

Diálogos entre feminismos na cena teatral brasileira e chilena (1975 – 1984)

Gabriel Felipe Jacomel*

Resumo: Esta comunicação objetiva tecer uma discussão acerca das diversificadas experiências feministas na produção teatral de Brasil e Chile – ambos países situados no entremeio de uma densa realidade ditatorial que marcou imensamente o período aqui estudado. Para tanto, o recorte temporal escolhido neste trabalho compreende a chamada Década da Mulher, que se estende desde o Ano Internacional da Mulher (proposto pelas Nações Unidas em 1975) até a metade da década de 80. O teatro, enxergado como uma alternativa diferenciada de militância, pôs em questão a discussão em torno das liberdades individuais, também se apropriando de debates postulados no âmbito dos feminismos para questionar outras opressões.

Palavras-chave: Feminismos; teatro; ditaduras militares.

Abstract: This paper intends to make a discussion about the diverse feminist experiences in the theatrical production of Brazil and Chile, both countries that are situated in the center of a dense dictatorial reality that highly marked the period studied in here - the so called Women's Decade, that begins with the International Women's Year (sponsored by the United Nations in 1975) and goes until the middle of the 80's. Theater, seen as a singular alternative of militancy, has put in debate the discussion around the individual liberties, also appropriating it from the struggles developed in the feminisms' ambit to question other oppressions.

Keywords: Feminisms; theater; military dictatorships.

¿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 mi 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 si haciendo teatro.

Silvia Pérez¹

* Mestrando no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, orientado pela Profa. Dra. Joana Maria Pedro. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

¹ “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

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 período aqui focalizado salta aos olhos. 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, acima citados, puderam se conformar; através de uma categorização identitária diferenciada, de um “feminino” diferenciado que pôde ser comunicado através do “falar de si” - uma narrativa de cunho pessoal. 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 como práticas sociais heterogêneas que, no dado momento, visaram valorizar e afirmar politicamente especificidades femininas em suas lutas. Especificidades construídas através de performances multimidiáticas, diga-se de passagem...

Este diálogo conflituoso com os governos ditatoriais dirigidos por militares gerou uma cena peculiar para os feminismos no Cone Sul entre as décadas de 60 e 90: fortemente matizados por abordagens marxistas e por grupos de esquerda que se articulavam na

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.

resistência às ditaduras, os feminismos praticados nesses países também trouxeram à tona discussões concernentes à “luta geral” contra o capitalismo representado pelas ditaduras militares, bem como as reivindicações do chamado “feminismo de Segunda Onda”, categorizado como uma nova interpretação das ideias feministas no período pós-Segunda Guerra Mundial.

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

É no entremeio dessa gama de influências que situo as análises deste texto, 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*.

Nesse sentido, levando-se em conta que o teatro pensado neste momento também se apropriou deste contexto de discussão em torno das causas feministas, transformando profundamente as sociedades que questionavam ao palco, faz-se importante a compreensão das minúcias e especificidades próprias dos processos criativos feministas na produção teatral - percebendo as diferentes ferramentas políticas utilizadas pelos feminismos para engendrar uma discussão relativa às “mulheres” como sujeitos políticos atuantes em suas realidades (levando-se em conta a produção de identidades generificadas através de malhas de significação configuradas nos processos criativos relativos ao fazer teatro). Dessa forma, encaro as lutas feministas como constantes produtoras de feminilidades alternativas, organizando signos sensoriais diversos em torno de determinada coletividade. Alternativas outras em relação às performatividades hegemônicas que frequentemente impunham severas restrições às vidas de sujeitos reconhecidos socialmente como mulheres.

Contudo, 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, na Década da Mulher, 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 este texto.

É principalmente nas publicações dos periódicos destes grupos de ativismo feminista que pude perceber o quanto a prática teatral vinha sendo utilizada como poderosa ferramenta de “conscientização” feminista, com peças por vezes escritas pelas próprias componentes/atrizes da organização que redigia o periódico no qual as informações sobre estas peças eram veiculadas. Esse processo de criação coletiva do texto – já explicitado nas primeiras linhas desse trabalho - tem grande relação com a própria estrutura organizativa destes grupos feministas que, de modo geral, preconizava a valorização política de todas as pessoas envolvidas no processo. Reuniões de mulheres que ficaram conhecidas como “grupos de reflexão” (dentre outros nomes, como “grupos de consciência”, etc.) estimulavam a fala das presentes em torno de uma baliza identitária atribuída ao “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.

Chega a ser impressionante a similaridade estrutural da peça “Homem não entra” (escrita por Cidinha Campos e duas prestigiadas teóricas dos feminismos brasileiros, Heloneida Studart e Rose Marie Muraro) com os mencionados grupos de reflexão da tradição feminista diferencialista. A partir da estréia 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:

Em todas as grandes cidades brasileiras, mulheres que nunca puderam pagar um analista tiveram a oportunidade de se reunir e, pelo preço de um ingresso, discutirem (sic) livremente os seus grilos a respeito dos homens.

Uma espectadora confessou que 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 platéia fizeram declarações patéticas: “Meu marido me provoca urticária”. Ou então: “Olhem para mim, cheia de estrias, pelancas e celulite, marcada pela maternidade. E agora, ele, o causador de tudo, diz que estou um bofe”.²

Essas afirmações foram influenciadas tanto pela estrutura descentralizada da peça quanto pelo importante fato da entrada de homens ser vetada - no palco, na platéia 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 como discriminação sexual em fins de 1975, adquiria outras dimensões nas discussões feministas efetivadas internacionalmente através de múltiplos meios.

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 “experiência feminina” como ponto de partida. 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 de feminilidade hegemônicas 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 que aqui analisei.

Certamente, nesse hibridismo de enunciados no qual a prática teatral dos países aqui estudados está imersa nas décadas de 70 e 80, destacam-se também os referenciais marxistas da “luta de classes”, sendo constantes no momento as alusões a uma determinada noção de “povo”, “teatro popular”, “teatro do oprimido”, etc; mesmo sob o presente crivo da censura! Isso é 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:

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. (TOSCANO & GOLDENBERG, 1992, p. 33)

² ORBAN, Francisco. Cidinha Campos – Sai ‘Homem não entra’, entra ‘Agora entra tudo’. Revista Fatos e Fotos, n.º 745, 01/12/1975. p. 24.

O que Heloneida chama 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, 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 compartilharam 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 autoria (JACOMEL, 2007). Vale a pena lembrar que o período de Estado ditatorial nos países aqui discutidos também abarca um ferrenho aparato de censura que se interliga intimamente ao processo criativo e sua difusão nos locais em questão. 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 pela configuração estatal à época.

Além disso, outros matizes avermelharam 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 coletivos. 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.

Outras 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, é um caso que pode ser colocado como exemplo. Constituído a partir de “*un Taller de Teatro Popular con y para mujeres*”³, o grupo vinha desenvolvendo no ano de 1984 pequenas *sketches* teatrais com o intuito de questionar o cotidiano de dupla opressão (classe e sexo, nas palavras do próprio periódico) vivenciado pelas mulheres. “*La idea es que mediante la representación de aspectos*

³ “(...) uma Oficina de Teatro Popular com e para mulheres”. Tradução livre. Teatro popular de mujeres. *Nosotras*, n. 1. Santiago/Chile: 1984. p. 14.

de su vida cotidiana también otras mujeres puedan analizarla críticamente, incorporando su propia experiencia”⁴. Aqui aparece, novamente, a valorização e empoderamento de falas diversas daquelas envolvidas no processo de criação cênica. Criação cênica na qual a platéia tinha papel preponderantemente ativo.

Os temas das duas *sketches* apresentadas no periódico são centrados principalmente nos já citados 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.

Já na outra *sketch* divulgada pelo periódico chileno, o enredo se caracteriza pela desvalorização social do trabalho doméstico e sua “invisibilidade” no interior da organização laboral. A reflexão acerca do trabalho doméstico e suas implicações tornou-se uma constante nos espaços de teorização feministas a partir de então, sintoma perceptível da 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.

Dadas as limitações formais desse texto, também limitei a amostragem das peças pesquisadas. Entretanto, creio que as produções abordadas demonstram sensivelmente como 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 maneira em que se criticava uma opressão generificada, foi possível notar, nas peças analisadas, um profundo diálogo com os contextos ditatoriais vivenciados nos países aqui problematizados. Dessa forma, vêm à tona outras

⁴ “A idéia 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. Santiago/Chile: 1984. p. 14.

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 relações às mulheres, foram então criticadas através das peças por mim problematizadas. Pude perceber que, do início ao final da Década da Mulher, o teatro, bem como outras mídias (tais como o cinema, a música, a literatura, etc.), foram importantes instrumentos de intervenção política nos países mencionados, colaborando ativamente nas transformações do entendimento semiótico e epistemológico dos saberes contemporâneos. E, certamente, ressignificando até hoje o agente de quem, limpa, costura, cozinha, lava fraldas...

Referências bibliográficas

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

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