, você isso, você aquilo...”. Nunca verbalizaram, mas eu acho que estava no subtexto, o fato de eu ser na PUC assistente do Montoro, que seria candidato a governador. E o fato de ser da direção do partido também deve ter contado.¹⁵⁰

As palavras de Silvia Pimentel parecem complementar as linhas que se remetem ao discurso de Leilah Assumpção sobre a Frente Nacional das Mulheres – também ao engrandecer a nomeação de determinadas militantes. Há, inclusive, a repetição de alguns nomes, o que nos faz pensar que talvez as duas organizações sejam correlatas e que ambas tenham emergido na mesma época. Em outro depoimento, Silvia Pimentel reafirma que a Frente de Mulheres Feministas fora uma “[...] entidade criada em 1979, por intelectuais, artistas e militantes, com sede em casa bela e antiga no Bexiga, na cidade de São Paulo”¹⁵¹. Diferentemente de Silvia, não acredito que exista alguma diferença entre as classes por ela mencionadas – intelectuais, artistas e militantes. Espero que essa dissertação possa provocar a leitora no sentido de que

150 PIMENTEL, Silvia. Entrevista concedida a Joana Maria Pedro (fita k7). Brasil, 26/08/2005. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição por Gabriel Felipe Jacomel.

151 PIMENTEL, Silvia. Setembro de 2004. Apud SANTOS, Yumi Garcia dos. A implementação dos órgãos governamentais de gênero no Brasil e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo. *Cadernos Pagu* (27), Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/UNICAMP, julho-dezembro de 2006. pp. 401-426. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32149.pdf>>. p. 15.

todos somos um pouco dos três, assim como eu creio que são as personagens dessa trama por mim contada. Além de Leilah Assumpção e de outros nomes citados na entrevista concedida a Joana Maria Pedro, Sílvia também cita nessa mesma entrevista realizada em 2004 o nome de Eva Blay e de Maria Carneiro da Cunha entre aquelas que fundaram a agrupação. Ambos os coletivos são sinais bastante sensíveis de como as mulheres estavam se organizando quanto ao vislumbre de uma abertura rumo ao modelo “democrático” no Brasil, inclusive tendo as universidades como uma interessante ferramenta de luta. Interessa-nos, então, notar o quão heterogêneo era o ambiente proposto, a busca por aglutinar ativistas em diferentes *fronts* políticos.

Sílvia Pimentel: As mulheres, da Frente de Mulheres Feministas, estabeleceram que a Ireda Cardoso do PT sairia à vereadora, e a Ruth, eu e a Ida Maria formaríamos uma trinca feminista do PMDB.

Joana Maria Pedro: A Frente era um grupo suprapartidário.

Sílvia Pimentel: A Frente de Mulheres Feministas era suprapartidária. Eu obtive muito espaço na mídia na década de 80, plantado a partir da Frente de Mulheres Feministas. 152

O artigo de Yumi Garcia dos Santos, doutoranda em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo na época de publicação do texto “A implementação dos órgãos governamentais de gênero e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo”, traz um bom apanhado das discussões sobre a organização de mulheres quanto ao processo de redemocratização estatal no Brasil, ocorrida a partir de meados da década de setenta. Percebe-se, a partir do texto de Yumi Garcia dos Santos, um maior impacto dessa articulação das organizações de mulheres nas eleições ocorridas a partir da década de oitenta:

As eleições de 1978 foram, ainda, pouco influenciadas pelas transformações que ocorriam

no seio do movimento. Momento em que consistira num marco para este último, as feministas de São Paulo e Rio de Janeiro elaboraram respectivamente documentos através dos quais foram discutidas, com candidatos, reivindicações referentes à situação da mulher, como família, saúde, educação, formação profissional, trabalho e meios de comunicação. (Id.:59) Algumas mulheres de São Paulo aceitaram engajar-se na campanha eleitoral de candidatos comprometidos com suas propostas. Foi o caso de Airton Soares, Fernando Henrique Cardoso e Franco Montoro, mas, como afirma Moraes (Id.:60), as mulheres nas eleições de 1978 foram capazes de respeitar "as duas exigências do movimento feminista: preservação de sua autonomia em relação aos partidos políticos e atuação em cima de propostas específicas para as mulheres". Foram inclusive eleitas algumas candidatas feministas, como foi o caso da escritora Heloneida Studart para deputada estadual do Rio de Janeiro. (Tabak, 1987) A situação nas eleições de quatro anos mais tarde estava fortemente transformada pela fragmentação do movimento. Este se tinha revelado incapaz de superar as divergências surgidas através dos dois Congressos de Mulheres, ocorridos em 1980 e 1981. (Quartim de Moraes, 1985:62).153.

Quanto a isso, creio ser ilustrativo para o quadro que está sendo traçado do período mencionar que, apesar da entrevistada Silvia Pimentel não ter sido eleita como deputada federal, todas as demais candidatas enumeradas pela depoente galgaram algum êxito nas eleições de 1982, sendo que Ruth Escobar foi eleita deputada estadual por São Paulo, e Irede Cardoso se elegeu como vereadora pela capital do estado nas eleições municipais em fins do mesmo ano. Segundo Silvia Pimentel, Ida Maria Jancso também "(...) foi eleita suplente de

153 SANTOS, Yumi Garcia dos. A implementação dos órgãos governamentais de gênero e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo. In: Cadernos Pagu, no. 27. Campinas, July/Dec. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332006000200015&script=sci_arttext>.

vereadora e chegou a assumir algumas vezes”¹⁵⁴. Heloneida Studart, importante personagem do capítulo dois desta dissertação também aparece no texto de Yumi dentre os nomes lembrados como extremamente atuantes naquela mobilização em prol das eleições. Outro detalhe que merece ser lembrado e que ilustra bem essa transição das feministas em direção aos cargos políticos institucionalizados é a imersão da atriz Cidinha Campos, importante personagem do segundo capítulo dessa dissertação, nas plataformas oficiais da política, se elegendo deputada federal pela primeira vez em 1990 e seguindo assim uma extensa carreira política que perdura até os dias de hoje. Contudo, devo lembrar que, apesar da ampla repercussão midiática oferecida ao seu projeto teatral “Homem não entra”, este não parece se encaixar no corpo canônico mencionado pelas depoentes presentes neste capítulo. Até mesmo nas poucas obras em livro que essa peça é citada, a mesma não obteve mais que algumas linhas descritivas...

Como já tratamos no primeiro capítulo, Ruth Escobar foi uma figura marcante em meio às contestações daqueles anos, se utilizando também de elementos lúdicos para atuar politicamente em muitas frentes. Seu nome, sem dúvida, é outro dos mais lembrados em se tratando da aproximação “teatro e movimento de mulheres”. Ilustrando a relação de proximidade entre as biografias desses anos, Ruth Escobar fala da trajetória de Leilah em tom superlativo de sororidade:

Na época em que denunciei a violência contra as mulheres e depois criei o CNDM – Conselho Nacional dos Direitos das Mulheres, ela estava conosco na mesma luta, participando ativamente. Hoje, a nossa relação é de irmãs, mas para falar a verdade ela é muito mais liberada do que eu.¹⁵⁵

A socióloga Eva Blay é outra das entrevistadas do acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (UFSC) que têm o nome citado dentre as componentes da Frente Nacional da Mulher (mencionada por Leilah Assumpção) e da Frente de Mulheres Feministas (mencionada no decorrer das entrevistas de Silvia Pimentel). Quando perguntada pela entrevistadora Joana Maria Pedro sobre a sua atuação em grupos organizados por mulheres na década de setenta, Eva Blay nos oferece a sua versão dos acontecimentos – também se

154 PIMENTEL, Silvia. Entrevista concedida a Joana Maria Pedro (fita k7). Op. Cit.

155 Depoimento de Ruth Escobar. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 43-46.

remetendo a Ruth Escobar como referência icônica da organização comentada pela depoente:

Joana Maria Pedro – Tu participaste das reuniões aqui em São Paulo? As primeiras na década de 70?

Eva Blay – Em São Paulo... bom, de quais reuniões você está falando? Porque eu não era da... até tinha um grupo mais ligado às questões sexuais e eu não era deste grupo. Mas os demais eu era. Eu participava.

Joana Maria Pedro – Tu não chegaste a fazer parte daqueles grupos de consciência que apareceram por aqui...

Eva Blay – Não. Não. Não fazia. Mas acho que o primeiro organizado foi a Frente de Mulheres Feministas, né?! Da Ruth Escobar. (...) E esses grupos tinham muito caráter político...

Joana Maria Pedro – Partidário...

Eva Blay – Suprapartidário... Suprapartidário. Porque a gente se reunia, por exemplo, num gabinete de uma deputada, de um deputado, não importava o partido, era mulheres brancas, mulheres negras, todo mundo tava lá. Sindicalista, não-sindicalista, não importava. Só que quando vem a reorganização partidária, por isso que eu lembro bem do ano de 80, quando o PT é criado, putz! Foi um rompimento total. Porque aí o problema partidário cindiu completamente o feminismo. Foi um momento muito duro. E eu custei pra entender isso, sabe? Não foi fácil pra mim, não. Fui muito agredida politicamente por gente que... nem tá mais aí. 156

Tanto através da guerra dos partidos quanto através de outros

flancos bélicos, as mulheres que compuseram esses coletivos de luta puderam colocar em pauta uma discussão tida como de grande importância por essas organizações. O teatro foi a trincheira de luta defendida por Leilah Assumpção e outras dramaturgas para fomentar a problematização das mulheres em seus espaços de atuação.

Leilah Assumpção, desde o final da década de sessenta, se consolidou como uma premiada autora teatral, tendo a sua carreira revisitada inúmeras vezes nas últimas décadas, seja através da montagem e recepção de suas peças, seja na crítica da dramaturgia por ela escrita apresentada em livros e artigos diversos. Tanto que teve a sua vida/obra retomada contemporaneamente, sendo tema da uma edição da Coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, apanhado bibliográfico cujo foco principal é, em poucas páginas, estabelecer um perfil biográfico de pessoas que “em muito contribuíram” para o panorama cultural do Brasil nas áreas do cinema, teatro e televisão – e aqui, coloco novamente em debate os critérios para medir essa contribuição. Geralmente escritos em primeira pessoa, com a narrativa separada pela fala de outras pessoas ligadas ao assunto da obra, os livros dessa coleção vêm a traçar um breve relato – em tom confessional e autobiográfico – que, no caso de Leilah Assumpção, possui como esqueleto a visão recente que a dramaturga tem de sua própria produção (narrativa que passa pelo crivo organizacional da entrevistadora e demais editores, obviamente). É primordial, então, a historicização das afirmações que compõem o corpo de tal livro: publicado no ano de 2007, o texto conta com uma série de depoimentos de Leilah Assumpção oferecidos à jornalista e profissional de Relações Públicas Eliana Pace até o ano de 2005¹⁵⁷. São pouquíssimas as informações espaço-temporais quanto aos relatos dos demais depoentes que surgem ao folhear das páginas. Em sua maioria, estes soam como recentes discursos apologéticos¹⁵⁸ sobre Leilah e suas peças, celebração que se

157 “Conversamos umas tantas vezes, sempre na belíssima e confortável casa de família, talvez seu primeiro lar físico, como ela apresenta, com direito a obras de arte e recordações de cenários, um *récamier* com panos, sedas e veludos, peixinhos vermelhos em um imenso jardim e um cachorro de nome destoante: *Trovão*. Foram entrevistas curtas, sucintas, porque a desenvoltura de Leilah se expressa com mais força em sua dramaturgia. Fechamos este livro em julho de 2004 e, no final de janeiro de 2005, ela me ligou pedindo que a ouvisse um pouco mais, pois havia colocado um ponto final na luta para desenvolver *Ilustríssimo Filho da Mãe*, a história de um homem tentando se libertar. Rubinho Ewald me deu seu aval para retomar o livro e tivemos novo encontro no início de fevereiro, quando, como amigas, antes de iniciarmos a última entrevista, festejamos, nós duas, a boa forma adquirida nos últimos meses”. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 12.

158 Tais como: “Para manter a tradição, a rebeldia de minha adolescência foi

faz bastante presente na publicação.

Ao problematizarmos a já referida relação de Leilah Assumpção com os movimentos de mulheres e os feminismos amplamente difundidos na época em que a autora produziu seus textos, nota-se uma atual valorização de episódios biográficos que concordem com a ênfase participativa da dramaturga em meio às agrupações de mulheres do período.

Estive também no Quênia, na abertura do congresso internacional que marcava a Década da Mulher, em 80, que se encerrou na China e foi organizado pela ONU. Foi maravilhoso ver aquelas mulheres do mundo inteiro reunidas, africanas, indianas, as idéias, as roupas, era fantástico. Particpei de uma discussão sobre o corte do clitóris, prática normal em algumas civilizações, e ouvi o depoimento de uma advogada que era a favor dessa loucura, tinha mandado mutilar a filha porque fazia parte da cultura dela, dizia que era higiênico e ninguém tinha nada a ver com isso, ela repetia. Hoje essas mulheres abominam essa prática. Cito esse fato em uma das minhas peças, *Lua Nua*: a patroa diz à empregada que ela deveria se benzer por viver em um lugar civilizado como o Brasil. Sem dúvida, a grande revolução do século XX foi a da mulher, não existem mais dúvidas, o filósofo italiano Norberto Bobbio já anunciou isso, e penso que a luta que a nova geração vai ter que enfrentar agora é a da tripla jornada de trabalho.¹⁵⁹

Aqui a autora provavelmente se refere à Conferência Mundial do Final da Década da Mulher, realizada em Nairóbi (Quênia), em uma clara confusão com a Conferência da Metade da Década da Mulher e

acompanhada de sua juventude engajada na contracultura, no movimento hippie e na militância feminista, numa época em que, para raiva de muitos, o despertar do homem precisou despertar antes a mulher oprimida e limitada” (Depoimento de Clícia Assumpção Mastarello, sobrinha e psicóloga, disponível na página 32) / “Ela me falou do movimento feminista internacional, um ambiente muito agressivo na época. Depois de tantos anos de repressão, as mulheres se comportavam com a arrogância comum aos homens, para defender seus direitos recém-conquistados. Leilah era uma feminista feminina” (Depoimento de Carmelinda Guimarães, crítica de teatro, disponível na página 132). PACE, Eliana. Op. Cit.

159 Ibidem, p. 37-38.

Fórum das Organizações Não Governamentais, sediada em Copenhague (Dinamarca). Não nos interessa nesse momento a retidão do depoimento, mas sim, a narrativa de afirmação quanto à presença no encontro, o posicionamento nos debates e a possível inspiração para uma de suas peças. Já no ano de 1986, a peça “Lua nua” vai aos palcos, usando da questão supracitada, o corte do clitóris, como chamariz inicial da trama em formato de dados estatísticos em uma notícia de jornal. Aos poucos, torna-se signo importante da intrigante relação patroa/empregada desenvolvida de maneira minuciosa no texto de Leilah. Algo como um questionamento de outros micropoderes problemáticos para a pauta feminista, ou seja, a relação hierárquica que se estabelece na exploração do trabalho doméstico remunerado e, ainda, a querela da “tripla jornada de trabalho”, bastante presente nas peças da dramaturga:

Dulce – Não sou mais de Iemanjá nem candomblé, agora sou igual Maria, a mãe de Cristo, nós duas, mãe e virge: ave Maria, virge Maria. (cantando) Avê, avê, avê Mariiiiiiiiiiaaa...

Sílvia – (interrompendo) Dulce, Dulce, sua idiota! Sua bisavó que voava linda no coração da África, sabe o que fizeram com ela? Sabe? Vem cá. (Pega o jornal que Lúcio lia.) Vê se entende isso: (lendo) “Oitenta por cento das mulheres na África de influência muçulmana tem o sexo cortado”. Não é sonho não, é isso mesmo que você escutou: ho-je, o sexo cor-ta-do, sabe o que é isso? É simples: extirpam um pedacinho de nada, tiram o clitóris; **acalma** as moças, é mais “saudável”... mais seguro ainda para os *mocinhos*...

Dulce – (atônita) Que horror! Quanta esquisitice, quanta invencionice!¹⁶⁰

Novamente a autora se utiliza da descrença de uma personagem para emular o sentimento generalizado de não se querer acreditar nas atrocidades que ocorriam. De acordo com Leilah, até o marido da atriz protagonista da estreia, Elizabeth Savalla, não acreditava que a prática do corte do clitóris fosse existente na época. “(...) Eu tinha ouvido o

depoimento de advogadas africanas sobre isso. Elas diziam que ninguém podia interferir porque era um problema interno do país delas”¹⁶¹. Nesse sentido, a complexidade do multiculturalismo global passa a ser não apenas uma acalorada discussão levantada por antropólogos, mas também uma contenda a gerar posicionamentos radicais em diferentes flancos de ativismo. Para Leilah Assunção, o corte do clitóris é “loucura” e o Brasil é um “lugar civilizado”.

Particpei também de dois congressos internacionais de dramaturgas – *Playwriters*, um deles em Buffalo, nos Estados Unidos, e outro no Canadá. (...) Nesses encontros trocávamos experiências, falamos do processo de criação, e em Buffalo, época da ditadura, sugeri a formação de um grupo de defesa, uma corrente que se manifestaria caso uma de nós fosse presa ou impedida de se comunicar. As mulheres dos países livres não entendiam a proposta, aquilo não entrava na cabeça delas.¹⁶²

Esse trecho da fala da escritora não apenas endossa os discursos sobre a sua participação em eventos internacionais dedicados às mulheres, como chama a atenção para o difícil entendimento entre as angústias não compartilhadas por países que não estivessem sob o jugo ditatorial. Tanto a lida com a censura quanto a contestação do regime através do palco são constantes nas peças brasileiras e chilenas aqui tratadas.

Boa parte de “Leilah Assunção – a consciência da mulher” se desenvolve em uma sutil tensão envolvendo as peças de Leilah e as influências de cunho feminista que teriam reverberado em seus escritos. Inclusive o subtítulo do livro encerra o possível flerte da trajetória de Leilah com os movimentos dedicados à “conscientização” das mulheres. Por mais que, em diversos momentos do livro, a alcunha de feminista seja creditada a ela, é perceptível o desconforto demonstrado na epígrafe deste capítulo, onde Leilah Assunção faz questão de lembrar ao leitor que suas companheiras de Frente Nacional da Mulher eram todas bonitas e inteligentes. Não, elas não “rasgavam” seus sutiãs... Jogando na defensiva, Leilah alude ao ainda presente descaso quanto ao termo

161 PACE, Eliana. Op. Cit. p. 98.

162 Idem.

“feminismo”, utilizando-se da pitoresca referência de destruição do lingerie que acompanha alusões jocosas aos feminismos da segunda metade do século XX.

Lúcio – (perplexo) Você virou feminista... É isso... novela das sete... é isso que dá ficar vendo novela das sete, virou feminista!

Sílvia – Pode me xingar do que quiser. Se eu não conseguir me impor **hoje** com você, neste dia tão importante para minha vida, não vou conseguir nunca mais.¹⁶³

Este trecho de “Lua Nua”, peça que foi posta em cartaz no ano seguinte ao fim da ditadura militar no Brasil, mostra o feminismo visto como demérito pelo casal protagonista, ligado às ideias que se punham em circulação com a televisão e outros meios. As feministas da “geração Realidade” (revista de grande circulação que trouxe em seu décimo número (1967) uma edição dedicada ao tema “A mulher brasileira, hoje”¹⁶⁴), como foram carinhosamente apelidadas as personalidades mais influentes do movimento de mulheres pelos membros d’O Pasquim. Cabe também considerarmos que, no prefácio de “Da fala ao grito”, o teatrólogo Sábato Magaldi defende o triunfo da autora em analisar com profundidade a condição feminina sem descambar para o panfletarismo ao “desfraldar a bandeira feminista”. No entanto, em outros momentos de seus relatos, surge a fala de um certo “feminismo inconsciente” em sua juventude:

Era a época da nossa grande juventude, minha e da Irene Ravache, nós duas éramos revolucionárias, contestadoras, eu já contestava no texto. A Irene contestou na ação dela como atriz. Sem saber, nós éramos feministas, contra tudo e contra todos, contra a posição da mulher reacionária dentro da sociedade, se submetendo a um homem, a peça falava tudo isso, inclusive do exagero da atitude. Foi um estouro e um

163 ASSUMPCÃO, Leilah. Lua nua. Op. Cit. p. 40.

164 PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: Revista Brasileira de História. Vol. 23 – número 45, julho de 2003. São Paulo: ANPUH, 2003. PP. 09 – 18. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100010&script=sci_arttext>.

escândalo, porque no texto eu levo a minha total indignação contra a opressão feminina às últimas conseqüências. Eu não tinha consciência dessa indignação e fiquei perplexa com isso.165

Irene Ravache obteve um grande sucesso com a sua interpretação de Amélia (sugestivo, não?) na peça “Roda cor de roda”166, que estreou emblematicamente em 1975, Ano Internacional da Mulher. Segundo Irene, a amiga Leilah “(...) era muito mais liberada que eu, mais avançada em idéias e atitudes feministas, o que comprova a sua dramaturgia”167.

Dentre os periódicos consultados que deram espaço para produções de dramaturgas vinculadas à produção teatral profissional, pode-se citar o periódico Nós Mulheres que noticia em um de seus textos a encenação da peça em questão168. Na matéria, é colocada em pauta a temática da sociabilidade feminina, conflito chave nas peças da autora. Ao retratar figuras femininas da classe média urbana, Leilah Assumpção viria a problematizar a “questão da mulher” em um espaço teatral que esta coloca como meramente masculino. A matéria ainda discute acerca do peso da palavra feminista, e o quanto esta foi ridicularizada, principalmente pelo chamado “discurso masculino”. O intrigante, novamente, é que, segundo o jornal, a autora identifica-se como feminista desde antes de começar a escrever, ao não se conformar durante a sua criação com uma educação diferenciada para homens e mulheres – algo que traz mais uma vez à tona nossa discussão sobre os usos (quicá “inconscientes”) da máscara “feminista”.

Na peça, a dramaturga se ampara na subversão dos arquétipos generificados através da história do teatro, como uma forma de transfiguração dos papéis tradicionalmente vinculados às mulheres em nossa sociedade. Transforma, então, a protagonista Amélia em uma espécie de anti-heroína, e retrata o marido Orlando bordando a esperar pela esposa. A partir dessas representações, a autora diz construir um trabalho de conscientização junto dos homens, e não contra estes. Pois sim, ainda se fazia necessária na grande mídia uma constante explicação

165 Depoimento de Leilah Assumpção. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 72 – 73.

166 “Com 'Roda cor de roda', a Irene ganhou todos os prêmios, o Molière, o prêmio do Serviço Nacional de Teatro, da APCA e o Governador do Estado que também foi dado ao Antonio Abujamra como diretor”. Ibidem, p. 75-76.

167 Depoimento de Irene Ravache. Ibidem, p. 112-113.

168 Nós Mulheres, nº 3. São Paulo: Associação de Mulheres, nov/dez de 1976. p. 13.

de que os feminismos não visavam um combate contra os homens.

A peça aborda, à sua maneira, um dos temas mais contundentes do novo feminismo: a situação da mulher – esposa e mãe – dentro da família; narra a rebelião da mulher ante a tradicional dupla moral masculina. Centrada basicamente na reivindicação feminista do direito de igualdade de oportunidades, em termos da distribuição dos papéis domésticos e sexuais, a comédia se utiliza de um verdadeiro jogo carnavalesco: exhibe uma inversão total desses papéis e da costumeira relação triangular: mulher-marido-amante.¹⁶⁹

Aproveitando-se de um olhar que dissecava alguns dos tradicionais modelos de família e de afetividade, instrumentalização bastante usada nas reflexões feministas da chamada Segunda Onda dos feminismos internacionais, os envolvidos na produção ajudaram a rever e criticar as relações interpessoais em muitos aspectos. Tal qual uma roda, um jogo, os tradicionais papéis de esposa, marido e amante vão se desestruturando, se alternando, tomando novas posições na roda viva. Amélia, que começa a história encarnando a “esposa ideal”, “mulher de classe”, “inteirinha dedicada ao lar” (segundo termos que constam na dramaturgia), submissa, gentil e acolhedora para com o marido, passa por uma radical transformação com a entrada em cena da amante de seu marido. Em um primeiro momento, tenta se conformar:

Amélia - (...) Quase que entra para o Seminário, se uma irmã não tivesse virado freira esta coitada aqui tava solteira até hoje. Pois é. Nós, as mulheres casadas, temos que compreender essas pulações de cerca (começa a “recitar”, “decorado”). O homem é polígamo por natureza, tem necessidade. É só esperar que passa. Já a mulher é monógama, eu espero monogamente, portanto. Espero monogamente esse homem maravilhoso, que, como pai e cidadão, é um homem exemplar.¹⁷⁰

169 VINCENZO, Elza. Um teatro da mulher. Tese de doutorado. In: PACE, Eliana. Op. Cit. p. 77.

170 ASSUMPÇÃO, Leilah. Da fala ao grito. Op. Cit. p. 200.

Além de alfinetar os discursos cientificistas que postulam verdades acerca do comportamento afetivo de homens e mulheres, o texto de “Roda cor de roda” nos faz refletir sobre as noções mais comuns de paternidade e cidadania exemplar. Com o pressuposto aberto por essa dúbia moral machista, Amélia transforma a sua casa em um puteiro, transforma a si mesma em Batalha de Waterloo, nome que passa a vestir em conformidade com a nova identidade assumida, e assim relega o marido para as tarefas ordinárias do lar.

Em *Roda Cor de Roda*, que lançou a Irene Ravache, a dona de casa descobre que o marido tem uma amante e resolve transformar a casa num bordel, onde recebe o marido como cliente. A peça é a história de uma traição e falava da família, da moral, acabava com o Código Civil Brasileiro, tanto que a advogada Silvia Pimentel, ao assistir o espetáculo, o considerou uma contribuição e me escreveu uma carta dizendo que se posicionaria para alterar o Código, o que foi feito há bem pouco tempo.¹⁷¹

Não são poucas as cenas em que as discussões do casal inicial apresentado na peça se pautam em argumentações embasadas na validação do casamento pelo Código Civil Brasileiro. A peça também coloca os holofotes sobre uma mulher mais proativa no que tange à legislação. Amélia, em meados do texto decreta: “(...) Eu, desde que deixei de ver novela, a minha Bíblia é o Código Penal”¹⁷².

“Roda cor de roda” (cuja primeira versão foi chamada de “Amanhã, Amélia, de manhã”, estreando um ano antes e com uma equipe diferente da sucessora) foi a última peça do que Elza Vincenzo chamou de “Trilogia da família” - completada por “Fala baixo senão eu grito” (1969, tratada como a obra-prima de Leilah no livro editado por Eliana Pace) e “Jorginho, o machão” (1971). Esse conjunto de peças foi assim batizado por ter nas acima comentadas relações familiares um foco preponderante.

No livro *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, o Sábato Magaldi e a Maria Thereza Vargas dizem que *Fala Baixo* é sobre a condição feminina no

171 Depoimento de Leilah Assumpção. PACE, Eliana. Op. Cit. p. 71.

172 ASSUMPÇÃO, Leilah. Da fala ao grito. Op. Cit. p. 220.

teatro, *Jorginho, o Machão*, é sobre o machismo e *Roda Cor de Roda* já é uma peça feminista. Na época, eu não gostava que me chamassem de feminista, porque feminista era considerada a mulher feia, que nenhum homem queria. Hoje em dia eu sinto orgulho de ter sido feminista de uma forma inconsciente e de ter feito, sem querer, a curva da consciência da mulher no teatro e na maioria das minhas peças.¹⁷³

Aqui, novamente pode-se perceber a inconstância identitária de Leilah quanto à significação “feminista”, assim como os frequentes adjetivos maldosos que acompanham as visões pejorativas e estereotipadas do feminismo. Ainda assim, acontecimentos como os relatados por Leilah Assumpção parecem mesmo nos confirmar a sintonia da dramaturga quanto a tal “condição da mulher” (enunciado extremamente popular nas décadas de 70 e 80 que acaba por se fazer constante na publicação da Coleção Aplauso – Teatro Brasil). Indubitavelmente, essas experiências nacionais e internacionais imprimiram a sua marca nas peças por ela escritas.

De maneira semelhante ao ocorrido com a referida escritora teatral brasileira, há uma série de outras autoras teatrais que, de alguns anos para cá, passaram a figurar em estudos recentes sobre feminismos, movimentos de mulheres e teatro no Brasil e no Chile. Noto, nessas publicações, certa constituição de novos cânones de autoras, em sua maioria ligadas ao teatro de ambições profissionais (com uma agenda definida de apresentações, ingressos pagos e voltado a um grande número de pessoas), ou então, criado em meio às especificidades do ambiente universitário. Como visto no capítulo anterior, também outras atrizes sociais contribuíram para conformar a cena ditatorial desses países. São atrizes que passam longe das páginas de recentes publicações historiográficas as quais tive acesso. O que chama a atenção é que não apenas a grande mídia, à época, creditara (pouca) notoriedade a essas peças e autoras, mas também periódicos de reduzidos grupos feministas o fizeram. Não custa lembrar que, tanto nas décadas aqui confrontadas quanto em narrativas mais recentes, o adjetivo “feminista” é uma nomeação confusa e polêmica. O uso dessa identificação passa a ser um útil instrumento de jogo entre as personagens dessa trama. Para a concretização desse debate, utilizei-me de dramaturgias, entrevistas com

essas agentes, periódicos que datam a década de 70 e 80, assim como os livros mais recentes que vieram a discutir as relações entre teatro e feminismo / movimento de mulheres.

Dentre esses últimos, a obra estadunidense *“The feminist spectator as critic”*, redigida pela estudiosa do teatro feminista Jill Dolan e publicada no ano de 1991, foi de suma importância para o estabelecimento de uma base interpretativa relacionada ao teatro de viés feminista efetuado a partir do século XX. Nesse sentido, a noção de cânone e contracânone feminista elaborada por Dolan foi um elucidativo paralelo para as análises aqui pretendidas. Tanto no que se refere à relação de obras feministas com a formulação de um cânone teatral dos “grandes nomes” do teatro mundial, quanto em se tratando da busca de uma nova hierarquização valorativa na elaboração do tal contracânone feminista. Esse contracânone encontra seus ecos na eleição latinoamericana de determinadas “autoras-chave” que acabaram por receber uma maior atenção em diferentes meios no decorrer das últimas décadas – assim como ecoa e deixa rastros na parcialidade assumida nas escolhas desse trabalho.

Quando mencionei há alguns parágrafos a constituição de um outro (contra)cânone feminista por vias do teatro universitário, quis me referir à experiência chilena no início da década de 90 – fins da ditadura militar no país – levada a cabo por um grupo de mulheres na *Universidad Católica*. Em pesquisas na internet me deparei com uma série de livros digitalizados sobre a história recente do teatro latinoamericano... Seguindo o fio de Ariadne que só a web pode oferecer com tamanha rapidez, logo tive em mãos dramaturgias e contatos em redes sociais com dramaturgas e diretoras chilenas responsáveis por intrigantes páginas do feito nesse momento da história!

También en Chile se dio el caso de un espectáculo presentado por un grupo formado sólo por mujeres. De acuerdo con la descripción de María de la Luz Hurtado, *“Cariño malo*, obra de una joven autora (Inés M. Stranger) es puesta en escena con la dirección de otra mujer (Claudia Echeñique), siendo todos los personajes mujeres (miman hombres cuando corresponde), como también la compositora, la música, la escenógrafa, la productora...” (1995, 220). Agrega: “Lo peculiar del grupo es que ellas se ponen como objetivo primordial indagar en su ser femenino y encontrar lenguajes propios que lo expresen”

(220).174

Foi por meio desse trecho de um estudo argentino sobre o teatro latinoamericano que fiquei conhecendo algumas montagens chilenas que galgaram dimensões canônicas tendo suas produções se tornado alvo de estudos e indagações bibliográficas, algumas delas levantadas por mim aqui nesse texto. “*Cariño malo*”, a peça mencionada no livro de Juan Villegas, foi a primeira dramaturgia escrita por Inés Margarita Stranger¹⁷⁵ no final da década de oitenta. O autor parece corroborar com a afirmação de María de la Luz Hurtado, por ele citada, quanto ao objetivo primordial desse grupo formado em ambientação acadêmica: uma indagação identitária relacionada ao “ser mulher” na sociedade de então. As primeiras informações que temos de sua montagem nos palcos também datam a sua estreia como sendo em 1990, último ano de

174 “También no Chile se deu o caso de um espetáculo apresentado por um grupo formado somente por mulheres. De acordo com a descrição de María de la Luz Hurtado, ‘*Cariño malo*, obra de uma jovem autora (Inés M. Stranger) é posta em cena com a direção de outra mulher (Claudia Echeñique), sendo todos os personagens mulheres (interpretam homens quando corresponde), como também a compositora, a música, a cenógrafa, a produtora...’ (1995, 220). Agrega: ‘O peculiar do grupo é que elas se põem como objetivo primordial indagar em seu ser feminino e encontrar linguagens próprios que o expressem’ (220)”. VILLEGAS, Juan. Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina. Buenos Aires: Galerna, 2005. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=tjpReNoz5e0C&pg=PA233&lpg=PA233&dq=%22Claudia+Echenique%22+feminismo&source=bl&ots=0Oc05dxI6v&sig=vbYu2xDVGYCMZihmB6xLeAsXmas&hl=pt-BR&ei=y6AYTMf2LYP-8AbInOiGDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDgQ6AEwBjgK#v=onepage&q&f=false>. p. 233.

175 “*Cariño malo* (1990) marca su inicio en la escritura dramática. *Malinche* (1993) es su segundo estreno. Becada en el mismo año, viaja a España donde cursa estudios bajo la dirección del renombrado hombre de teatro José Sanchiz Sinisterra. En esa ocasión, tuve la oportunidad de reencontrarme con ella en Cadiz, pues a raíz del Simposio Internacional de Teatro Iberoamericano realizado en Chile (1991), ya había disfrutado de su compañía cuando fuimos invitados a la representación de *Cariño Malo*” / “*Cariño malo* (1990) marca seu início na escrita dramática. *Malinche* (1993) é a sua segunda estreia. Recebida uma bolsa no mesmo ano, viaja à Espanha onde cursa estudos sob a direção do renomado homem de teatro José Sanchiz Sinisterra. Nessa ocasião, tive a oportunidade de reencontrar-me com ela em Cadiz, pois em razão do Simpósio Internacional de Teatro Iberoamericano realizado no Chile (1991), já havia desfrutado de sua companhia quando fomos convidados à representação de *Cariño malo*”. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Una entrevista con Inés Margarita Stranger (Chile) y sus personajes femeninos. Latin American Theatre Review. v. 30 – n. 1. University of Kansas - Fall, 1996. p. 89 – 95. Disponível em: <<http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/3191/1/latr.v30.n1.089-095.pdf>>. p. 89.

ditadura militar no Chile:

En 1990, la obra 'Cariño malo' se estrenó en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro Universidad Católica, con un éxito de taquilla que se prolongó por mucho tiempo, incluso fuera del país. Después de varios reestrenos hubo algunos cambio en el elenco, pero al cumplirse más de una década, el texto de Inés Stranger vuelve este semestre con el reparto original: Claudia Caledón, Giselle Demelchiore y Paulina García subirán juntas a las tablas, nuevamente bajo la dirección de Claudia Echenique. (...) La obra, realizada sólo por mujeres, fue un trabajo experimental de la Universidad Católica que ofrecía una interesante mirada a la vida que un grupo de ellas había llevado hasta el momento de cumplir aproximadamente treinta años. Se presentó durante dos años seguidos y se sacó de cartelera cuando las salas estaban “al tope” según las palabras de entonces de la directora. Años después, se repuso nuevamente con éxito y salió de gira. El montaje reconocido como “pionero” abordó por primera vez temas de relaciones de pareja desde el punto de vista femenino.¹⁷⁶

Mais de uma década após debutar nos palcos, “*Cariño malo*”

176 “Em 1990 a obra '*Cariño malo*' estreou na Sala Eugenio Dittborn do *Teatro Universidad Católica*, com um êxito de público que se prolongou por muito tempo, inclusive fora do país. Depois de várias reestreas houve algumas mudanças no elenco, mas ao se passar mais de uma década, o texto de Inés Stranger volta este semestre com o elenco original: Claudia Caledón, Giselle Demelchiore e Paulina García subirão juntas aos palcos, novamente sob a direção de Claudia Echenique. A obra, realizada só por mulheres, foi um trabalho experimental da *Universidad Católica* que oferecia um interessante olhar à vida que um grupo delas havia levado até o momento de cumprir aproximadamente trinta anos. Foi apresentada durante dois anos seguidos e saiu de cartaz quanto as salas estavam “lotadas” segundo as palavras de então da diretora. Anos depois, foi montada novamente com êxito e saiu em turnê. A montagem reconhecida como “pioneira” abordou pela primeira vez temas das relações de casal a partir do ponto de vista feminino”. “Cariño malo” se reestrena en mayo – El taquillero montaje que debutó en 1990 regresará en mayo a cargo del mismo elenco de su puesta en escena original. La actriz Claudia Caledón. El mercurio, Domingo, 14 de abril de 2002. Disponível em: <<http://www.telon.cl/Entrevistast102.htm>>.

aparece em um periódico de grande circulação no Chile como uma iniciativa “pioneira” por dissecar a relação do casal heterossexual com o olhar microscópico de uma mulher. *Uma mirada feminista...* Além disso, a matéria liga a dramaturgia da peça com a vivência pessoal de algumas das integrantes do coletivo até aproximadamente a idade dos trinta anos – algo que nos faz lembrar um pouco o aspecto coletivista da criação cênica em grupos feministas, como visto no capítulo anterior. O êxito de público comentado na matéria também parece ter correspondência na repercussão perante a crítica cênica... A importância da peça é igualmente comentada em diferentes textos que li sobre o teatro chileno.

Segundo María de la Luz Hurtado, no artigo “*La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas / escrituras de la mujer en Chile*”, o grupo de mulheres responsável pela primeira encenação de “*Cariño malo*”, foi fundado justamente no ano de estreia da peça, 1990, sob o nome de *Teatro La Magdalena*. Além das atrizes mencionadas há algumas linhas na matéria do *El Mercurio* (Claudia Caledón, Giselle Demelchior e Paulina García), o grupo, à época, contava com a dramaturga Inés Stranger, a diretora Claudia Echenique, além de Magdalena Soto, Marcela Correa, Alejandra Muñoz e Elizabeth Rodríguez. Ao discorrer sobre a agrupação, María de la Luz Hurtado volta ao tema da identidade feminina que aparece no livro de Juan Villegas:

Ellas se han propuesto un camino de reencontro con su identidad femenina, aprovechando las potencias misteriosos y magnéticos del teatro. (...) En el caso de Stranger y del grupo La Magdalena, la pregunta tiene que ver con la condición femenina dentro de la sociedad y las experiencias cruciales como mujer en el vértice entre lo subjetivo y lo histórico-cultural. En *Cariño malo*, por ejemplo, la búsqueda se canalizó hacia la relación de pareja fallida, que provoca más dolor que plenitud. En ella, están ya los tres elementos básicos que caracterizan la dramaturgia de Stranger: el punto de vista femenino, el ritual y la poesía.¹⁷⁷

No mesmo artigo, Inés Stranger é citada ao afirmar sua crença de que não basta “ser mulher” para se ter uma escrita feminina... Traz, assim, o estrondoso debate sobre a “escrita feminina” para outro patamar, onde entra um “querer ser” feminino, uma “vontade estética” de ser mulher – para mim, ponto-chave desta dissertação: a vontade ontológica como fundadora da identidade.

Pienso que tener una escritura femenina es una voluntad estética que recupera palabras de un universo femenino, habitualmente silenciado o amordazado y legitima como espacio dramático válido los espacios íntimos de dolor, del conflicto y de las pulsiones de vida o de muerte. 178

De maneira semelhante à Leilah Assumpção, Inés Stranger larga mão dos macetes naturalistas e investe em um texto repleto de poesia e figuras de linguagem¹⁷⁹. “*Cariño malo*” é composta por três

aproveitando os potenciais misteriosos e magnéticos do teatro. (...) No caso de Stranger e do grupo *La Magdalena*, a pergunta tem a ver com a condição feminina dentro da sociedade e as experiências cruciais como mulher no vértice entre o subjetivo e o histórico-cultural. Em *Cariño malo*, por exemplo, a busca se canalizou em direção ao casal falido, que provoca mais dor que plenitude. Nela, estão já os três elementos básicos que caracterizam a dramaturgia de Stranger: o ponto de vista feminino, o ritual e a poesia”. HURTADO, María de la Luz. La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas / escrituras de la mujer en Chile. *Latin American Theatre Review*, v. 31 – n. 2. University of Kansas - Spring, 1998. p. 33 – 43. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1199/1174>>. p. 37 – 38.

178 “Penso que ter uma escrita feminina é uma vontade estética que recupera palavras de um universo feminino, habitualmente silenciado ou amordaçado e legítima como espaço dramático válido os espaços íntimos de dor, de conflito e das pulsões de vida ou de morte”. STRANGER, Inés M. Ponencia presentada en el Seminario sobre Mujer en el Centro de Extensión de la P. Universidad Católica de Chile, Mayo de 1997. Inédito. Apud: HURTADO, María de la Luz. Op. Cit., p. 33 – 43. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1199/1174>>. p. 38.

179 “El espacio privado de lo femenino es, en última instancia, un espacio de contemplación al que es posible acceder solo a través del lenguaje poético. La poesía es un espacio propio, un espacio donde las mujeres hemos vivido con naturalidad”. / “O espaço privado do feminino é, em última instância, um espaço de contemplação ao qual é possível chegar somente através da linguagem poética. A poesia é um espaço próprio, um espaço onde as mulheres temos vivido com naturalidade”. Ibidem, p. 39.

personagens femininas que fazem alusão a três dimensões de uma mesma mulher¹⁸⁰, encarando de maneiras diferentes o cotidiano de um casal. Como no caso da autora brasileira, a vida privada, o casal heterossexual, passam a ser poderosas fontes para as tramas traçadas. Segundo a própria Inés Stranger, no prefácio de uma publicação com três de suas peças encenadas pelo grupo chileno, “*Cariño malo*” é a sua peça com tons mais autobiográficos, uma busca do “inconsciente feminino” e de si mesma refletida nas três personagens construídas... Victoria, Eva e Amapola desenvolvem a ideia de um feminino machucado, talhado por um relacionamento amoroso em suas respectivas cobranças e aprisionamentos. Na primeira parte da peça, essas mulheres são retratadas em um momento de fuga, de afastamento dessa relação perniciososa – afastamento necessário para que estas reflitam sobre as suas próprias posições:

Amapola: ¿Y eso qué importa? Quiero volver y seguir a su lado... Quiero construir un espacio privado, un territorio que sea sólo nuestro... lejos del peligro, seguro.

Eva: (La acosa) El no te cuida, recuerda... rompió todos los pactos, abrió las ventanas, derrumbó los muros y te dejó desnuda. Permitió que entrara el frío, que entrara el miedo y la sospecha...

Amapola: Tengo que volver... tú me entiendes, también lo quieres...

Se produce una situación sensual entre las dos.

Eva: No. Si vuelves, te va a besar... te va confundir con un abrazo, te va a reducir con el calor de su manos. Vas a sentir su boca sobre la tuya, su labios sobre tus hombros... lo abrazarás. Sentirás su calor sobre tu pecho... y luego el dolor: querrás tenerlo para siempre y no será

180 “(...) Como los protagonistas de *Cariño malo*, no son personajes, sino representaciones simbólicas de ciertos estados de la conciencia”. / “(...) Como os protagonistas de *Cariño malo*, não são personagens, senão representações simbólicas de certos estados da consciência”. Depoimento de Inés M. Stranger. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Op. Cit., p. 91.

posible.

Amapola: (Pone sobre el mantel una copa, candelabro, vino y una sandía) Lo esperaré, atizaré el fuego, prepararé el café, ordenaré mis recuerdos, alimentaré los pájaros del jardín...¹⁸¹

Amapola traz à peça a constante insegurança pessoal que se projeta no passado e no antigo relacionamento. Na requerida segurança do lar e das tarefas domésticas, bem como na idealização masculina que invariavelmente resulta na submissão dos desejos da parceira frente a essa figura. As personagens, ao “matarem” os resquícios desse amor, desse carinho mau, terminam por serem novamente encarceradas por conta do delito!

Em uma impressionante catarse, Inés faz uso da inversão para encerrar a peça de maneira amarga: promove o enterro de um alvo vestido de noiva guiado por três personagens que se masculinizaram com a experiência do cárcere. O que Cecilia Katunaric N., no prefácio da edição das peças de Inés Stranger (“*Cariño malo*”, “*Malinche*” e “*Tálamo*”), correlaciona com os resquícios de uma experiência ditatorial que os chilenos terminavam de vivenciar:

Desde la perspectiva de los estudios de género, *Cariño malo*, la primera obra de la dramaturga, puede ser leída como la actualización del relato histórico del desamor y de la pérdida de la identidad femenina. No obstante, al observar su especificidad política puede ser interpretada también como la derrota de lo femenino insurrecto frente al totalitarismo militar, es decir

181 “Amapola: E isso o que importa? Quero voltar e seguir ao lado dele, quero construir um espaço privado, um território que seja só nosso, longe do perigo... seguro. / Eva: (A acossa) Ele não cuida de ti, lembra... rompeu todos os pactos, abriu as janelas, derrubou os muros e te deixou nua. Permitiu que entrasse o frio, que entrasse o medo e a suspeita... / Amapola: Tenho que voltar... tu me entendes, também o quer... / Se produz uma situação sensual entre as duas. / Eva: Não. Se voltas, vai te beijar... vai te confundir com um abraço, vai te reduzir com o calor de suas mãos. Vais sentir sua boca sobre a tua, seus lábios sobre teus ombros... o abraçarás. Sentirás o seu calor sobre teu peito... e logo a dor: quererá tê-lo para sempre e não será possível. / Amapola: (Põe sobre a toalha de mesa um cálice, candelabro, vinho e uma melancia) O esperaré, atizarei o fogo, prepararei o café, ordenarei minhas lembranças, alimentarei os pássaros do jardim...”. Tradução livre. STRANGER, Inés. Cariño malo. Dramaturgia enviada pela autora via e-mail em outubro de 2010. p. 4 – 5.

la derrota de la mujer-sujeto frente a la exacerbación del patriarcado. De este modo, *Cariño malo* no sólo constituye un drama que actualiza la queja histórica del engaño y el abandono, sino que también es una alegoría en femenino de la dictadura.¹⁸²

É engraçado observar o quanto esses intentos editoriais, a publicação de dramaturgias por editoras de maior ou de menor porte, acabam por direcionar bastante a maneira como vamos ler essas peças, o que fica bastante claro nas ordenações de importâncias que compõem a linearidade histórica de introduções e prefácios nessas obras. Toco no assunto porque, por mais que eu tenha achado a leitura de “*Cariño malo*” feita por Cecilia Katunaric um tanto fatalista (com o perdão da ironia), não deixo de compactuar com seus apontamentos – o que me faz pensar o quanto eu fui parcialmente induzido pelas palavras introdutória de Cecilia que, de certa forma, ajudou a moldar aquilo que vim a escrever sobre a peça.

Ademais, essa tática de inversão de papéis, de “masculinização” das personagens, é também um dos truques de escrita de Leilah que, na maioria das peças estudadas, faz uso dessa troca dos papéis tradicionalmente associados a homens e mulheres para questionar a naturalidade destes; troca que dá o tom caótico da roda “cor de roda” que fecha a “trilogia da família”.

Já na sua primeira peça que entrou em cartaz em 1969, “Fala baixo senão eu grito”, ensaia essa desconstrução ao mostrar um “bandido”¹⁸³ que invade um pensionato de moças na madrugada, mergulhando em um diálogo vertiginoso com a protagonista Mariazinha. Em determinado momento as falas e posturas se invertem; os paradigmas de ambos se desestabilizam e, enquanto a moça recatada

182 “A partir da perspectiva dos estudos de gênero, *Cariño malo*, a primeira obra da dramaturga pode ser lida como a atualização do relato histórico do desamor e da perda da identidade feminina. Não obstante, ao observar a sua especificidade política pode ser interpretada também como a derrota do feminino insurrecto frente ao totalitarismo militar, que dizer, a derrota da mulher-sujeito frente a exacerbção do patriarcado. Deste modo, *Cariño malo* não só constitui um drama que atualiza a queixa histórica do engano e o abandono, senão que também é uma alegoria no feminino da ditadura”. Tradução livre. KATUNARIC, Cecilia. Una geografía teatral en femenino. In: STRANGER, Inés. *Cariño malo / Malinche / Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. p. 13 – 14.

183 Não poderia deixar de mencionar certa similaridade existencialista do personagem interpretado por Paulo Villaça na estreia da peça (São Paulo, Teatro Aliança Francesa, contracenando com Marília Pêra), com o personagem por ele interpretado no filme icônico de Rogério Sganzerla “O bandido da luz vermelha”, lançado no ano anterior, 1968.

de antes ensaia um momento de subversão, o homem em cena se traveste com uma fala anterior dela: “Senhora dona Sanja coberta de ouro e prata. Sou pequenina de perna grossa...”¹⁸⁴. Todo esse caos dialógico semeia na peça certo suspense de que os dois protagonistas transcendam a essas amarras identitárias que limitam os relacionamentos afetivos e, aqui, o relacionamento do “bandido” e Mariazinha. Uma esperança que o caos implantado na madrugada em que ocorre a história quebre a ordem fantasiosa que aprisiona a personagem nas noções usuais de correção – e aqui entra novamente a metáfora do pensionato para moças, correlato à biografia de Leilah Assumpção.

No artigo “A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção”¹⁸⁵, a historiadora Sandra Pelegrini se arrisca, em determinado momento, na interpretação do estilo pouco verossímil de algumas situações retratadas nas peças de Leilah. A leitura de Sandra insere a obra de Leilah Assumpção (no caso, as duas peças analisadas: “Use pó de arroz Bijou” e “Fala baixo, senão eu grito”¹⁸⁶) em uma crítica temática e estética de um dogmatismo militante que se intensificara no meio artístico-cultural do país, principalmente em meio ao contexto histórico do Brasil pós-64. Seria através da construção de perfis femininos estereotipados que Leilah Assumpção estaria compondo sua abstração cênica, buscando exprimir através dos conflitos e contradições nas relações pessoais e profissionais, tensões passíveis de identificação entre ator e espectador.

Para a historiadora, Leilah Assumpção expressou em seu texto diversos questionamentos relativos ao seu meio social (e ao de boa parte de suas espectadoras): o que chamaram de “classe média”. Mais especificamente, a incômoda posição de mulheres nascidas em classes mais abastadas frente a uma sociedade urbana em fluxo constante de transformação (do próprio conceito de classe, inclusive). Sábado Magaldi, em outro dos tendenciosos prefácios relatados, também enquadra a dramaturga em um grupo advindo de determinado estrato social, o que daria muitas dicas sobre o conteúdo de suas peças.

184 ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. Op. Cit. p. 69.

185 PELEGRINI, Sandra C. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção. In: *Estudos Históricos*, nº 28. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2001. p. 3 – 4. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/311.pdf>>.

186 “A primeira foi escrita em 1968 e interdita em 1970, e a outra foi encenada em 1969 e premiada com o Molière e APCA na categoria de melhor autoria do ano”. *Ibidem*, p. 4.

Tanto Leilah quanto os outros três que estrearam junto com ela (José Vicente, com *O Assalto*, Consuelo de Castro, com *À Flor da Pele*, e Isabel Câmara, com *As Moças*), provinham de um extrato [sic] social diferente e encarnavam problemas que não foram equacionados pelos dramaturgos que os antecediam. Não há mal nenhum em dizer que os quatro eram sensíveis aos problemas da classe média, à qual pertencem, embora com uma visão crítica. E não se deve esquecer que o público brasileiro se vincula na quase totalidade à classe média, o que propiciou desde logo a comunicação desse teatro.¹⁸⁷

Sábato Magaldi, referência no meio teatral brasileiro, reforça já no prefácio da obra que reúne a “trilogia da família”, certa colocação canônica/social da produção de *Leilah Assumpção*, dando pistas também sobre o circuito em que essas peças transitavam. Apesar de estar vinculada ao meio acadêmico, pode-se dizer que a dramaturgia da chilena Inés Stranger se atém menos a classificações sociais modernas, estendendo suas referências espaço-temporais a outras figuras míticas, onde aqui entram muitos dos referenciais da sabedoria indígena, bastante presentes nas peças de Inés. *Leilah Assumpção* tem uma roupagem mais *pop* e contemporânea, bem-humorada. O texto de Inés Stranger é mais amargo, denso, porém etéreo. Ambas compartilharam do experimentalismo com o espaço-tempo, próprio do contexto em que produziam. Nesse sentido, a dramaturgas teriam traçado um quadro de múltiplos condicionamentos sociais para homens e mulheres no seio de um governo ditatorial onde as liberdades de ação são claramente limitadas. Sandra Pelegrini, em uma fala pouco inspirada, acaba por justificar a utilização de tais estereótipos de gênero, resumindo a argumentação referente a estas construções dos personagens, apenas a uma escolha da autora por uma maior identificação entre o texto e a plateia – deixando de levar em conta as influências absurdistas e antinaturalistas presentes nos textos de *Leilah Assumpção*:

Por certo, o tom exagerado dos perfis masculinos e femininos, e o modo aparentemente

187 MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. Op. Cit. p. 11.

esquemático utilizado por Leilah Assunção para tipificar os seus personagens, enquadrando-os em categorias de gênero identificadas com o senso comum e, como tais, reconhecíveis pela platéia, pressupõem uma tentativa da autora em estabelecer um diálogo com o seu público.188

Tanto as peças de Leilah Assunção quanto as de Inés Stranger trazem, cada qual à sua maneira, uma quebra com a tradição do realismo naturalista na prática teatral e um compromisso com a fusão de gêneros teatrais formulados até o momento. Grande parte do caráter experimental das produções do *Teatro La Magdalena*, se dá a partir de uma progressiva “modernização” do fazer cênico no Chile. Esta mudança teve as universidades chilenas como um de seus principais palcos:

El movimiento renovador del teatro que impulsaron las universidades Católica y de Chile hacia la mitad del siglo tuvo un claro sello modernizador. Buscaron crear en Chile un movimiento teatral consciente de la importancia del lenguaje integral del teatro (...). El trabajo conjunto entre director, actor y técnico solió incluir a la nueva generación de dramaturgos que compartieron dicho espíritu, el que llevó siempre el sello de la búsqueda grupal. Por algo, el Teatro de la Universidad de Chile se llamó Teatro Experimental y el de la Universidad Católica, Teatro de Ensayo.189

No entanto, há uma gritante lacuna temporal entre a primeira produção de Leilah Assunção, escrita no final da década de 60, e a

188 PELEGRINI, Sandra C. A. Op. Cit. p. 5.

189 “O movimento renovador do teatro que impulsionaram as universidades Católica e do Chile com a metade do século teve uma clara marca modernizadora. Buscaram criar no Chile um movimento teatral consciente da importância da linguagem integral do teatro (...). O trabalho conjunto entre diretor, ator e técnico teve o costume de incluir a nova geração de dramaturgos que compartilharam esse espírito, o que levou sempre a marca da busca grupal. Por isso, o Teatro da Universidade do Chile se chamou Teatro Experimental e o da Universidade Católica, Teatro de Ensaio”. HURTADO, María de la Luz. Op. Cit., p. 33.

primeira incursão teatral do coletivo universitário chileno. “*Cariño malo*” foi forjada em um período em que a mão de ferro ditatorial já dava seus últimos suspiros oficiais no Chile (por mais que as feridas tenham passado por diferentes processos de cicatrização nos dois países em foco). Após a negativa do plebiscito sobre o prolongamento de seu mandato (realizado no ano de 1988), o general Augusto Pinochet se viu obrigado a convocar novas eleições para a presidência do país e para o Congresso Nacional. O eleito para o cargo da presidência, com 55,2% dos votos, foi o candidato que representou a coalizão dos partidos tidos como de “centro-esquerda”, opositores ao regime militar - a *Concertación de Partidos por la Democracia* - o democrata cristão Patricio Aylwin.

Quando perguntada por Pedro Bravo-Elizondo sobre o que vinha acontecendo de interessante no teatro chileno durante os primeiros anos da década de 90, Inés Stranger não parece demonstrar grande empolgação:

Quando Patricio Aylwin fue elegido presidente (1989), antes y después hubo un gran auge Pero te diría que en los últimos años no ha pasado nada novedoso, tal vez porque los autores buscan nuevas ideas. (...) Como yo soy optimista por naturaleza, pienso que el teatro chileno está como “recargando los motores”. En términos culturales, el país no cambió tanto con Aylwin. En Chile hay un neoliberalismo económico que es más papista que el Papa.190

Esse trecho me faz lembrar o clima de decepção instaurado por alguns veículos ligados às manifestações criativas no Brasil posterior ao regime ditatorial. Como se a simples ausência do aparato militar fosse impulsionar o nível qualitativo das produções que viessem depois dos governos autoritários. A insatisfação com o momento presente é parte do

190 “Quando Patricio Aylwin foi eleito presidente (1989), antes e depois houve um grande auge. Mas te diria que nestes últimos anos não surgiu nenhuma novidade, talvez porque os autores estejam buscando novas ideias. (...) Como eu sou otimista por natureza, penso que o teatro chileno está como que ‘recarregando as baterias’. Em termos culturais, o país não mudou tanto com Aylwin. No Chile há um neoliberalismo econômico que é mais papista que o Papa”. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Op. Cit., p. 93-94.

que forma o olhar para o passado, as cristalizações hierárquicas que compõem cânones em um sem número de segmentos.

Ainda no que diz respeito à literatura recente dedicada a propor uma aproximação entre feminismos e cânone teatral no Chile, há também o artigo de Sara del Carmen Rojo de la Rosa, da Universidade Federal de Minas Gerais, “*Relectura desde una crítica feminista de Isidora Aguirre: dramaturga chilena perenne*”, que faz uma leitura semiótica da obra de Isidora Aguirre (nascida em 1928, no Chile). Isidora tem uma extensa produção teatral, inclusive durante os anos de ditadura chilena. Dessa forma, não interessou à autora buscar sinais de uma autoafirmação de Isidora como feminista ou preocupada com a “questão da mulher”, e sim, perceber as potencialidades questionadoras do texto da dramaturga. O que Sara del Carmen Rojo de la Rosa buscou foi, justamente, se debruçar perante parte dessa produção e, através de uma crítica feminista, destacar as imagens mais comuns de homens e mulheres que surgem nas falas escritas por Isidora Aguirre. Para Sara de la Rosa:

Al modo de la brasileña Consuelo de Castro o de la argentina Griselda Gambaro, su escritura se centra en lo que el feminismo norteamericano ha llamado “lo público” y el feminismo hispanoamericano “la calle” en oposición a “lo privado” y a “la casa”. En definitiva, a aquel espacio, históricamente, vedado a la mujer.¹⁹¹

A obra de Isidora Aguirre, que também perpassa os anos de ditadura militar no Chile, é subtítulo de um livro que se debruça sobre o teatro e a literatura exercidos por mulheres chilenas, “*Escritoras chilenas – Primer volumen – Teatro y ensayo*”, com organização de Patricia Pinto e Benjamin Rojas. Segundo L. Howard Quanckenbush,

191 “Ao modo da brasileira Consuelo de Castro ou da argentina Griselda Gambaro, sua escrita se centra no que o feminismo norteamericano tem chamado de 'o público' e o feminismo hispanoamericano 'a rua' em oposição a 'o privado' e a “a casa”. Em suma, àquele espaço, historicamente, vedado à mulher”. ROSA, Sara del Carmen Rojo de la. *Relectura desde una crítica feminista de Isidora Aguirre: dramaturga chilena perenne*. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Vol. 5. Belo Horizonte: outubro de 95. p. 155-165. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_03/ale03_scr.pdf>.

que escreveu o trecho do livro sobre Isidora Aguirre, “*la dramaturga pone, frente a los conceptos cotidianos del materialismo, la explotación y la pobreza, la dominación masculina de la mujer y los contratiempos domésticos y urbanos*”¹⁹².

Outras produções brasileiras, no entanto, parecem tangenciar com maior proximidade a discussão aqui pretendida. É o caso de “Um teatro da mulher – dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo”¹⁹³, de Elza Vincenzo, que arrisca um diálogo entre a dramaturgia elencada por mulheres no Brasil pós-anos 60 (pondo em questão a chamada 'geração de 69' – grupo emergente de dramaturgas brasileiras) e os movimentos feministas que ganhavam maior visibilidade no país, em um recorte que se desenrola até o final da década de 80.

É claro que este trabalho não pretende ser uma reflexão no campo do feminismo como tal, mas nos pareceu possível, e de alguma forma válido, associar dois fenômenos quase concomitantes: a dramaturgia feminina que por certas razões então se adensara no Brasil – tendo sido rara em épocas anteriores – e os movimentos feministas que renasciam em fins dos anos 60. Esses movimentos retomavam em termos modernos o tema mulher, reivindicando justamente a ampliação de espaços para a atuação feminina. Os espaços tinham efetivamente começado a abrir-se em todos os campos, com especial relevância não só para a atuação de mulheres na vida universitária, como para a abordagem e pesquisa de temas a ela relevantes. (...) Não era descabido pensar que ambas as coisas – dramaturgia feminina e feminismo renascido – poderiam representar manifestações distintas, mas associáveis, de um mesmo e amplo movimento mundial. No entanto,

192 “A dramaturga põe, frente aos conceitos cotidianos do materialismo, a exploração e a pobreza, a dominação masculina da mulher e os contratempos domésticos e urbanos”. QUACKENBUSH, L. Howard. Isidora Aguirre. In: ROJAS, Benjamin; Pinto, Patricia (orgs.). Escritoras chilenas – Primer volumen – Teatro y ensayo. Santiago: Editorial Cuarto propio, 1994. 0. 137.

193 VINCENZO, Elza Cunha de. Um teatro da mulher – dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1992.

é preciso considerar que um outro fator poderoso estaria atuando aí: o momento social e político que vivia então o Brasil. As restrições que se impunham à vida cultural – para não falar de outros aspectos – impulsionavam praticamente todas as forças de pensamento e criação disponíveis no país a lutarem pelo alargamento de espaços para sua atuação, em última instância, pela sobrevivência de um debate político que, com altos e baixos, vinha se desenvolvendo desde épocas anteriores e que fora barrado e refluía. (...) Dentro de um clima de luta contra o que se chamava claramente de repressão e que atingira igualmente a todos, luta na qual se empenhavam aparentemente todas as forças vivas do país, as mulheres puderam encontrar sua oportunidade, especialmente no teatro, que se tornara verdadeiro foco de resistência.¹⁹⁴

Totalizações retóricas da autora à parte (uma pretensa repressão que teria atingido igualmente a todos), Elza Vincenzo lança interessantes questões ao analisar a escrita teatral no Brasil contemporâneo utilizando-se não da categoria analítica gênero, mas sim, da categoria de análise “mulher”. Através de autoras como Leilah Assunção, Consuelo de Castro (ambas discutidas nesse capítulo), Renata Pallottini, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral e Isabel Câmara, Elza Vincenzo procurou perceber a maneira como tais dramaturgas pensaram as questões sociais de um Brasil conturbado (principalmente após a eclosão do golpe civil-militar de 1964) através do teatro, construindo também provocativas imagens de feminilidades e masculinidades para suas personagens. No caso, a dramaturgia destas é detalhadamente revisitada e entrecortada pela autora com narrativas obtidas em entrevistas das escritoras abordadas e de críticos teatrais, possibilitando a construção de uma discursividade heterogênea e multifacetada em relação ao período.

Considero um tanto romântica a visão em relação à produção cultural da época narrada por Elza Vincenzo. Bem como não acredito que a referida repressão tenha atingido “igualmente a todos”. É por ela ter atingido as pessoas de diferentes maneiras que, creio eu, tantas

formas diferentes e criativas de se fazer política mostraram-se como possibilidade de resistência à ditadura. Ainda em relação às aproximações entre os movimentos feministas e o fazer cênico propostas pela obra “Um teatro da mulher”, Elza Vincenzo fala:

No conjunto das obras, porém, esse teatro manifesta, simultaneamente um outro aspecto importante: traduz os reflexos de certos movimentos que chamaremos aqui de feministas, não atribuindo a esse termo toda a significação, mais precisa, que pode ter quando referido a organizações ou a grupos estruturados. Na leitura de obras teóricas ligadas à temática feminina de nossos dias – temática que é afinal a levantada na práxis política dos movimentos ligados à luta pela emancipação feminina e pelas mudanças na condição da mulher atual – buscamos elementos que nos pudessem levar à confirmação daquilo que se nos apresentava como uma possibilidade: a sutil relação entre o fenômeno da emergência e estabelecimento da dramaturgia feminina entre nós e as questões recorrentes, tanto dos movimentos feministas como tais, quanto da série de estudos, discussões e pesquisas sobre a mulher que nestas últimas décadas vêm sendo levadas a efeito em todo mundo, inclusive no Brasil. Essa relação, se a qualificamos de *sutil*, é que ela se faz, nos textos de muitas das autoras brasileiras, de forma não-intencional, oblíqua, quase a contragosto. Examinando os depoimentos e entrevistas que acompanham normalmente o lançamento das peças, o que se percebe é que, quando questionadas diretamente quanto ao possível caráter feminista de sua obra, as autoras respondem de uma forma que vai desde a afirmação explícita (muitas vezes cercada de restrições) até a negação peremptória, em gradação que seria necessário examinar em cada caso.¹⁹⁵

Nas linhas posteriores da citação, Elza disserta acerca do já longamente comentado receio em se afirmar sob o signo de “feminista”,

dada toda carga preconceituosa que vinha sendo vinculada à palavra nos diversos meios de comunicação internacionais. Curioso é o fato de Elza Vincenzo também se utilizar da figura da feminista estadunidense Betty Friedan para ilustrar os pouco lisonjeiros adjetivos atribuídos às militantes feministas brasileiras (algo que, para mim, se assemelha à barulhenta vinda de Betty Friedan ao Brasil em 1971).

Creio que aqui, mais interessante do que confiar no veredicto de uma autodesignação de autoras e autores como “feministas” ou não, seria expor uma dimensão maior dessa querela (que se insere nos amplos locais de debate na sociedade), referente a uma contenda na qual as ‘mulheres’ e seus possíveis significados estavam em jogo. Uma contenda de inserção política em constante disputa até agora. Sandra Pelegrini também associa essa mudança de enfoque temático das peças (um distanciamento da política afirmado por ela do qual eu discordo completamente) no Brasil pós-64 com a pressão advinda dos mecanismos repressores do regime militar:

Diante do exposto, poderíamos apressadamente atribuir o distanciamento da política por parte da produção teatral apenas às imposições efetuadas pelo regime ditatorial que assolou o país. Contudo, a eclosão de questionamentos nos mais diversos campos de atuação humana, processados em meados de 68, contribuiriam para um processo de revisão das relações pessoais e políticas que, por sua vez, também acabaram constituindo eixos temáticos na dramaturgia. (...) Mas, se, por um lado, o desânimo generalizava-se principalmente frente aos desdobramentos da ação censória, da própria auto-censura e do medo recriado pela repressão, por outro, a intensificação de manifestações de descontentamento de minorias étnicas e sexuais colocava em xeque as relações de poder e autoridade. (...) Na esfera teatral, essa percepção pontuou a ocupação de espaços que até então não eram considerados essencialmente femininos, demarcou o delineamento de personagens que não estavam circunscritos apenas ao perfil de mãe ou esposa e possibilitou uma reflexão crítica sobre as posturas assumidas pela mulher moderna na sociedade.196

Como pudemos notar há algumas páginas, as peças encenadas pelo grupo chileno *Teatro La Magdalena* foram escritas e levadas aos palcos em um momento de diminuição da ação da censura com a queda do regime militar. Porém, as produções brasileiras aqui analisadas não tiveram a mesma sorte. Renata Pallottini, uma das escritoras presentes no livro de Elza Vincenzo, relata em uma curiosa entrevista parte das artimanhas usadas pelas suas colegas de trabalho; Os usos do feminino na política sexuada:

Consuelo de Castro e Leilah Assunção têm muita informação sobre essa época. Elas foram censuradas, tiveram peças proibidas totalmente. A Consuelo teve a primeira peça dela proibida. Leilah também teve. A Leilah é que tem essas histórias engraçadas sobre as trocas, as barganhas que ela fazia lá em Brasília. Ela se emperiquitava, porque, naquele tempo, ela era modelo; ela se emperiquitava toda, ia lá, peitava os caras, pegava um homem assim que estivesse afim de comê-la (risos) e ela fazia trocas. Tirava um “merda”, punha “puta que o pariu”, tirava o “puta que o pariu”, punha “porra”, essas coisas.¹⁹⁷

Consuelo de Castro, por sinal, é outra autora que conseguiu articular (talvez de maneira mais retráida) a temática da opressão das mulheres em suas peças, como bem observou Elza Vincenzo, e também Judith Bissett em *“La revolución y el papel de la mujer en el teatro de Consuelo de Castro y Pilar Campesino”*. Judith observa que na peça “À prova de fogo” (1968, ano tempestivo, estreia de Consuelo como dramaturga), pelo menos uma das personagens mulheres observa que parte das injustiças sociais advém de tradições patriarcais, enquanto duas delas são contrariadas por seus companheiros (a peça, proibida pela Censura, se passa em uma ocupação de um dos prédios da universidade efetivada por membros do movimento estudantil em fins da década de 60) ao clamarem não apenas por igualdade política, mas também sexual¹⁹⁸ - reivindicação gritante dos feminismos da segunda

197 Depoimento de Renata Pallottini. COSTA, Maria Cristina Castilho. Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 23.

198 BISSETT, Judith. La revolución y el papel de la mujer en el teatro de Consuelo de Castro y Pilar Campesino. Latin American Theatre Review. v. 33 – n. 1. University of

metade do século XX.

Na antítese margem x centro, proposta por Ana Lúcia Vieira de Andrade (que também se questiona quanto ao cânone formado pela crítica teatral) autoras como Leilah Assumpção e Maria Adelaide Amaral estariam mais próximas ao que ela apresenta como “centro”, enquanto Ísis Baião aparece como uma dramaturga mais marginalizada, menos benquista pela crítica teatral das últimas décadas (foi em 1978 a primeira encenação de uma peça de Ísis). A peça “As bruxas estão soltas” (mencionada no capítulo anterior e que, de maneira semelhante a outras peças tratadas nesta dissertação, foi formada a partir de alguns *sketches*), de 1984, é tida por Ana Lúcia como a primeira incursão de Ísis sob uma ótica feminista, apesar de já ter lidado com a opressão da mulher no texto de 1982, “O cabaré da crise”, que, segundo a pesquisadora, tratava dessa opressão dentro de uma perspectiva do capitalismo de periferia. Essa última peça lida com a possibilidade metalinguística de se trabalhar com três atrizes prostitutas, sendo que as personagens interpretadas por elas na peça também exerce esse ofício – aqui entrando novamente a noção de que a vida da atriz vem a se mesclar na narrativa com a vida da personagem retratada¹⁹⁹.

Mas não é apenas a aparição em meio a livros e periódicos de grande circulação que faz com que as autoras aqui discutidas adquiram uma dimensão canônica mais ou menos solidificada. Também não falo aqui da importante dimensão adquirida pelas produtoras debatidas em outros países, como a exitosa encenação de “Fala baixo senão eu grito” em Bruxelas (Bélgica) no ano de 1972, ou a tradução das peças de Leilah Assumpção para o inglês, o francês e o espanhol.

Gostaria de salientar antes de concluir este capítulo, o peso valorativo, em termos de definição canônica, que também têm os diversos prêmios que são entregues anualmente para os agentes e peças considerados destaques teatrais em cada segmento. “À prova de fogo” (Consuelo de Castro), por exemplo, foi premiada (sob o nome de “A invasão dos bárbaros”) em 1974 pelo Serviço Nacional de Teatro. Já “Fala baixo senão eu grito”, como anteriormente mencionado, obteve grande repercussão ao conquistar o Molière e o prêmio da Associação Paulista dos Críticos Teatrais no quesito “melhor autor”, algo que, como vimos antes, se reverteu em um soma de dinheiro que impulsionou a

Kansas - Fall, 1999. p. 45 – 53. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1269/1244>>. p. 47.

199 ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Margem e centro. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRIO; CAPES-RJ, 2006. p. 111.

viagem da autora por países que enriqueceram a experiência pessoal de Leilah. De maneira semelhante, Inés Margarita Stranger, fora premiada há alguns anos pela *Academia Chilena de la Lengua*, que levou em conta na premiação um conjunto de três de suas obras: “*Cariño malo*”, “*Malinche*” e “*Tálamo*”. Esse reconhecimento contemporâneo dessas escritoras, no entanto, não garante (e nem deve garantir) a santidade dessas peças. Não é garantia alguma de reputação imaculada.

Afinal, tais prêmios são sintoma de uma sociedade cerimonial que usa artifícios como esses para talhar os processos memória e, assim, escolher de maneira limitada, porém ostensiva, o que deve ou não ser valorizado e colocado em pedestais transitórios. Novos cânones que rearticulam os usos das identidades “femininas”. Batalhas discursivas que se reformulam a cada instante sendo que o pódio também guarda a periculosidade inerente à exposição – tornar-se alvo do apedrejamento crítico. Santa posta, santa morta.

Considerações finais

Santa morta, santa posta. Como cheguei a considerar no início do capítulo anterior, é inevitável no ofício historiográfico certa canonização de determinadas personagens dentro da história a ser contada, a eleição de determinadas passagens ou documentos que acabam sendo escolhidos para compor o mosaico de determinada época. Aqui nesta dissertação eu também pude fazer as minhas escolhas como historiador, algo que nem sempre temos total domínio... Quando se trata de uma pesquisa, nunca temos a certeza dos passos vindouros e uma conclusão sempre deixa questões em aberto. É por isso que eu gostaria de lembrar nesse momento, que parte de como essa pesquisa foi acontecendo reflete justamente a minha relação não muito regular com o acesso a essas fontes trabalhadas neste texto. Os documentos que usei para compor estas linhas chegaram até as minhas mãos no decorrer de mais de seis anos de pesquisa, sendo que obtive alguns deles apenas a alguns meses da conclusão desta dissertação.

Se, por um lado, alguns horizontes da minha problemática eram delimitados pelos trabalhos que, de alguma forma, já haviam se questionado acerca da relação entre teatro e feminismos nos dois países aqui destacados (como é bem frisado durante o terceiro capítulo no que se refere às teorizações acerca do cânone que se instituiu ao redor do tema), por outro lado, fazia parte das minhas intenções alargar a dimensão desse cânone instituído até então, para que a produção historiográfica contemporânea também levasse em consideração a movimentação teatral de grupos que tiveram uma menor atenção dos maiores veículos de legitimação midiática.

Uma intenção que, desde o momento em que apresentei essa ideia como um projeto de pesquisa no mestrado, mostrava o seu ônus, sendo que foi visto que a produção teatral dos grupos feministas que tinham pouco acesso à “grande mídia” também quase não chegava aos livros sobre teatro ou sobre os movimentos feministas. Dessa forma, desde o início de minha pós-graduação, tive em mente que dependeria do mergulho nos periódicos de menor circulação produzidos por esses grupos para, com sorte, confirmar a suposição que eu tinha de que estes grupos também estavam se aproveitando da criação cênica como meio de militância. E não era apenas a mídia teatral que estava sendo usada

por tais grupos... Desde que iniciei minhas pesquisas sobre os movimentos feministas (em 2005, sob orientação de Joana Maria Pedro), fui percebendo que todas as outras formas de arte vinham sendo pensadas como plataformas de “conscientização” feminista. Cabia a mim percorrer as redes mais eficientes que me levariam às pessoas certas, mulheres que forjavam um teatro feminista no Chile e no Brasil durante esses períodos de ditadura militar.

Apesar da compreensível ressalva que esse período amargo suscitava em muitas dessas pessoas que procurei em minha pesquisa (ou do completo desinteresse por parte de algumas em revisitar esse pedaço da história delas) creio que consegui, com a ajuda de muitas *sorores* que acreditaram nas minhas intenções e viam nessa pesquisa uma proposta de continuidade política dos trabalhos desenvolvidos por elas até hoje, traçar um painel bastante amplo da atividade teatral feminista durante o período.

Atividade que estava completamente imersa em um quadro de coinfluência que se pintava no ambiente artístico e político daqueles anos. Justamente para oferecer um panorama amplo da complexidade estrutural em que se inseriam as lutas sociais desses tempos pós-Segunda Guerra Mundial, foi que escrevi a primeira parte deste texto. Tal ideia me veio em mente quando estava fazendo algumas leituras sobre a trajetória da agrupação teatral estadunidense *Living Theatre* (assim como a de outros grupos que surgiram nesse contexto de contestação durante a Guerra Fria). A atuação marcante que Ruth Escobar, figura preponderante em uma série de atividades ligadas aos movimentos feministas no Brasil, diante da caótica prisão do grupo estrangeiro, me pareceu um ótimo gancho inicial para, logo no começo, sugerir o quanto essas diversas manifestações de contestação frente ao *status quo* vigente estiveram bastante interligadas.

Dessa maneira, o recorte da passagem em terras brasileiras da trupe vinda dos Estados Unidos da América, tem um caráter bastante representativo para o que esse primeiro capítulo pretendeu ilustrar: o já falado trânsito entre as linguagens artísticas de então. Trânsito que também pode ser aplicado em seu sentido literal – levando-se em conta tanto a vinda dos atores estadunidenses pra cá, quanto a significativa experiência do exílio vivenciada por muitos daqueles ativistas que viviam sob o jugo das ditaduras. Uma troca de experiências que se fazia urgente no tão polarizado mundo em Guerra Fria. Os excessos por parte de Estados que movimentavam suas peças no tabuleiro que opunha bloco capitalista x bloco socialista, fizeram com que muitos movimentos reivindicatórios também se posicionassem contra a

violência estatal constante.

Uma Nova Esquerda que se repaginava acabava por sacudir também os paradigmas daquilo tido como arte. Tanto que o termo “arte de resistência” ganhou um novo fôlego nessas décadas – em especial, nos países aqui estudados que enfrentavam um ferrenho aparato ditatorial extremamente atento às manifestações de desagrado. A essa Nova Esquerda, porém, somavam-se as muitas outras experiências dos diversos grupos que se formavam voltados a opressões específicas. Feministas, negros, gays, pacifistas, eram apenas algumas das muitas individualidades que reivindicavam sua parcela de respeito e reconhecimento perante a sociedade. Mesmo a contragosto de alguns, os movimentos esquerdistas da época passaram a ter que lidar cotidianamente com essa nova realidade em que se evidenciava a máxima bastante famosa nos movimentos feministas: “O pessoal é político”!

Portanto, ao passo que os feminismos de Segunda Onda iam ganhando forma em diversos países do globo, peças teatrais, *sketches* e performances iam sendo concretizadas tomando por base muitos dos preceitos feministas em voga. Temas como sexualidade, saúde reprodutiva, trabalho doméstico, entre outros, passaram a fazer parte das pautas e bandeiras de muitos grupos de esquerda na segunda metade do século passado – assim como também começaram a aparecer com maior periodicidade nas incursões cênicas desenvolvidas nesses tempos.

A discussão generalizada sobre a hierarquia organizacional no interior desses grupos teatrais pode ser vista, nesse sentido, como uma “reverberação” de uma contenda global, que cobrava desses coletivos (e também da oficialidade representada pelos Estados nacionais) uma valorização maior da diferença, das identidades alternativas que a contemporaneidade permitia que fossem construídas.

Por acreditar que tais identidades estão sempre passando por essa reconstrução e adaptação em relação à mutabilidade dos tempos, considere então que as feminilidades em jogo no desenrolar desta dissertação, também partilharam dessa característica imanente; Mulheres em movimento. O feminino em devir constante, sendo esculpido a cada nova performance daquelas que escreveram essa história nas linhas deste texto. Sujeitos no feminino falando em fazer um teatro sobre o feminino. O ser mulher como uma intenção criativa...

E, através de um relato que salienta justamente esse questionamento sobre onde termina uma mulher chilena que quer fazer um teatro sobre a mulher, foi que busquei dar início ao segundo capítulo dessa trama – quando se coloca a questão entre os limites entre atriz e

personagem. Sim, porque também fazia parte das metodologias mais usuais de criação no momento o uso do “falar de si”, das oficinas de narrativa biográfica para que, através das experiências mais comuns dentre aquelas envolvidas no processo criativo das peças em questão, uma dramaturgia que levasse em conta anseios de certa coletividade feminina pudesse ser costurada. O método, semelhante às táticas efetivadas nos “grupos de reflexão” feministas, também foi uma constante em outros grupos militantes ligados à Nova Esquerda já falada.

As ações efetuadas no seio do *Centro de Estudios de la Mujer*, no Chile, foram um signo preponderante para a ideia defendida nessa dissertação de que pequenas agrupações de mulheres (em sua maioria amadoras quanto à prática teatral) estavam nessas décadas ousando se aventurar pelos palcos para contar sua própria história – mesmo com os reveses simbolizados por toda a estrutura que o Estado ditatorial dispunha para o “ordenamento social”.

Essa proposta coletivista de autoria, é claro, nem sempre se demonstrou muito tranquila no meio das disputas egóicas que se faziam no interior dessas agrupamentos militantes. Também me parece certo que, por mais que assim fosse propagandeado, nem sempre a composição dessas dramaturgias se dava de maneira tão compartilhada. Algo que fica bastante evidente nas entrevistas de Patricia Crispi e das demais integrantes que faziam parte do *CEM* no início da década de oitenta (época de intensa produção teatral por parte do grupo), que sempre se remetem à Patricia como a principal entusiasta das obras cênicas efetivadas pelas chilenas desse coletivo. Mas nos interessa atentar para como estas mulheres buscavam, até mesmo em matérias periodísticas sobre as suas peças, dividir os relatos sobre o feito entre as diversas integrantes do *Centro*. Semelhança que pude notar em uma das matérias sobre a encenação brasileira “Homem não entra” - em uma edição da Revista Fatos e Fotos é o depoimento de várias mulheres que assistiram ao show, que aparece para dar corda às polêmicas instauradas pela peça protagonizada por Cidinha Campos, cuja estreia foi em 1975.

É que a peça escrita com a ajuda de importantes figuras dos movimentos feministas no Brasil (Rose Marie Muraro e Heloneida Studart) e proibida com aproximadamente um ano em cartaz por acusações de sexismo, trazia aos palcos algo parecido com a estratégia usada nos citados “grupos de reflexão” feministas: permitia apenas a entrada de mulheres que, convidadas pela protagonista sozinha ao palco, contavam relatos de suas vidas enquanto mulheres que têm de lidar com uma sociedade preponderantemente machista.

Apesar da peça pertencer a um ambiente de circulação diferente daqueles partilhados pelas peças do *CEM* chileno, do grupo Ochagavía – ligado às organizações de bairro - ou do CMB (Bahia), a peça “Homem não entra” raramente foi citada em livros escritos posteriormente sobre os movimentos feministas ou sobre o teatro brasileiro. O que quero dizer é que, apesar de ter saído em turnê por muitos Estados brasileiros e de ter recebido uma ampla cobertura midiática principalmente no ano de sua estreia, Ano Internacional da Mulher, “Homem não entra” não galgou uma posição canônica expressiva que consolidasse o intento perante as publicações especializadas sobre artes cênicas e feminismos – algo que também pode ser dito sobre a peça “Amélia já era”, também citada no segundo capítulo.

E foi percorrendo os caminhos sugeridos por essas “publicações especializadas” que procurei problematizar com maior ênfase as maneiras como esse cânone teatral é construído. Pois, segundo Jill Dolan, há ainda para ser levada em conta a existência de um “contracânone” feminista, visto que a produção efetivada por mulheres (e/ou sobre as mulheres) estivera bastante distante das principais publicações sobre a história do teatro até meados do século passado. É nesse sentido que a conversa que pretendi nessas páginas procurou ir além da também necessária política de possibilitar uma visibilidade historiográfica para as mulheres. Busquei compreender ademais como essa ontologia feminina passa a ser também uma categoria de análise em formação nessas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial. Como o teatro de mulheres e o teatro feminista começaram a figurar como uma espécie de subgênero teatral, mudança epistemológica acompanhada por todas as outras mídias e plataformas artísticas nesses tempos.

No caso, a própria bibliografia escrita sobre o assunto até os dias atuais passou a ser fonte documental preponderante para que eu pudesse entender como determinadas dramaturgas e atrizes adquiriram o prestígio que têm em determinados círculos sociais. E a importância desses livros é tal que todas as dramaturgias que serviram como embasamento para as discussões desenvolvidas na terceira parte da dissertação foram consultadas a partir da publicação dessas peças em livro, ao contrário daquelas apresentadas no capítulo segundo, que foram tiradas de publicações de trechos da dramaturgias em periódicos, de arquivos das agrupações relacionadas ou cedidas gentilmente pelas autoras. A publicação em livro das peças analisadas no capítulo três é um dos muitos sinais evidenciados que mostram que esses textos passaram por todo um crivo de merecimento editorial, algo também

ratificado nos prêmios concedidos a certas peças, que ajudaram a conformar e a confirmar o processo de canonização temporária pelo qual muitas autoras passaram.

Para tanto, a biografia de Leilah Assumpção serviu como um prato cheio para essas perguntas postas no desenrolar do capítulo derradeiro de minha pesquisa. Porque pude notar que não apenas o conteúdo de suas peças havia contribuído para alimentar o rótulo de feminista atribuído à autora (muitas vezes, por certo, à contragosto da mesma). A sua atuação integrada a grupos de mulheres que, em período ditatorial, se reuniam para discutir temas de grande abrangência política (a libertação das mulheres inclusive, claro), também é algo demarcado nas falas de Leilah e de outras depoentes, o que vem a passar aos leitores certa sensação de pertencimento ao movimento que se nota de maneira bem mais explícita do que no caso das outras dramaturgas que fizeram parte deste capítulo da história. Outro aspecto interessante que pode ser levantado quanto a isso, é a própria publicação em livro de uma série de relatos apologéticos sobre Leilah, onde, em meio a depoimentos de figuras ilustres do meio artístico brasileiro, amigos e familiares, estão as muitas reafirmações discursivas que ligam Leilah Assumpção aos feminismos e aos movimentos de mulheres. Isso é, o reconhecimento público em dimensões amplas como fator de legitimação de seu flerte com a temática.

Já autoras como Ísis Baião, apesar de terem suas peças revisitadas de maneira constante por muitas agrupações feministas a partir de meados da década de oitenta, não obtiveram aclamação editorial (e de imprensa) semelhante, o que me faz pensar que os grandes meios de produção midiática (a academia entre eles) ainda detêm um grande poder sobre aquilo que será lembrado como “a História do teatro”.

Tanto é que no Chile, as produções de viés feminista que tiveram o maior respaldo em termos de prêmios ou editoração, partiram de dentro do próprio teatro universitário chileno, quando um grupo de mulheres passou a se dedicar a esse ofício no início da década de noventa, fins da ditadura no país. O que me parece curioso é que nessas peças analisadas no capítulo terceiro do texto, praticamente somem as referências a uma proposta coletivista de construção da dramaturgia teatral. Valoração da autoria individual que me parece uma nova demarcação de territórios dentro do grupo (cai em desuso a rotatividade de funções e papéis em muito influenciadas por Brecht e Boal)... Nessas obras mencionadas no último capítulo, ficam mais claras as funções de cada pessoa dentro do coletivo, tendo, por exemplo, Inés Stranger se

especializado no cargo de dramaturga, e Cláudia Echenique no cargo de diretora, para citar o exemplo do teatro universitário chileno, *Teatro La Magdalena*.

Com o final das ditaduras militares, o teatro de cunho feminista continuou a se firmar como fonte de resistência, seja, como vimos, pelas peças seguintes do *Teatro La Magdalena* encenadas na década de noventa, seja através da encenação de dramaturgias de autoras consagradas pelo “contracânone” feminista, caso de Ísis Baião, Consuelo de Castro e Leilah Assumpção, por exemplo. Em contrapartida, projetos como o desenvolvido por Maria Helena Kühner, idealizadora do Projeto Anna Magnani que se estendeu por muitos anos desde o seu início em 1988, foram essenciais para que se estimulasse a produção de uma nova dramaturgia de mulheres – por meio de oficinas de criação em que peças inéditas eram escritas pelas participantes e, em um momento posterior, encenadas. Foi daí que surgiu a primeira “Mostra de dramaturgia feminina”, ocorrida semanalmente entre outubro de 1989 e fevereiro de 1990 no Teatro Glauce Rocha (Rio de Janeiro / RJ). Nos interessa ressaltar aqui que, já no início da década de noventa, as atividades propostas pelo Projeto Anna Magnani intentaram empreender uma extensa pesquisa ao redor do teatro latinoamericano, o que resultou, ainda no segundo semestre de 1990 em outra mostra de dramaturgias, só que desta vez abrangendo um recorte maior, a América Latina. A “Mostra de dramaturgia feminina latino-americana”, que aconteceu entre 03/07/1990 e 11/09/1990 no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro / RJ), contou com peças de sete países diferentes (Chile, Brasil, Argentina, Uruguai, Cuba, México e Venezuela), reunindo a produção teatral de mulheres a partir da década de sessenta até a época da mostra.

Essa aproximação entre países latinoamericanos que compartilhavam realidades semelhantes já era vista como algo urgente há duas décadas atrás. Através de projetos como esse, ativistas de tais países viam a importância de se empreender uma pesquisa de fôlego sobre a dramaturgia latinoamericana que foge do espectro canônico usual delimitado pelas grandes editoras, conglomerados midiáticos, etc. Outras mostras focalizando a produção mais alternativa foram realizadas nos anos seguintes do projeto arquitetado por Maria Helena Kühner. Possivelmente, outros grupos teatrais feministas surgiram a pleno vapor nos palcos brasileiros e chilenos, sem que muitos estudos se dessem conta.

O movimento não para e escrever a história no presente é sempre um ousado ato político, uma escolha de como olhar o passado,

que fala muito sobre a atualidade. Pois as questões colocadas em pauta por muitas das agrupações evocadas nessas décadas estão longe de ter um ponto final. Um mundo de respeito às individualidades em meio ao coletivo ainda é possível!

Espero que, nesse (sempre) efêmero (contra)cânone formulado por mim nas últimas centenas de páginas, eu possa ter suscitado a curiosidade da leitora para a riqueza criativa de uma produção teatral que nem sempre conseguiu a visibilidade oferecida pelos livros ou jornais de grande circulação (e, em numerosos casos, quando conseguiu, foi a preço do escárnio público levado a cabo pelas artimanhas editoriais de induzir a picuinha em torno do termo “feminismo”). Biografias muitas vezes esquecidas até pelas depoentes que vivenciaram tais acontecimentos... Mas que, da folha de mimeógrafo trancafiada numa gaveta ou das memórias de dor trancadas a sete chaves, veem a luz nas páginas de uma nova história.

Relação de fontes

Audiovisuais:

LARGO, Eliana; QÜENSE, Verónica. Calles caminadas. 78 minutos. Santiago: 2006.

Dramaturgias:

ASSUMPÇÃO, Leilah. Da fala ao grito. São Paulo: Símbolo, 1977.

ASSUMPÇÃO, Leilah. Lua nua. São Paulo: Scipione, 1990.

CRISPI, Patricia. El discurso de las haches. Monólogo cedido em formato digital por Eliana Largo em 06/10/2008.

Documentos CMB (Bahia). Nem sonho nem fantasia ou creche, uma necessidade de todos. 1980 [circa].

STRANGER, Inés. Cariño malo / Malinche / Tálamo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

Músicas

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. In: _____. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

Periódicos:

Bravo!, nº 141 São Paulo: Abril, maio de 2009.

Boletín. Santiago/Chile, nº 11 – 1983.

Boletín. Santiago/Chile, nº 12 – 1983.

El mercurio. Domingo, 14 de abril de 2002.

Nos/otras. Grupo latinoamericano de mujeres. nº 21 – 22. Septiembre – octubre - ano II, 1975.

Nosotras. nº 1. Santiago/Chile: 1984.

Nós Mulheres. nº 3. São Paulo: Associação de Mulheres, nov/dez de 1976.

O tempo. 01 de julho. Belo Horizonte: 2001.

Revista Fatos e Fotos. nº 698. 06/01/1975.

Revista Fatos e Fotos. nº 745, 01?12?1975.

Entrevistas:

Entrevista com Eliana Largo concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel (gravador digital). Santiago/Chile, 06/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Isabel Cristina Hentz e Priscila Carboneri de Sena.

Entrevista com Eva Blay concedida a Joana Maria Pedro (fita k7). Brasil, 04/08/2005. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição por Gabriel Felipe Jacomel. Revisão por Luciana F. Klanovicz.

Entrevista com Isabel Gannon concedida a Gabriel Felipe Jacomel (gravador digital). Santiago/Chile, 09/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Larissa Viegas de Mello Freitas.

Entrevista com Patricia Crispi concedida a Gabriel Felipe Jacomel (gravador digital). Santiago/Chile, 09/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Gabriel Felipe Jacomel.

Revisão por Andrei Martin.

Entrevista com Rosalba Todaro concedida a Joana Maria Pedro, Karina Janz Woitowicz e Gabriel Felipe Jacomel (gravador digital). Santiago/Chile, 08/10/2008. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição da entrevista por Isabella Cristina de Souza.

Entrevista com Silvia Pimentel concedida a Joana Maria Pedro (fita k7). Brasil, 26/08/2005. Acervo do LEGH/UFSC. Transcrição por Gabriel Felipe Jacomel.

Referências bibliográficas

ALVES, Branca Moreira e PITANGUY, Jacqueline. O que é feminismo. São Paulo: Brasiliense, 1982,

ALVES, Júnia de Castro Magalhães. A Kuka de Kamaiorá ou O Segredo da Alma de Ouro: Metaficção historiográfica, 1973-1983. Revista de Estudos de Literatura. Vol. 3, Out. 95. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da *UFMG* / Centro de Estudos Literários, 1995.

ANDÚJAR, Andrea; DOMÍNGUEZ, Nora; (orgs.) et alii. Historia, género y política en los '70. Buenos Aires: Feminaria, 2005.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. Margem e centro. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UNIRIO; CAPES-RJ, 2006.

ARAÚJO, Lauro Casto de. A dramaturgia de autoria feminina: 1990 a 2005. Texto publicado nos anais eletrônicos do XII Seminário Nacional

e III Seminário Internacional Mulher e Literatura – 09, 10 e 11 de outubro de 2007, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/BA.

ARAÚJO, Laura de Castro de. Diálogos: As mulheres de Henrik Ibsen e Leilah Assunção. Texto publicado nos anais eletrônicos do Simpósio 16 (Dramaturgia e outras artes) do XI Encontro Regional da ABRALIC “Literatura, arte e saberes” – 23, 24 e 25 de julho de 2007, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A utopia fragmentada – as novas esquerdas do Brasil e do mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ARRABAL, José. Anos 70: Momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: Ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

BASTOS, Natalia de Souza. O Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris: Uma experiência feminista no exílio. Anais do XII Encontro Regional de História – Usos do passado, ANPUH/RJ, 2006.

BISSETT, Judith. La revolución y el papel de la mujer en el teatro de Consuelo de Castro y Pilar Campesino. Latin American Theatre Review. v. 33 – n. 1. University of Kansas - Fall, 1999.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido – e outras poéticas políticas. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1988.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Una entrevista con Inés Margarita Stranger (Chile) y sus personajes femeninos. Latin American Theatre Review. v. 30 – n. 1. University of Kansas - Fall, 1996.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Gota d’água. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Imprensa e História do Brasil. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CARLI, Thaís Antônio; MOSTAÇO, Edélcio. No limite do teatro – a criação coletiva no Living Theater e no Asdrúbal Trouxe o Trombone. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica. In: Revista DAPesquisa. Revista de Investigação em Artes. Vol. 4, número 1. Agosto 2009 / Julho 2010. Florianópolis: UDESC.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Identidade e teatro no Brasil nas décadas de 70 e 80. AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (orgs.). Dramaturgia e teatro. Maceió: UFAL, 2004.

CASE. Sue-Ellen (org.). Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre. London: Johns Hopkins, 1990.

CHAGA, Marco Maschio. Rapsódia de uma década perdida – o Folhetim da Folha de S. Paulo (1977 – 1989). Tese (Doutorado em Letras). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. RJ: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Do palco à página – Publicar teatro e ler romances na época Moderna, séculos XVI – XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

COSTA, Suely Gomes. Silêncios, diálogos e “Os monólogos da vagina”: instantes dos feminismos (Brasil, 1970 – 1990). Esboços. Vol. 14, número 17. Florianópolis: PPGH, 2007.

DOLAN, Jill. The feminist spectator as critic. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína. Usos & Abusos da História Oral. Fundação Getúlio Vargas.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 2003.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. 15^a

ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade III: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GEORGE, David. Teatro e antropofagia. São Paulo: Global, 1985.

GOMES, André Luís; MACIEL, Diógenes André Vieira (orgs.). Dramaturgia e teatro: intersecções. Maceió: Editora UFAL, 2008.

GREEN, James. Apesar de vocês. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

HURTADO, María de la Luz. La experimentación de formas dramáticas en las escrituras femeninas / escrituras de la mujer en Chile. Latin American Theatre Review. v. 31 – n. 2. University of Kansas - Spring, 1998.

JACOMEL, Gabriel Felipe. Debates feministas no teatro... e Homem não entra!. Fronteiras, Revista Catarinense de História (Florianópolis) - v. 15, 2007. p. 15 – 27.

JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo Veintiuno, 2001

LAINÉ, Anne-Claire. L'engagement artistique et politique d'une femme pendant la dictature militaire brésilienne: Heleny Guariba (1941 – 1971) – Une metteur en scène dans la lutte armée. Dissertação de mestrado em

História defendida na Université Rennes II. Setembro de 2006.

LACQUEUR, Thomas. Inventando o sexo – corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LIGIÉRO, Zéca. O Living Theater no Brasil. Disponível em: <www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt225.htm>.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

MACIEL, Luiza Carlos. Teatro anos 70. In: (Vários autores). Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2003.

MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado. Rio de Janeiro: Antiqua Livros, 1979.

MIRANDA, Brigida; GARCIA, Luana Tavano. *Women's Experimental Theatre e The Monstrous Regiment*: Duas representações de teatros feministas na década de 1970. Revista DAPesquisa. Vol. 3. Número 1. Agosto / 2007 – Julho / 2008. Florianópolis: CEART / UDESC, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenic/as/luana_brigida.pdf>.

MITCHELL, Juliet. La condición de la mujer. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.

MURARO, Rose Marie. Memórias de uma mulher impossível. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

NAVARRO, Claudia Darrigrandi. Dramaturgia y género en el Chile de los sesenta. Santiago: Dibam; LOM Ediciones, 2001.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Elogio da diferença – O feminino emergente. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

OYARZÚN, Kemy (compiladora). Estéticas y marcas identitarias. Santiago/Chile: Editorial Cuarto Propio, 2006.

PACE, Eliana. Leilah Assunção – A consciência da mulher: São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Editora HUCITEC, 1999.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970 – 1978). In: Revista Brasileira de História, v. 26, nº 51. São Paulo: jan/jul 2006.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. Revista História. São Paulo: Editora UNESP, 2005, vol. 24. p.77-98.

PELEGRINI, Sandra C. A. A sociabilidade feminina nos palcos brasileiros – um destaque à produção de Leilah Assunção. In: Estudos Históricos, nº 28. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2001. p. 3 – 4. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/311.pdf>>.

PIMENTEL, Silvia. Setembro de 2004. Apud SANTOS, Yumi Garcia dos. A implementação dos órgãos governamentais de gênero no Brasil e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo. Cadernos Pagu (27), Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/UNICAMP, julho-dezembro de 2006.

QUACKENBUSH, L. Howard. Isidora Aguirre. In: ROJAS, Benjamin; Pinto, Patricia (orgs.). Escritoras chilenas – Primer volumen – Teatro y ensayo. Santiago: Editorial Cuarto propio, 1994.

ROSA, Sara del Carmen Rojo de la. Relectura desde uma crítica feminista de Isidora Aguirre: dramaturga chilena perenne. In: Revista de Estudos de Literatura. Vol. 5. Belo Horizonte: outubro de 95. p. 155-165. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_03/ale03_sccr.pdf>.

SANTOS, Yumi Garcia dos. A implementação dos órgãos governamentais de gênero e o papel do movimento feminista: o caso do Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo. In: Cadernos

Pagu, no. 27. Campinas, July/Dec. 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. The explicit body in performance. London: Routledge, 1997.

SILVA, Alcione Leite da (et alii) (orgs). Falas de Gênero. Teorias, análises, leituras. Florianópolis: Mulheres, 1999.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. Revista Estudos Feministas. Vol . 13. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000300008&script=sci_abstract&tlng=pt>.

SZOKA, Elzbieta; BRATCHER III, John W. (eds.). 3 contemporary brazilian plays. Austin (Texas): Host Publications, 2006.

TOBAR, Marcela Ríos; CATALÁN, Lorena Godoy; CAVIEDES, Elizabeth Guerrero. Un nuevo silencio feminista? - la transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer / Editorial Cuarto Propio, 2003.

TOSCANO, Moema e GOLDENBERG, Mirian. A revolução das mulheres – um balanço do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

TYTELL, John. Living Theatre: Art, exile and and outrage. New York: Grove Press, 1995.

VICENZO, Elza Cunha de. Um teatro da mulher – dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1992.

VILLEGAS, Juan. Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina. Buenos Aires: Galerna, 2005.

VISWANATHAN, Uma. Feminism in two of Shaw's plays. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Letras – opção Inglês e literatura correspondente. Florianópolis, 1989.

Women & performance: a journal of feminist theory. Vol. 11:2, # 22.

New York: New York University, 2000.

WOITOWICZ, Karina Janz; PEDRO, Joana Maria. O movimento feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política como o direito ao corpo. In: Revista Espaço Plural. Vol. 10, número 21 (segundo semestre de 2009).

ZIRBEL, Ilze. A caminhada do movimento feminista brasileiro: das sufragistas ao Ano Internacional da Mulher. Disponível em <<http://geocities.yahoo.com.br/izirbel/Movimentomulheres.html>>.

Sites da internet

<http://artes.com/sys/artista.php?op=view&artid=30&npage=2>

<http://www.livingtheatre.org>

http://observatoriodamulher.org.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1877&Itemid=1