



Fronteiras: Revista Catarinense de  
História

ISSN: 1415-8701

samira.moretto@uffs.edu.br

Universidade Federal da Fronteira Sul  
Brasil

Cardoso, Luisa Rita

Percursos do teatro feminista marginalizado em Falar de si, falar de nós

Fronteiras: Revista Catarinense de História, núm. 22, 2013, pp. 182-186

Universidade Federal da Fronteira Sul

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672071479012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

JACOMEL, Gabriel Felipe. **Falar de si, falar de nós: o teatro feminista em tempos de ditadura.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

## **Percursos do teatro feminista marginalizado em *Falar de si, falar de nós***

### ***Marginalized feminist theater in Falar de si, falar de nós***

Luisa Rita Cardoso<sup>1</sup>

Falar de si, falar de nós investiga o teatro feminista nos últimos períodos ditatoriais no Brasil (1964-1985) e no Chile (1973-1990), buscando entender como este meio foi também utilizado por grupos feministas para a construção de novas subjetividades e feminilidades e no combate ao autoritarismo.

Gabriel Felipe Jacomel, mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, participou dos projetos de pesquisa Movimento de Mulheres e Feminismos em tempos de ditadura militar no Cone Sul (1964-1989), de 2007 a 2010, e Do feminismo ao gênero—circulação de teorias e apropriações no Cone Sul (1960-2008), iniciado em 2010 e ainda em andamento, sendo ambos coordenados pela professora Dra. Joana Maria Pedro, também orientadora do autor na dissertação Falar de si, falar de nós: performances constituindo feminilidades alternativas nos palcos brasileiros e chilenos durante as ditaduras militares, texto que dá origem ao livro aqui estudado.

Para além de dramaturgias de Leilah Assumpção, Patrícia Crispi, Inés Stranger e de uma produção coletiva do Centro da Mulher Brasileira da Bahia, o autor utiliza-se também de publicações feministas da época estudada que tenham feito menção a esse teatro através da publicação de resenhas, trechos de peças e matérias em geral. Isso porque muitas das produções neste âmbito não foram publicadas no meio externo àquele em

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: lousarita@gmail.com

que eram criadas, i.e., o do movimento feminista de segunda onda no Brasil e no Chile. Assim, os periódicos de que se utiliza Jacomel são *Nosotras* (Chile), *Boletín* (Chile), *Nós Mulheres* (Brasil) e ainda a *Revista Fatos e Fotos* (Brasil), não inserida no campo da chamada imprensa feminista. Também são fontes documentais de *Falar de si, falar de nós*, entrevistas realizadas com Eva Blay e Sílvia Pimentel, no Brasil, e com Eliana Lago, Isabel Gannon, Patricia Crispi e Rosalba Todaro, no Chile. Nota-se, então, a importância da inserção do autor nos projetos de pesquisa acima mencionados, que possibilitaram tais entrevistas.

É a partir da afirmação de Fernanda Montenegro, “Simone de Beauvoir salvou nossas vidas”, que Jacomel começa a desenvolver sua problemática, inserindo a frase da reconhecida atriz brasileira no contexto de transformações no pensamento acerca da mulher do pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, coloca o autor, não só Fernanda Montenegro teve sua vida alterada (ou salva!) pelos escritos de Beauvoir, mas esta contribuiu substancialmente para a emergência, na segunda metade do século XX, da chamada segunda onda do feminismo, contexto em que se inserem as produções teatrais por ele estudadas.

O autor parte da ideia de que as lutas feministas produzem, constantemente, feminilidades alternativas e de que o teatro seria uma das ferramentas utilizadas na conscientização feminista, sendo, portanto, também ele produtor de novas subjetividades e formas de ser mulher. Assim, é em diálogo com o pensamento de Stuart Hall, para quem a construção de identidades acontece dentro dos jogos de poder em que se dão os discursos (p. 26), com a noção de performances de gênero proposta por Judith Butler (p. 27) e com as ideias de Thomas Laqueur sobre o “caráter discursivo e mutável da identificação sexual” (p.27), que é proposta esta análise.

No primeiro ato – brincadeira que o autor faz para referir-se aos capítulos – intitulado *Nova esquerda, novo teatro*, há uma preocupação em situar o tipo de teatro em questão em relação a um contexto maior de emergência de uma nova esquerda, nas últimas décadas do século XX, no mundo ocidental. Para tanto, o grupo nova-iorquino *Living Theatre* é trazido à cena, uma vez que, criado em 1947 e ainda atuante, é um dos precursores na elaboração de um teatro alternativo, propondo uma alteração nos limites entre público e ator/atriz e entre a vida “real” e aquela representada nos palcos. Assim, preocupa-se em trabalhar questões políticas e em romper com a lógica comercial que gere grande parte das produções teatrais nos Estados Unidos (daí ser chamado também de *off-Broadway*) e no mundo capitalista.

Mas há também aspectos inovadores na organização interna do Living Theatre, como o princípio da horizontalidade, i.e., a não hierarquização entre os/as membros do grupo. Tal elemento é característico dessa esquerda reformulada a partir dos anos 1960 que, crítica dos partidos comunistas e do stalinismo, busca novas formas de se organizar sem, no entanto, romper com o paradigma da luta de classes. É nesse contexto que se pode falar de uma ampliação da esquerda, com a formação de grupos que lutam contra formas específicas de opressão, para além da econômica. Fala-se aqui de grupos étnicos, gays e também os feministas, os quais, em grande medida, passarão a adotar também esse princípio por entenderem que a hierarquização em tais espaços políticos seria reproduzir a lógica da sociedade de forma geral, que coloca o homem em relação de superioridade à mulher.

Feita uma análise dos meios político e artístico em que é pensado o teatro feminista, o autor passa ao capítulo seguinte, Onde termina o eu?, que visa compreender as questões referentes à criação de novas subjetividades e feminilidades a partir de peças que não tiveram grande repercussão na mídia à época e/ou na historiografia nas décadas seguintes.

O título deste ato é inspirado no texto de Silvia Pérez, ¿Donde termino yo?, em que a atriz de La Escoba, peça montada no Centro de Estudios de la Mujer (CEM), em 1982, diz em alguns momentos confundir-se com a personagem e conclui ser ela uma mulher querendo falar de si pelo teatro. Tal é emblemático de uma dramatização de episódios individuais que buscavam uma aproximação com os plurais ser mulher nas peças analisadas. Nesse sentido, haveria uma similaridade com os grupos de reflexão, tão característicos do feminismo de segunda onda, em que mulheres se reuniam para discutir seus cotidianos, subjetividades, percebendo, nesse coletivo, que seus problemas não eram individuais, mas parte de suas condições enquanto mulheres em uma dada sociedade.

Contudo, Jacomel aponta que há uma pluralidade de feminismos em cena, o que não impede, no entanto, que um viés feminista seja percebido em todas as produções, uma vez que, para o autor, os feminismos em questão são “práticas sociais heterogêneas que, no dado momento, visaram valorizar e afirmar politicamente especificidades femininas em suas lutas” (p.65), e tiveram espaço em variados âmbitos, sendo os palcos um deles.

Além da já citada La Escoba, são analisadas as peças chilenas El discurso de las haches, de 1980; La Mano, de 1983; El viaje de las rosas; e sketches produzidas pelo grupo de teatro popular Ochagavía, como La

Chela e Dueña de casa, no más. Dentre as brasileiras estão Homem não entra, criada em 1975; Amélia já era, de 1976; As bruxas estão soltas, já de 1984; e sketches montadas pelo Centro da Mulher Brasileira (CMB) da Bahia entre os anos de 1980 e 1982, como Nem sonho, nem fantasia ou creche.

Outro elemento percebido pelo autor que perpassa todas as produções em questão é a utilização de um modelo binário de gênero, isto é, um modelo em que só há masculino e feminino, ser mulher e ser homem. Haveria também, para Jacomel, uma distinção entre no que tange as formas de produção em cada país, sendo as chilenas mais próximas das camadas populares e as brasileiras, da classe média. Outro ponto observado é a constante menção aos regimes ditatoriais sob os quais vivam Brasil e Chile, sempre em um viés crítico a este. Relevante também é a discussão levantada sobre a produção coletiva das peças porque, por mais que muitas assim reivindicassem a autoria, o autor problematiza a questão, apontando que por vezes haveria mais um zelo pela forma do que pela prática em si, sendo a autoria mais um campo em que se buscava maior horizontalidade, na tentativa de romper com as estruturas verticais de boa parte das organizações de esquerda. Emblemático o caso de Patricia Crispí, apontada como autora de La Escoba, por mais que esta tenha sido publicizada como produção coletiva do CEM.

O derradeiro ato, ou terceiro capítulo, Invenções de um novo cânone (ou, os usos da identidade), dedica-se a compreensão dos caminhos que levam à publicação de certas obras e autoras, deixando outras esquecidas ou pouco comentadas. Há, para o autor, certos cânones do feminismo no Brasil, as chamadas “feministas históricas”, e tal lógica é também percebida no campo teatral, tanto aqui, quanto no Chile. Leilah Assumpção, é um desses nomes tidos como centrais quando se fala de teatro feminista no país. Autora das peças Roda cor de roda, Fala baixo senão eu grito, Jorginho: o machão (nós vamos passear no jardim da matriz hoje, meu bem?), Lua nua, dentre outras, foi premiada internacionalmente, recebeu financiamento para viagens e grande reconhecimento.

Já a chilena Inés Stranger, criadora de Cariño malo, Malinche e Tálamo, é considerada um grande nome do teatro feminista naquele país. No entanto, Jacomel brinca ao referir-se a ela como um (contra)cânone, por entender que há diferenças entre a mesma e Leilah Assumpção, tendo a brasileira um caráter mais pop. Assim, em uma antítese margem versus centro, esses dois nomes e suas produções estariam no centro, enquanto aqueles trabalhados no capítulo anterior, à margem.

Falar de si, falar de nós mostra-se, então, de grande relevância para a história do teatro de Brasil e Chile por, justamente, preocupar-se em discutir essas obras marginalizadas que quiçá cairiam no cruel mundo do esquecimento não fosse o esforço historiador de Gabriel Jacomel.

*Resenha enviada em julho de 2013; aprovada em novembro de 2013.*