



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS - CECH
DEPARTAMENTO DE TEATRO

YASMIN BRENDA PRIMO RABELO

PROCESSO MEDUSA: POR UMA PEDAGOGIA DO TEATRO FEMINISTA.

São Cristóvão - SE

2024

YASMIN BRENDA PRIMO RABELO

PROCESSO MEDUSA: POR UMA PEDAGOGIA DO TEATRO FEMINISTA.

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Christine Arndt de Santana.

São Cristóvão - SE

2024

YASMIN BRENDA PRIMO RABELO

PROCESSO MEDUSA: POR UMA PEDAGOGIA DO TEATRO FEMINISTA.

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Teatro da Universidade Federal de Sergipe
como requisito parcial para obtenção do
título de Licenciada em Teatro.

Data de Aprovação: ____/____/____

Prof^a.Dr^a Alexandra Gouvea Dumas (Avaliadora 1)
Escola de Teatro
Universidade Federal da Bahia

Prof^a.Dr^a Joana Angelica Lavallé (Avaliadora 2)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof^a.Dr^a Christine Arndt de Santana (Orientadora)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof^a.Dr^a Maicyra Teles Leão e Silva (Suplente da membra interna)
Departamento de Teatro
Universidade Federal de Sergipe

Prof^a.Dr^a Neila Dourado Maciel (Suplente da membra externa)
Departamento de Museologia
Universidade Federal de Sergipe

Dedico este trabalho ao Núcleo Biruta de Teatro, meus colegas de elenco no Processo Medusa. Ao me formar em Licenciatura em Teatro sei que trago junto cada um de vocês. Evoé!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe Luiza Primo Rabelo e ao meu pai Jefferson Dutra Rabelo por sempre me apoiarem nas minhas escolhas, muitas vezes se sacrificando para que os meus sonhos se tornassem possíveis. Vocês nunca questionaram o meu desejo pelo teatro, ao contrário, sempre estiveram presentes em todas as minhas apresentações me apoiando e incentivando, obrigada!

Agradeço meu tio Honório Rabelo por junto com meus pais contribuir financeiramente na minha estadia no Estado de Sergipe.

Agradeço a minha irmã Ianny Rabelo por também ser incentivadora desse sonho, mesmo longe sempre foi para mim um apoio emocional.

Agradeço a Iago Freire, meu companheiro, pelo amor, respeito, aconchego, apoio e risos, você foi um dos maiores e melhores presentes que o Estado de Sergipe me deu. Espero que possamos seguir juntos vendo nossos sonhos se tornarem realidade.

Agradeço também a minha amiga Ana Clara Duarte, obrigada por me acolher tão bem, você me fez sentir em casa. Formamo-nos juntas e sei que esse é só o começo da nossa caminhada.

Agradeço a minha orientadora a Prof^a.Dr^a Christine Arndt de Santana por me ajudar na escrita desse trabalho com sua dedicação e sabedoria.

Agradeço a minhas amigas Hannah Lima, Laiane dos Santos, Pok Ribeiro, por sempre me incentivarem no teatro, na escrita e na luta. Ser mulher numa sociedade tão cruel se torna mais fácil ao lado de vocês.

Agradeço a Cia Biruta de Teatro, nas pessoas de Antonio Veronaldo e Cris Crispim, com vocês aprendi que a luta política pode ser poética. Obrigada pelos anos de formação teatral, ao lado de vocês descobri o tipo de teatro que quero e irei fazer.

Agradeço aos meus colegas de elenco Amanda Martins, Camila Rodrigues, Cintia Naara, Érika Rodrigues, Felipe Paixão, Fabian Gomes, Graciane Lacerda, Jhennyson Ferreira, Laiane dos Santos, Joana Crispim, Juliene Moura, Leticia Rodrigues, Luisa Crispim, Valeria Pereira, João Borges, Vitória Régia, Fernanda Victória por terem dividido comigo os palcos durante as apresentações do Processo Medusa, esse trabalho tem um pouco de cada um de vocês. Eu sou porque vocês são!

“E no final ideal não terás domínio sobre mulher alguma!”

(Karina Buhr, 2015)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo entender o papel da educação estética, via uma Pedagogia do Teatro Feminista, na autoafirmação feminista da autora; estabelecendo uma conexão entre teatro, política e estética para construção de uma Pedagogia do Teatro Feminista partindo do espetáculo *Processo Medusa* como força motriz desse despertar ao feminismo de política decolonial, relacionando o conceito de estética de Bertolt Brecht em seu teatro épico, bell hooks e Françoise Vergés com suas reflexões sobre teoria feminista e feminismo decolonial. A pergunta que motivou esse trabalho foi: de que forma o estudo a respeito da montagem *Processo Medusa* contribuiu para uma Pedagogia do Teatro Feminista, via uma educação estética? Nesse sentido, o trabalho se debruça sobre a construção do espetáculo em sua visualidade, dramaturgia, encenação, processo de pesquisa para a montagem, como processo de aprendizagem e tomada de consciência política, subvertendo esses silenciamentos e apagamentos que há anos impõem sofrimentos à figura da mulher, afirmando e reafirmando – sempre que necessário – políticas e poéticas em nossos processos de criação nos palcos, praças e espaços nos quais o teatro pode acontecer; mas, sobretudo, nos espaços de formação acadêmica, artística, possibilitando, assim, uma educação estética que revolucione as experiências coletivas de vida.

Palavras-chave: Estética; política; pedagogia do teatro; feminismo decolonial; pedagogia do teatro feminista.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à comprendre le rôle de l'éducation esthétique à travers une Pédagogie du Théâtre Féministe, dans l'affirmation féministe de l'autrice; établissant un lien entre le théâtre, la politique et l'esthétique pour construire une Pédagogie du Théâtre Féministe à partir du spectacle *Processo Medusa* comme moteur de cette prise de conscience du féminisme politique décolonial, en reliant le concept d'esthétique de Bertolt Brecht dans son théâtre épique, bell hooks et Françoise Vergès avec leurs réflexions sur la théorie féministe et le féminisme décolonial. La question qui a motivé ce travail était la suivante: de quelle manière l'étude du montage *Processo Medusa* a-t-elle contribué à une Pédagogie du Théâtre Féministe, à travers une éducation esthétique? Dans cette optique, le travail examine la construction du spectacle dans sa visibilité, sa dramaturgie, sa mise en scène, son processus de recherche pour le montage, comme processus d'apprentissage et de prise de conscience politique, subvertissant ces silences et ces effacements qui depuis des années imposent des souffrances à la figure de la femme, affirmant et réaffirmant – chaque fois que nécessaire – des politiques et des poétiques dans nos processus de création sur scène, sur les places et dans les espaces où le théâtre peut se dérouler; mais surtout, dans les espaces de formation académique, artistique, permettant ainsi une éducation esthétique qui révolutionne les expériences collectives de vie.

Mots-clés: Esthétique; politique; pédagogie du théâtre; féminisme décolonial; pédagogie du théâtre féministe.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Processo Medusa. Cenografia.....	29
Figura 2 – Processo Medusa. Coreografia Eu sou um monstro.....	31
Figura 3 – Medusa de Caravaggio.....	32
Figura 4 – Processo Medusa. Cena Eu quero uma Barbie.....	33
Figura 5 – Processo Medusa. Cena Espancamento.....	34
Figura 6 – Processo Medusa. Matilha.....	36
Figura 7 – Processo Medusa. Panfleto.....	36
Figura 8 – Processo Medusa. Cena Estado.....	39
Figura 9 – Processo Medusa. Cena Encurralamento.....	40
Figura 10 – Processo Medusa. Fogueira.....	41
Figura 11 – Processo Medusa. Cena Final.....	41

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO.....	17
3. EU SOU UM MONSTRO.....	27
4. NEM SEMPRE É FÁCIL SE DIZER FEMINISTA	42
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
7. REFERÊNCIAS.....	52
ANEXOS	55

1. INTRODUÇÃO

Antes de falar sobre a montagem *Processo Medusa*, e como ela foi responsável para minha afirmação enquanto feminista decolonial é, a princípio, necessário entender como surgiu o coletivo que a originou: o Núcleo Biruta de Teatro (NBT); coletivo de teatro do qual fiz parte de 2015 a 2022. Além disso, é importante dizer que as vozes narrativas desse trabalho se mesclam entre primeira e terceira pessoa, uma vez que, como participante do *Processo Medusa* e autora desse trabalho, escrevo também sobre um processo pessoal, assim como escrevem bell hooks¹ e Conceição Evaristo², que em seus escritos misturam vivência e memória para narrar suas experiências. Conceição Evaristo chama esse processo de *escrevivência*.

O NBT nasce fruto da Cia Biruta de Teatro³. A Cia Biruta de Teatro é um grupo fundado no interior, Sertão de Pernambuco, entre os Estados da Bahia e de Pernambuco, atravessados pelo Rio São Francisco. A Cia Biruta nasce no bairro São Gonçalo, na casa de seus membros fundadores, Veronaldo Martins e Cris Crispim⁴, e é atuante na periferia urbana da cidade, zona oeste de Petrolina-PE, nos bairros São Gonçalo e Rio Corrente. Em 15 anos de fazer teatral, com espetáculos adultos e infantis, é também um espaço de formação teatral para jovens e adultos. Hoje, como aponta Bezerra (2022), cofundadora do grupo, a Cia Biruta, além de proporcionar cultura e lazer, dentro da periferia, apresenta uma nova possibilidade de futuro para as comunidades do São Gonçalo e Rio Corrente, e comunidades circunvizinhas, locais que historicamente são negligenciados o acesso a políticas públicas; sobretudo, políticas públicas culturais.

¹ Em função do posicionamento político da autora com relação à escrita do seu nome, será respeitado seu desejo em que suas iniciais sejam escritas em letra minúscula. Contudo nas referências e citações será respeitada a norma da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

² Conceição Evaristo, mulher negra, linguista e escritora, cunhou o termo *escrevivência*, ao nomear uma escrita que tem como mote as vivências por quais ela ou as mulheres a sua volta passaram.

³ Seus integrantes: Antonio Veronaldo, Cris Crispim – membros fundadores – Camila Rodrigues e Letícia Rodrigues. Na época da construção do espetáculo *Processo Medusa* o grupo tinha como integrante também a atriz Juliene Moura.

⁴ No corpo do texto os artistas serão tratados pelos seus respectivos nomes artísticos, exceto quando citados como referência. Cris Crispim refere-se a Cristine Crispim Bezerra e Antonio Veronaldo Martins a Antonio Veronaldo.

O Núcleo Biruta de Teatro é fundado em 2012 pela Cia Biruta, por questões estruturais o NBT sofre um hiato e retorna suas atividades em 2015; e desde lá é um espaço de formação teatral para jovens e adultos da periferia da cidade. No ano de 2015 foi inaugurado no bairro Rio Corrente, em Petrolina-PE, o Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU), conhecido como CEU das Águas pela comunidade, uma obra do governo de Dilma Rousseff. Nessa época, a Cia Biruta estava sem sede e precisava de um lugar para ensaiar e montar seus trabalhos. O espaço CEU das Águas possui um cineteatro que oferece equipamentos ideais para oficinas e ensaios teatrais. Em contrapartida para utilização do cineteatro, a Cia Biruta, passou a oferecer oficina de iniciação teatral, no mesmo espaço, destinada à comunidade do Rio Corrente e comunidades circunvizinhas. O NBT assim como a Cia Biruta desenvolve peças de teatro que trazem em suas narrativas questões de raça, gênero, identidade e territorialidade (Bezerra, 2022); o que acaba por fazer da Cia Biruta muito mais que um espaço de formação teatral, um espaço também de formação de consciência política.

O *Processo Medusa* nasce do desejo do NBT, na época, majoritariamente feminino, em estudar o tema: Corpo, Mulher e Democracia. O estímulo para o tema veio através de uma das atrizes da Cia Biruta de Teatro, Cris Crispim. Um dia, durante o ensaio, ela nos questionou sobre o que gostaríamos de falar a nossa comunidade. Como o grupo era formado em sua maioria por mulheres os temas feminismo e a violência contra mulher logo apareceram. Não se pode esquecer que, durante o ano de 2016, o país passou por um golpe que destituiu a eleita democraticamente, presidenta Dilma Rousseff. Era, para nós, mulheres do Núcleo e da Cia Biruta, simbólico e orgânico falar de violência contra mulher, sobretudo naquele ano. Todas nós estávamos afetadas pelo processo do *impeachment*⁵ ao qual passava a presidenta, e como era simbólico uma mulher ser tirada do poder por homens. Envolvidas por todas essas questões nós começamos estudar sobre feminismo, cultura do estupro, violência de gênero. Para o processo de criação do espetáculo, durante os ensaios, conversávamos sobre como nós nos sentíamos como mulheres dentro de uma sociedade machista, compartilhando nossas dores e orgulhos; pesquisávamos em grupos de estudo, dentro do tema trazido por Cris, histórias reais ou mitológicas na quais mulheres fossem protagonistas, ou mulheres

⁵ Hoje, é sabido que o que aconteceu com Dilma foi um Golpe.

em situação de violência e silenciamento. No meio das pesquisas, nos deparamos com o mito de Medusa, mulher transformada em monstro, condenada a transformar os outros em pedra apenas com um olhar. Depois que nos debruçamos sobre o mito percebemos que Medusa era muito mais vítima do que algoz em sua história. Assim, começamos a pensar numa dramaturgia motivada pelos estudos sobre feminismo, agregando poemas e músicas; então em junho de 2017, foi apresentada pela primeira vez a montagem *Processo Medusa*⁶.

Vale lembrar que, por anos, a sociedade impõe um comportamento adequado a ser seguidas por nós, mulheres, acerca de papéis de gênero e funções pré-estabelecidas dentro da ideia do que pode e deve o corpo feminino. Fato é que, nesses mesmos anos fizeram crescer também o sentimento de que podemos e merecemos mais do que o lugar que nos foi incumbido. Sabemos que o teatro acompanha as questões ascendentes ao seu tempo e a partir do teatro somos estimulados a questionar sobre o mundo e suas particularidades. Por isso, é de suma importância se ter cada vez mais estudos e trabalhos artísticos que abracem o feminismo no campo teatral, seja na academia ou nos palcos, para que possam ser reveladas e relembradas narrativas femininas, estabelecendo uma ligação entre o teatro feito por mulheres e para as mulheres.

Sabemos que o feminismo propõe críticas e trocas dialéticas em sua gênese. Aliando o pensamento feminista à experiência e à educação estética⁷, esse trabalho tem como objetivo geral: entender o papel da educação estética, via uma Pedagogia do Teatro Feminista, para minha formação enquanto feminista; e objetivos específicos: compreender o lugar do teatro na formação de um pensamento estético-político; apresentar ao leitor o espetáculo; e demonstrar como a montagem teatral do *Processo Medusa* possibilitou uma Pedagogia do Teatro Feminista via uma educação estética. O caminho escolhido para alcançar a finalidade deste trabalho é

⁶ Segue algumas reportagens a respeito da montagem *Processo Medusa: Elogio as Víboras* de Elson Rabelo (<https://4parede.com/critica-processo-medusa-elogio-das-viboras/>); Mulheres que uivam como lobas Crítica do espetáculo *Processo medusa* de Pollyana Diniz (<https://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/mulheres-que-uivam-como-lobas-critica-do-espetaculo-processo-medusa/>).

⁷ A expressão "educação estética" pode nos conduzir a reflexões importantes sobre pedagogias artísticas e teatrais voltadas tanto à formação profissional como à atuação em contextos culturais diversos. A palavra "estética" vem do grego *aesthesis*, que designa a sensibilidade e a percepção dos fenômenos pelos sentidos. Trata-se assim de um termo que extrapola a atividade artística *strictu sensu*, designando aspectos implicados nas formas de nos relacionarmos e conhecermos a realidade. (Koudela e Junior, 2015, p. 61).

o da leitura, a partir de uma revisão bibliográfica. Para a análise foram feitos levantamentos bibliográficos sobre teatro como importante e necessário a uma formação de um pensamento político através da experiência estética; feminismo, sobretudo feminismo decolonial. Em seguida, fichamentos de resumo do material analisado. Esta pesquisa pode ser definida, metodologicamente, como uma pesquisa bibliográfica, que adotará a perspectiva interpretativa-hermenêutica. Importante acrescentar que fará parte da metodologia a autoanálise da minha participação na montagem. Este trabalho possuirá uma abordagem qualitativa, analítica e descritiva; e tem como principal fonte de pesquisa livros e artigos acessado pela *internet*.

No primeiro capítulo deste trabalho, escrevo sobre a estética partindo do teatro épico de Brecht; e feminismo sob a ótica das autoras bell hooks e Françoise Vergès, buscando estabelecer uma relação entre teatro e política, a partir do feminismo, via educação estética. No segundo capítulo, apresento aos leitores a construção da dramaturgia do *Processo Medusa* tendo como mote o feminismo. Por fim, no terceiro capítulo, demonstro como fazer parte do espetáculo foi fator fundamental para minha afirmação feminista, buscando poder criar um conceito sobre pedagogia do teatro feminista.

Vale dizer que, escolho trabalhar com Brecht nesse Trabalho de Conclusão de Curso por entender sua importância no que diz respeito ao teatro vinculado as questões políticas, sobretudo questões de classe, que nesse trabalho se fazem importantes e necessárias. Contudo, durante o processo de montagem do experimento cênico *Processo Medusa* o diretor, Antonio Veronaldo e a codiretora e atriz Cris Crispim, não se valeram apenas Teatro Épico para montar cenicamente o espetáculo, isso não significa dizer que escolhas estéticas brechtianas não se fazem presentes na montagem, elas podem ser identificadas com, o uso da linguagem direcionada ao público, ironias, projeções, músicas, ações que, no espetáculo, causam o efeito de distanciamento.

Ainda é importante destacar que no espetáculo *Processo Medusa*, as questões de raça e etnia aparecem nos processos de pesquisa e trocas compartilhadas entre as atrizes durante a construção do espetáculo, uma vez que, seu elenco é formado por mulheres negras e racializadas, nossas vivências não

ficaram de fora da dramaturgia; e foram justamente essas trocas, durante o processo de construção da dramaturgia, que me levaram a compreensão pessoal sobre ser uma mulher racializadas, aliada a leituras de fora do universo teatral. Infelizmente no espetáculo não existe uma cena que aborde de maneira explícita as violências que sofrem o corpo das mulheres negras e racializadas, embora ao tratarmos de violência contra mulher de modo geral, saibamos que são as mulheres negras e racializadas as primeiras a sofrerem as consequências dessas crueldades.

No que diz respeito à escolha do título dessa pesquisa, na apresentação intitulada “Pedagogia do Teatro” do livro *Léxico de Pedagogia do Teatro* (2015) organizado Ingrid Koudela e José Simões de Almeida Junior, somos apresentados ao termo pedagogia do teatro. Quando falamos de pedagogia do teatro, falamos da prática artística do teatro, ou seja, seus métodos e procedimentos. Com passar dos anos esses mesmos procedimentos e métodos vão se modificando à medida que mudam também o perfil dos fazedores de teatro, e passam a se relacionar cada vez mais com contexto histórico e social que pertencem os coletivos e artistas, fazendo surgir também estéticas outras que nos levam ao processo de aprendizagem via educação estética.

No caso de teatro contemporâneo não se trata mais de ensinamentos a um público através de um autor ou diretor quando se entende por ensinamentos ou pontos de vista. **Os aprendizes ensinam a si mesmos. Eles aprendem por meio da conscientização de suas experiências. A encenação contemporânea é em si mesmo um processo de aprendizagem.** (Koudela; Junior, 2015, p. 12, grifo meu).

O teatro contemporâneo, ao se abrir para a realidade social, rompe com as canônicas fronteiras estéticas, modificando o próprio conceito e prática teatral daqueles que o fazem; agindo pedagogicamente em seus processos de formação social. Assim, este trabalho leva do nome de “Processo Medusa: por uma pedagogia do teatro feminista.”, justamente por compreender que a partir da estética proposta pelo espetáculo *Processo Medusa*, processualmente, através do trabalho de atriz, pude me compreender enquanto feminista de política decolonial, sendo o próprio espetáculo, o processo de aprendizagem em si mesmo, no qual o teatro como área

de conhecimento, possibilitou uma educação estética que me levou a essa afirmação, compreendendo meu contexto social, histórico e político, a partir da ação e reflexão estética.

2. ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO

Sabemos que ao longo da história ocidental mulheres se organizaram a fim de reivindicar direitos negados ao longo do tempo. Tais movimentos de reivindicação ficaram conhecidos como “ondas feministas”, ou seja, momentos da história nos quais estouraram debates e avanços no que diz respeito à liberdade feminina, direito das mulheres e questões de gênero.

A primeira onda do feminismo acontece no final do século XIX, quando mulheres norte americanas e europeias organizaram-se, sobretudo, pelo direito ao voto. Já a segunda onda do feminismo, no século XX, ficou marcada pelo processo de construção de uma teoria de sustentação do movimento; ainda, na segunda onda, começam, mais veementemente, as discussões sobre a condição das mulheres na sociedade. É aqui que são alavancados os debates sobre as questões de sexo e gênero, a priori, levantadas pela escritora francesa Simone de Beauvoir em seu famoso livro *O segundo sexo* (1949). A terceira onda do feminismo, data dos anos 90, destaca-se por ser uma fase de redefinições; pois, seria na terceira onda, em teoria, que os marcadores sociais, subjetividades discursivas e diferenças, começariam a determinar a forma de organização e luta dentro do movimento feminista; seria possível compreender, por exemplo, como as questões raça e classe, se relacionam e interferem na vida cada mulher.

Pensando no modo como as “ondas feministas” aparecem na história, somos levadas a crer que tudo então está resolvido. Que todas as mulheres, independente de sua origem, raça ou classe, alcançaram, através do feminismo, todos os direitos e espaços dentro da sociedade. Contudo tal pensamento acaba por ser mais uma arma engatilhada e apontada para as mulheres que fogem do padrão eurocêntrico e norte americano, uma vez que, na mão do patriarcado⁸ branco e burguês, evidenciam as faltas de diálogo sobre estas questões dentro do movimento feminista. Como lembra a teórica feminista e ativista antirracista bell hooks:

⁸ Patriarcado é um sistema social no qual os homens são protagonistas dos lugares de autoridade, liderança política e privilégio social; além disso, é um sistema baseado em estruturas e relações culturais que favorecem os homens ao longo da história.

Há muito mais evidências corroborando o fato de que as identidades de raça e classe criam diferenças – raramente superadas – em termos de qualidade de vida, *status* social e estilo de vida, e que isso impera sobre todas as experiências comuns partilhadas pelas mulheres. (2019, p. 35).

Sendo assim, como destaca hooks, os marcadores sociais sempre estiveram presentes na luta feminista, embora não fossem tensionados por quem se apossou do debate: mulheres brancas e burguesas. As diferenças de raça, classe e etnia, separam as lutas e dores dentro do movimento. Enquanto as mulheres brancas se preocupavam em ter os mesmos direitos garantidos aos homens, as mulheres negras estavam lutando para serem enxergadas como parte da sociedade.

Embora a busca por unidade e empatia refletida na noção de opressão comum estivesse orientada à construção de laços de solidariedade [...] as mulheres brancas de classe média puderam fazer de seus interesses o foco principal do movimento feminista, empregando uma retórica que tornava sua condição sinônimo de opressão [...]. (Hooks, 2019, p. 37-38).

Assim, as feministas brancas pertencentes à burguesia, apropriaram-se do movimento, destacando suas lutas – não menos importantes – com as que compunham todo o repertório de opressão feminina. Tal pensamento se sustenta graças ao privilégio de raça e classe, pois até hoje são a essas mulheres, garantidos o direto ao acesso à universidade, a mídia, ao dinheiro, a fala. Isoladas coletivamente em sua realidade individual, as feministas brancas acreditavam em uma opressão comum a todas as mulheres, deixando de fora a luta das mulheres negras e racializadas⁹, colocando as dores e lutas das mulheres brancas como sendo as verdadeiras batalhas pela qual se valia a pena lutar. As demandas legítimas do movimento feminista branco são incorporadas ao interesse da sociedade capitalista, conservadora e liberal, uma vez que é interessante ao patriarcado burguês, ter as mulheres como aliadas.

⁹ Françoise Vergés em seu livro *Um feminismo decolonial* (2020) usa do termo “racializada” para classificar as mulheres que estão a margem da sociedade, e que por essa mesma sociedade foram marginalizadas. Essas mulheres seriam as não brancas e não ocidentais, imigrantes ou refugiadas, e/ou pertencente a minorias étnicas.

Desde sempre, o feminismo tem sido usurpado por mulheres burguesas ocupadas em favorecer seus interesses de classe [...] Os métodos de exclusão praticados pelas mulheres que dominam o discurso feminista têm tornado quase impossível a emergência de teorias novas e diversas [...] Muitas mulheres brancas encontraram no movimento feminista uma solução libertadora para seus dilemas pessoais. Por terem obtido benefícios diretos com o movimento, elas não se sentem tão inclinadas a lhe dirigir críticas ou a proceder a um exame rigoroso de sua estrutura [...]. (Hooks, 2019, p. 41).

Não se quer dizer com isso que o feminismo não é um demarcador importante na luta das mulheres dentro da sociedade, muito pelo contrário, por ser tão relevante é preciso sempre ser questionado e criticado, para que assim alcance cada vez mais espaço no dia a dia das mulheres, sobretudo daquelas que por tantos anos são silenciadas, pois são essas mulheres, as mulheres negras e racializadas, que conhecem na pele a coerção e abusos vividos nas casas dos patrões, em suas casas, na rua, no açougue e em qualquer outro espaço por elas frequentados. São as mulheres negras e racializadas que, conhecendo ou não o que quer dizer feminismo, formam a linha de frente da luta feminista, pois como já mencionado acima “raça e classe criam diferenças raramente superadas.”.

O fato de nós, mulheres negras, não estarmos organizadas coletivamente e de forma numerosa em torno das questões do “feminismo” (muitas de nós nem conhecem o termo ou não o utilizam), nem termos acesso aos mecanismos de poder que nos permitiriam partilhar nossas análises ou teorias sobre gênero [...] não nega a presença do feminismo em nossas vidas nem nos coloca numa posição de dependência em relação àquelas feministas brancas [...] (Hooks, 2019, p. 44).

É necessário então dar voz à luta feminista das mulheres negras e racializadas de uma maneira que não seja só através do apagamento ou da dor, posto que são ignoradas as suas contribuições históricas na formação do que hoje conhecemos como sociedade. É preciso apagar o mito de que foram as mulheres brancas as únicas interessadas em discutir o papel da mulher dentro da sociedade. É preciso então pensar num feminismo que de voz a resistência das mulheres negras e racializadas partindo das suas próprias histórias, corpos e ancestralidades,

é a este feminismo que interessa esse trabalho. Ou seja, na esteira de hooks, pensar como feminista e como negra exige que ergamos nossas vozes.

“Eu defendo um feminismo decolonial que tenha por objetivo a destruição do racismo, do capitalismo e do imperialismo [...]” (Vergés, 2020, p. 20), essas foram as palavras escritas por Françoise Vergès, mulher, negra, filósofa e cientista política, em seu livro *Um feminismo decolonial* (2020). Antes de adentrar no que para Vergés é o feminismo decolonial e como ele se implica ao feminismo que falamos até aqui – feminismo branco e burguês, chamado pela autora de feminismo civilizatório – precisamos antes conhecer o que quer dizer colonialidade e decolonialidade para autora. Para Vergés (2020) colonialidade não deve ser confundida com o processo de colonização pelo qual passaram os povos; colonialidade está sim relacionada à colonização e/ou colonialismo, contudo ligada ao poder exercido sobre os povos colonizados e como esse poder culminou no apagamento das narrativas e saberes desses povos através dos anos; aqui no nosso caso, mulheres negras e racializadas. Decolonialidade então seria o processo de retomada dessas vivências e narrativas epistêmicas. Pensar então num feminismo de política decolonial em relação ao feminismo civilizatório, é pensar em um feminismo que questiona o modo como foi construída nossa sociedade visando alcançar caminhos emancipatórios para as mulheres negras e racializadas dentro da história de narrativa eurocêntrica.

Trata-se de uma luta por justiça epistêmica, isto é, uma justiça que reivindica a igualdade entre os saberes e contesta a ordem do saber imposto pelo Ocidente. Os feminismos de política decolonial se inscrevem no amplo movimento de reapropriação científica e filosófica que revisa a narrativa europeia do mundo. Eles contestam a economia-ideologia da falta, essa ideologia ocidental-patriarcal que transformou mulheres, negros/as, povos indígenas, povos da Ásia e da África em seres inferiores marcados pela ausência de razão, de beleza ou de um espírito naturalmente apto à descoberta científica e técnica. (Vergés, 2020, p. 31).

Quando Vergés (2020) propõe um feminismo decolonial não é para que surja uma “nova onda” feminista, como falado no começo deste capítulo, mas sim de uma nova etapa no processo de luta frente à supremacia branca presente hoje na nossa sociedade (Medeiros, 2021); é pensar em um feminismo que caminhe junto à descolonização, na qual as questões de gênero não se separam das questões de

raça e classe. A autora compreende que feminismo decolonial, junto a outras políticas decoloniais são ferramentas de luta que tentam a forma como se apresenta hoje nossa sociedade, e como ferramentas precisam ser difundidas. Para isso a autora lembra que:

As feministas de política decolonial e das universidades feministas racializadas compreenderam a necessidade de desenvolver **ferramentas próprias de difusão e de conhecimento**: por meio de blogs, filmes, exposições, festivais, encontros, obras, **peças de teatro**, danças, cantos, músicas, elas fazem circular narrativas e textos, traduzem, publicam, filmam, tornam conhecidos figuras históricas e movimentos. (Vergés, 2020, p. 32, grifo meu).

A necessidade de desenvolver ferramentas próprias de difusão de conhecimento, como menciona Vergés, fez com as mulheres adeptas ao feminismo de política decolonial encontrassem no teatro mecanismos de difusão das suas epistemias e reivindicações. O teatro acontece quando a vida acontece, para Martins e Fagundes (2018) ele se relaciona diretamente com momento social que está inserido, denunciando, provocando, criticando, pontos de vista que ocorrem em sua época.

Quando então teatro e política se encontram? Para o historiador Adalberto Paranhos, ambos nunca se separaram, ao contrário disso, estão unidos em gêneses: “Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis, e em última análise, fundam-se num corpo só.” (Paranhos, 2012, p.2). O teatro aparece como uma arte política quando cria relação direta com o público que o assiste. A relação ator-cena-público proporciona um olhar fragmentando de uma realidade coletiva, estabelecendo uma relação de identificação, a princípio, emocional, do espectador com a obra e por fim com sua realidade; dessa forma o olhar, apenas de apreciação, transforma-se em um olhar crítico, no qual o espectador agora se vê imerso na realidade trabalhada em cena e, a partir dessa relação – mesmo que a princípio subjetiva – de identificação emocional, enxerga-se como indivíduo inserido naquele contexto político-social. Como observa Paranhos (2012) em seu texto *História, política e*

teatro em três atos, Maquiavel em seu livro *O príncipe* (1532) já observava a teatralização presente nos rituais dos governantes ao tratar com o povo, nos quais, vestimentas, gestos e falas eram bem elaborados e ensaiados visando ampliar a relação de poder dos governantes e moldar o comportamento dos governados; Paranhos (2012) chama essa relação de “parece ser”, na qual a aparência era mais importante do que de fato a realidade política por trás da ação. Tal teatralização, o “parece ser”, está presente nas encenações teatrais. Atores e diretores, acompanhados da grandeza das luzes, figurinos e cenários, e da “fé” do público, trabalham a fim de convencer os espectadores, com a realidade da montagem assistida, ainda que seja afirmado não haver intenção política, em seu sentido *stricto sensu*, nas entrelinhas da representação. “O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso.” (Paranhos, 2012, p. 2).

Muitas vezes acreditamos que tais linguagens não se relacionam porque quando pensamos em política somos condicionados a pensar em partidos políticos, poder do Estado, algo público; tudo que foge desse caminho não é visto como político. O mesmo vale para o teatro, quando pensamos em teatro imaginamos algo estritamente clássico, palcos com cortinas vermelhas e luxuosas, atrizes e atores com grandes figurinos, salas de teatro com estruturas arquitetônicas ostensivas. Não somos ensinados a pensar teatro e política com padrões que fujam desses estereótipos. Isso, porque para Paranhos: “Tornou-se habitual ao longo do tempo, conceber a política como se ela se desenrolasse, essencialmente, na órbita estatal, da mesma forma como o teatro, numa óptica mais convencional, é percebido como aquilo que se encena e se encerra num *lócus* determinado (Paranhos, 2012, p. 2)”. Podemos dizer então que o teatro, assim como a política, formulam concepções históricas que não se limitam ao quadrado que foram enclausurados.

Logo, podemos com o teatro dar voz a narrativas epistêmicas que ao longo dos anos foram apagadas ou silenciadas pela história, uma vez que já sabemos que teatro e política possuem uma inter-relação. Quando entendemos essa relação, para Lucília Delgado (2013, p. 371), podemos fazer “[...] [da] arte teatral um recurso epistemológico possível na construção de abordagens históricas, que possibilitem compreender o tempo, as espacialidades e as relações sociais constitutivas da própria História.”, ou seja, podemos com o teatro dar voz a narrativas epistêmicas

que ao longo dos anos foram apagadas ou silenciadas pela história. “[...] O trabalho de redescoberta e valorização dos saberes, das filosofias, das literaturas e dos imaginários não começa conosco, mas uma de nossas missões é nos esforçarmos para conhecê-los e disseminá-los. (Vérges, 2020, p. 32). Podemos, como afirma Françoise Vergés, reapropriar-mo-nos de nossas narrativas.

Contudo, para o dramaturgo marxista, Bertolt Brecht (1898-1956), tal possibilidade de criticar e questionar, via o teatro, só aconteceria quando o público fosse levado a se distanciar da cena assistida pois, o teatro como até aqui vinha sendo desenvolvido, chamado por Teatro Dramático, pertenceria à classe social exploradora, a elite intelectual e abastada da sociedade, a burguesia branca. Era preciso então desenvolver uma nova perspectiva estética para o teatro que se comunicasse com o público, com o povo; pois só assim o público questionaria a realidade assistida em cena e poderia sair do espetáculo mais motivado a transformações em sua realidade concreta de existência. Nasce assim o Teatro Épico de Brecht, posteriormente chamado de Teatro Dialético. O Teatro Épico proposto por Brecht surge após a perseguição nazista sofrida pelo dramaturgo durante o primeiro *Reich* e a sua volta a Berlim Oriental. Para Anton Rosenfeld (2013) o que o Brecht buscava combater era a ideia Schopenhaueriana de arte como um sedativo às dores do mundo. Assim, para que a arte teatral fosse vista como algo intelectual e não emocional, como buscava Brecht, era preciso romper com o processo de catarse proposto por Aristóteles, ou seja, o processo de expurgo de emoções que acontecia quando o público passava por uma grande descarga sentimental; era preciso fazer com que o público se distanciasse emocionalmente da ação dramática, não se identificando com as dores da personagem, pois só assim ele, acreditando que a peça assistida não é real, convencer-se-ia de que algo precisaria ser mudado; tal processo foi nomeado de efeito de distanciamento¹⁰.

Chegamos assim a um dos elementos essenciais do teatro épico, àquilo que é costume chamar *efeito de distanciamento*. Para ser breve, trata-se aqui de uma técnica que permite dar aos processos a serem representados o poder de colocar homens em conflito com outros homens, proporcionar o andamento de factos insólitos, de factos que necessitam de uma explicação, que são evidentes, que não são

¹⁰ “A finalidade técnica do efeito de distanciamento era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados.”. (Brecht, 1967, p. 160).

simplesmente naturais. O objetivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social. (Borie; Rougemont; Scherer, 2011, p. 474).

Em consonância com Borie, Rougemont, Scherer (2011), Rosenfeld sobre o efeito de distanciamento, complementa:

A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentados como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconheceria que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus.” (2013, p. 151).

Diferente do teatro dramático, o teatro épico pretende aguçar a capacidade intelectual do público, no qual o espectador torna-se um observador da ação, possibilitando uma visão de mundo maior do que apenas uma experiência afetiva; aqui o ser humano é objeto da ação e é por consequência mutável.

Qual seria então o lugar da estética proposta por Brecht no seu Teatro Épico? Para Roper (2008) seria a estética em Brecht a ponte entre teoria e prática para compreensão da sua obra. Em *Pequeno organon para o teatro* (1948) Brecht nos apresenta um aparato dos seus conceitos sobre Teatro Épico. Sobre a estética, Brecht propõe um distanciamento da estética que vinha sendo feita pelo teatro dramático, ou aristotélico, pois essa estética pertencia à burguesia, ou como o autor nomeia, à classe depravada. Tal modelo estético conversava apenas com a burguesia, alimentando e abastecendo sua moral, mesmo que de forma oculta, excluindo todas as outras classes sociais. No geral, esta era uma estética fadigosa, e para o autor parasitária. Contestando as ideias estéticas atuais, Brecht nos apresenta o conceito de *thaëter*: “Termo cunhado por Brecht para diferenciar o teatro que pensa seus recursos formais ao outro tipo de teatro que não se preocupa em romper com a tradição estética ocidental”. (Roper, 2008, p. 35), contudo o dramaturgo não nega por inteiro a estética que vinha sendo feita, pois negá-la seria negar o teatro em si; Brecht propõe uma oposição entre o teatro que era feito, o teatro da época científica – teatro de conhecimento – e a própria estética.

No *Pequeno organon para o teatro*, Brecht afirma que:

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; **o objetivo dessa apresentação é divertir**. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. (Brecht, 1948, p. 3, grifo meu).

Para Brecht o teatro está ligado, sobretudo, à diversão do público, assim como às das demais formas de arte. No *Pequeno Organon*, diversão está relacionada também a entretenimento; na qual diversão, entretenimento e prazer, estão em constante relação.

Entretenimento no sentido que se entende a partir do texto de Brecht remete a algo que causa prazer, ou seja, quem procura um entretenimento procura algo que lhe cause, ou que lhe dê algum sentimento prazeroso. Então a priori há uma pulsão que compele as pessoas em busca do prazer. Para alcançar esse prazer busca-se algo que é divertido, ou algo que lhes divirta. (Roper, 2008, p. 51).

Como já vimos, o entretenimento, via à representação teatral, para Brecht deve estimular o público ao pensamento crítico e à ação transformadora, não apenas ao processo de catarse. O autor, afirma que na arte não existe distinção entre diversão maior ou menor. Existem, pois, dois tipos de prazeres, os fracos e fortes.

E, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera inferior como numa esfera superior, desde que com isso divirta o público. Mas o teatro pode proporcionar-nos prazeres fracos (simples) e prazeres fortes (compósitos). (Brecht, 1948, p. 3-4)

Os prazeres fracos estariam relacionados ao prazer imediato que temos ao assistir um espetáculo de teatro, e os fortes aos que nos fazem pensar e questionar e aprender a partir do espetáculo. Assim, não se existe uma oposição entre

aprender e se divertir. Brecht (1948, p. 4) afirma ainda que existem diferentes tipos de diversão a cada época “E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época.”, para o dramaturgo, seria preciso então encontrar a diversão própria a nossa época.

Em *Pequeno Organon*, Brecht nos classifica como filhos da época científica, e questiona: “Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recreará, a nós, os filhos de uma época científica?” (1948, p. 7). Para o autor seria a atitude crítica. Tal atitude aconteceria por meio do distanciamento. O distanciamento, proposto pelo teatro épico brechtiniano, seria o responsável por uma representação científica da realidade, pois, como já vimos, a partir dele poderíamos compreender e intervir na vida concreta. Assim, o teatro como um processo estaria também sujeito a constantes mudanças, uma vez que as condições sociais apresentadas no palco sob efeito de distanciamento, possibilitariam, ao público, a compreensão dos acontecimentos como processos também contraditórios. Como lembra Brecht (1948, p. 13): “Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista.” A nova ciência social como Brecht nomeia seria justamente a teoria do materialismo dialético proposto pelo filósofo, Karl Marx, ou seja, os processos de mudança social pelo qual passamos constantemente. Então as mudanças em palco a partir do distanciamento seriam mudanças dialéticas.

A teoria do distanciamento é, em si, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmo, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida como familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque de não-conhecer ao choque do conhecer. [...] Tornar estanho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido. (Rosenfeld, 2013, p. 152)

A estética seria feita então para expor, no palco, a contradição das relações sociais e de poder, e suas inevitáveis transformações. A relação divertimento-prazer-entretenimento culminaria no conhecimento do público para ações e situações extra

espetáculo. Conhecimento seria então o prazer estético dos filhos da época científica.

[...] o prazer próprio da idade científica é o prazer do conhecimento. No *Pequeno Organon*, Brecht distinguiu dois tipos de prazer que o teatro pode proporcionar: os prazeres simples e os prazeres complexos. Os primeiros estariam relacionados ao deleite proporcionado por outros motivos que não o conhecimento. Já os prazeres complexos foram definidos por Brecht como sendo o prazer do aprendizado, ou seja, o prazer que advém do gozo de saciar a sede de conhecimentos e da aquisição de novos outros. Tais prazeres complexos são os prazeres estéticos da época científica, e os que devem ser perseguidos pelo novo teatro. (Lopes, 2017, p. 4-5).

Para que tal efeito de distanciamento aconteça, Brecht usa de recursos, literários, cênicos e musicais, como por exemplo, a ironia, a paródia, cartazes e projeções de textos, coros e cantores, um cenário anti-ilusionista, o ator-narrador que se dirigindo diretamente ao público quebra o tempo da ação e do *gestus*, ou seja, um conjunto de movimentos e ações dos atores que levariam à exteriorização da atitude crítica apresentada em cena; são esses alguns dos recursos de distanciamento no teatro proposto por Brecht. Para Lopes (2017, p. 13) “[em] Brecht a ação dramática deixa de ser o centro da cena, na medida em que torna-se objeto de comentários, reflexões, interrupções e desmontagens. Canções, cartazes e projeções abalam a estabilidade cênica, deslocando visões fixas e mostrando que tudo se move [...]”, fazendo o público se movimentar junto e questionar e sentir o desejo de transformar uma realidade coletiva.

3. EU SOU UM MONSTRO

A montagem *Processo Medusa* estreia no ano de 2017 numa parceria entre o Núcleo Biruta de Teatro (NBT) e a Cia Biruta de Teatro, ambos coletivos teatrais situados na cidade de Petrolina-PE. O NBT, na época, era formado majoritariamente por mulheres. Em cena, o elenco era formado por 18 pessoas das quais 16 eram mulheres. O *Processo Medusa* é fruto das agonias das mulheres que compõem o NBT e a Cia Biruta, que atravessadas por suas questões pessoais sobre

ser mulher periférica numa sociedade machista, racista e capitalista ainda assim resistem e fazem arte.

Em coletivo, as mulheres do Núcleo e da Cia trouxeram para sala de ensaio possibilidades novas de criação, fruto dessas inquietações. Em um desses ensaios nos deparamos com o mito de Medusa, e todos os pormenores que atravessam a história. Em linhas gerais, Medusa é uma personagem da mitologia grega; uma mulher muito bela que por sua beleza atrai os olhares de outro famoso deus grego, Poseidon. Conta, a mitologia, que Medusa era fiel sacerdotisa da deusa Atena, a deusa virgem da sabedoria. Todas as sacerdotisas de Atena deveriam, igualmente a ela, manterem-se virgens. Um dia, após um conflito entre Atena e Poseidon, o deus do mar com raiva e com intuito de afrontar Atena invadiu o seu templo e, à força, deitou-se com Medusa. Acreditando que tal ato era apenas uma provocação de Medusa e Poseidon, Atena condenou a moça muito bela a transformar-se em um horrendo monstro com cabelos de serpente. Atena deixou que Poseidon fosse embora sem nenhum castigo, uma vez que, quem cultuava a ela, Atena, era Medusa, e como sacerdotisa ela que deveria ser responsabilizada por todos os acontecimentos. Depois, Medusa viria a ser assassinada por outro homem da mitologia grega, Perseu.

Quando nos deparamos com o mito, durante o processo de montagem, em sala de ensaio, começamos a questionar o lugar da mulher na nossa sociedade. Uma vez que, assim como no mito de Medusa, nossa sociedade, culpabiliza a vítima e protege o agressor. A partir do estudo e revisão do mito de Medusa, as temáticas de cultura do estupro, violência contra mulher e feminismo chegaram ao NBT. Com o mote do mito em mãos, pronto para transforma-se em uma criação de dramaturgia, partimos em busca de referências. Em grupo, decidimos estudar culturas nas quais as mulheres fossem protagonistas das suas histórias e assim chegamos às guerreiras Amazonas, as guerrilheiras curdas, as mulheres do cangaço, as guerreiras de Daomé, a Gulabi Gang, as feministas classistas/marxistas. Desejando uma pesquisa que nos aprofundasse no conhecimento destas mulheres o elenco foi dividido em grupos de pesquisa nos quais cada grupo seria responsável por estudar tais figuras históricas e/ou mitológicas e apresentá-las em um seminário; era necessário entender a cultura, as vestimentas, a corporeidade e o impacto dessas

mulheres, para suas nações e épocas; uma vez que tais referências seriam usadas na construção da dramaturgia e visualidade do espetáculo.

O trabalho possui uma dramaturgia de caráter coletivo, entrelaçando textos autorais das atrizes construídos a partir dos ensaios, poemas de caráter feminista escrito por mulheres, reportagens que tratam sobre violência contra mulher na região do Vale do São Francisco e texto feito pelo diretor Antonio Veronaldo Martins. A cenografia (figura 1) é composta por três cortinas que vão do chão até o teto, a do fundo chamada ciclone, as laterais, pernas, responsáveis por delimitar o cenário; e as luzes que também constroem cena. Estão desenhados nas cortinas símbolos ancestrais encontrados nesses estudos. O palco é configurado em semicírculo, não há divisão de altura. O público fica no mesmo plano que as atrizes e atores.

Figura 1 – Processo Medusa. Cenografia.



Fonte: Fotografia de Sergio Sá.

A montagem se inicia com o público entrando no espaço e sendo recebido com a exibição de um vídeo no qual uma das atrizes do elenco faz a leitura de uma carta¹¹ direcionada a sua futura filha. A atriz nesse momento não representa nenhuma personagem, possibilitando a construção de um diálogo íntimo entre ela e

¹¹ Durante o processo de montagem do espetáculo o diretor solicitou que todas as atrizes do elenco escrevessem uma carta para sua futura filha, explicando para ela o que é ser mulher na visão das atrizes.

o público. Após esse momento ouve-se da coxia uma sonoridade atípica, são gritos, uivos, frases soltas, lamentos e canções; tal sonoridade representa à junção de todas as mulheres estudadas nos seminários descritos acima, numa espécie de ritual para entrar em batalha, aqui no nosso caso, entrar em cena.

Em seguida, entra em cena uma das atrizes, ela representa a figura do bobo da corte, possuindo um caráter cômico e irônico, a atriz questiona o público sobre: “O que é ser mulher?”, pergunta presente no processo de montagem e nas construções de gênero da nossa sociedade. Assim que esse momento acaba, as atrizes que estavam na coxia entram em cena; já caracterizadas, sentam-se no chão do palco e assistem ao vídeo que está sendo projetado a respeito da importância de se autoafirmar feminista dentro de uma sociedade patriarcal. Logo em seguida é exibido também um vídeo com as feministas classistas/marxistas falando sobre a importância da mulher na construção da nossa sociedade, sobretudo da mão de obra feminina. Quando as exibições dos vídeos se encerram, as atrizes se levantam, olham-se, olham para o público e demarcam: dia, mês e ano do momento da apresentação do espetáculo. Na sequência, como numa espécie de convocação de todas as mulheres que estão na plateia, em uníssono falam: “Então mulheres, levantem-se, pois a revolução será feminista ou não será.” (Processo medusa, 2017, np).

Depois dessa convocação para embarcar no espetáculo e na luta feminista, em cena e na vida real, as atrizes começam a performar a música “Eu sou um monstro¹²”; em sua letra a música surge como um despertar para vida, quase como uma conversa entre a cantora com suas ouvintes, sobre o lugar que ocupam no imaginário social e os estereótipos de gênero colocado sobre as mulheres. “Mulher, tua apatia te mata./ Não queira de graça. / O que nem você dá pra você, mulher. /Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa/ Eu sou um monstro [...]/ O que você vai fazer/ Vai dizer /O que vai acontecer com você.” (Buhr, 2015, np).

As atrizes embaladas pela música constroem um corpo coreográfico na qual são representadas ações cotidianas presentes no trabalho doméstico, como

¹² “Eu sou um monstro” é a segunda faixa do álbum “Selvática” (2015) da cantora e compositora Karina Buhr, letra escrita por ela mesma. O álbum “Selvática” foi utilizado como referência musical e estética no espetáculo. (BUHR, Karina. Selvática. São Paulo: YB Music: 2015 (4:18).

coreografia entram ações de: passar pano no chão, cozinhar, ninar uma criança, varrer a casa, preparar uma comida, passar roupa e outras. Essas ações são realizadas na parte da música: “Mulher, tua apatia te mata. Não queira de graça o que nem você dá pra você, mulher”; quando o outro verso da música começa, outras ações são construídas, os afazeres domésticos transfiguram-se em armas de combate; as vassouras imaginárias transformam-se em metralhadoras, os pratos em granadas, os ferros de passar em espadas, e assim sucessivamente. Tais transformações acontecem quando a música fala: “Hoje eu não quero falar de beleza, ouvir você me chamar de princesa.”; e para surpresa do público, no momento que a música traz “Eu sou um monstro.”, as atrizes convertem-se em monstros (figura 2), encarando olho a olho a plateia; a imagem que se deseja alcançar é da Medusa (figura 3, na página seguinte) do pintor Caravaggio pintada em 1596.

Figura 2 – Processo Medusa. Coreografia “Eu sou um monstro.”.



Fonte: Abajur Soluções Artísticas foto de André Amorim.

Figura 3 – Medusa de Caravaggio.



Fonte: Imagem retirada do *Google Imagens*.

Acabado esse momento inicia-se o segundo momento da montagem, o nascimento de Medusa. Na montagem a persona de Medusa é incorporada por três atrizes que representam três fases da vida da mulher. A primeira atriz representa uma Medusa adolescente, a segunda uma Medusa jovem, a terceira uma Medusa adulta. Na cena que se configura e simboliza o nascimento dessas Medusas, têm-se no fundo as atrizes emaranhadas como se estivessem nos próprios cabelos de cobra de Medusa. Numa explosão, as atrizes se espalham pelo palco em semicírculo. Aparecem em cena três personagens nomeadas Gréias¹³, que fazem uma profecia sobre o enredo da peça. Após a profecia, entre gritos e risadas, algumas das atrizes saem de cena. Nesse momento da montagem o público é apresentado às três Medusas, a atriz que simboliza o personagem do Anjo Caído¹⁴, as musas¹⁵; e é aqui também que entram em cena os dois únicos homens do elenco, um ator representando a figura de Poseidon e o outro a de Eros¹⁶.

Saindo do momento mais místico o público é transportado para atualidade. Uma passagem entre mãe e filha se desenha. Entra em cena uma das atrizes, a mais jovem do elenco, coloca-se diante o público; parada no centro do palco é refletido sobre ela uma animação, como se ela estivesse na frente de uma televisão,

¹³ Trio de irmãs bruxas velhas da mitologia grega que possuíam e dividiam apenas um olho. As bruxas eram responsáveis por mostrar caminhos e fazer profecias.

¹⁴ Personagem esse que é imbuído das referências das guerreiras de Daomé, Gulabi Gang e guerrilheiras curdas.

¹⁵ São duas atrizes responsáveis pela sonoridade em cena do espetáculo. As duas atrizes ficam com tambores feitos de coro animal. Elas tocam os tambores e cantam canções em determinadas cenas.

¹⁶ Deus grego do amor e do erotismo. No Processo Medusa Eros é retratado como o homem agressor que parece aliado a luta das mulheres, mas quando sozinho reproduz comportamentos abusivos.

o vídeo, de Frédéric Doanzan, nomeado *Supervenus* (2014)¹⁷, cobre todo seu corpo. Na animação vemos o desenho de uma mulher que passa por vários procedimentos estéticos em busca da “beleza ideal”; em um dado momento, depois de vários procedimentos, o corpo dessa mulher começa a se destruir. A atriz em cena começa a se observar; percebe que o seu corpo não se encaixa nos mesmos moldes que o do vídeo e fala: “Oh mãe, eu quero uma Barbie.” (*Processo Medusa*, 2017, np), nesse momento começa a tocar a música da propaganda da boneca Barbie – símbolo capitalista do padrão de beleza feminino ocidental – logo entra em cena a atriz que representa a mãe e, observando a filha, começa a dizer à menina que ela não precisa seguir os padrões imposto pela mídia e pela sociedade, contudo a personagem da filha está hipnotizada, não reage aos conselhos da mãe. Vendo que não terá sucesso em acordar a filha do transe (figura 4), a atriz que representa a mãe despede-se da filha com um beijo na testa e sai de cena. Ainda fora da realidade a atriz que representa a filha sai de cena. Continuam a ser exibidas a animação e a música do comercial da boneca.

Figura 4 – *Processo Medusa*. Cena “Eu quero uma Barbie”.



Fonte: Abajur Soluções Artísticas foto de Tássio M. Tavares.

A partir desse momento a montagem ganha outro ritmo. As cenas que se desenrolam agora são mais pesadas. A cena seguinte se inicia da seguinte maneira:

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-A2NE6mA64>

o ator que interpreta o personagem Eros entra em cena ao som da música “*What a Wonderful World*”, interpretada pelo cantor norte americano Louis Armstrong. Carregando uma mala ele dança pelo espaço exibindo ao público seu tesouro, ao passo que também o esconde. De dentro da mala ele tira uma grande boneca vestida de branco e dança com ela fazendo carinhos em seu corpo inanimado; em dado momento ele começa a agredir a boneca, dar tapas em seu rosto, socos em seu corpo; quando percebe as reações do público ele logo acaricia a boneca e usa de gestos como se aquelas agressões não fossem voltar a acontecer; por fim, quando a música já está se encerrando, o ator se inclina levemente sobre a boneca (figura 5), a beija e como se ela fosse apenas trapos, a joga dentro da mala de qualquer jeito. Fim de cena. Rapidamente entra em cena a atriz que interpreta o personagem do bobo da corte, com seu jeito sarcástico e irônico comenta a cena de dança que o público acabou de assistir: “Que bela cena, forte, densa, trágica. Eu sempre me emociono com cenas de teatro, principalmente quando elas são tão realistas.” (Processo medusa, 2017, np), em seguida a atriz busca no fundo do palco um pequeno rádio, e diz que agora ela e público irão juntos exaltar a mulher e valorizar o feminino.

Figura 5 – Processo Medusa. Cena “Espancamento”.



Fonte: Acervo fotográfico da Cia Biruta de Teatro.

A atriz dá *play* no rádio e começa a tocar músicas¹⁸, atuais e antigas, que em suas letras usam expressões que degradam a imagem da mulher e reforçam a violência e a cultura do estupro. Assim que as músicas acabam, a atriz ainda de uma maneira irônica fala: “Nossa, não tinha percebido que tinha tanto amor envolvido. Agora vamos ao resultado de tanta cultura.” (Processo medusa, 2017, np). Nesse momento o clima que se instaura é outro; a atriz assume uma fala sem ironias ou comicidade, ela tira da pequena bolsa que acompanha seu figurino um enorme pergaminho, nele estão escritos dados reais sobre a violência doméstica¹⁹ sofrida pelas mulheres brasileiras a cada dia. A atriz dá seu texto apresentando os dados e ao final assume novamente uma fala mais cômica: “Acho que é melhor mudar de estação.” (Processo medusa, 2017, np) e desliga o rádio. Nesse momento começa a se ouvir na coxia rosnados, uivos e latidos, como se houvesse uma matilha pronta para atacar. A atriz que assume a personagem do bobo da corte uiva e convoca todas as outras atrizes a entrarem em cena. Começa a tocar a música “Maria da Vila Matilde²⁰” interpretada pela digníssima Elza Soares; como uma verdadeira matilha (figura 6, na página seguinte) as atrizes convocadas entram em cena, amotinam-se no centro do palco e, olhando fixamente para o público, enquanto rosnam, com os punhos fechados imitando patas, correm em direção a plateia; quando vão atacar abrem as mãos e entregam ao público um panfleto (figura 7, na página seguinte) escrito 180, número que se deve ligar em casos de violência contra a mulher. Nesse momento as atrizes se colocam na realidade, saem de cena, e pedem ao público que denunciem caso conheçam ou presenciem algum tipo de agressão e/ou abuso às mulheres; além disso, é projetado no cenário, enormemente, o número para fazer a denúncia: 180. Após a distribuição dos panfletos as atrizes voltam a se transformar em matilha, novamente juntas começam a cantar o refrão da música de Elza: “Você vai se arrepender de levantar a mão para

¹⁸ São algumas dessas músicas: “Só surubinha de leve” do Mc Diguinho; “Se te agarro com outro te mato” de Sidney Magal; “Sambas de roda e partido-alto” de Martinho da Vila; “Helicóptero” de Dj Guuga.

¹⁹ A cada apresentação os dados eram atualizados. Durante a pandemia da COVID-19, em 2021 quando liberaram a volta limitada aos teatros, apresentamos a montagem e o número de agressões domesticas havia aumentado consideravelmente, uma vez que, a vítima se encontrava encarcerada 24 horas por dia com seu agressor.

²⁰ “Maria da Vila Matilde” é a terceira faixa do álbum “Mulher do Fim do Mundo” (2015) da cantora Elza Soares, interpretada por Elza e escrita por Douglas Germano. O álbum “Mulher do Fim do Mundo” foi utilizado como referência musical e estética no espetáculo. (SOARES, Elza. Mulher do Fim do Mundo. São Paulo: Circus: 2015. (3:45).

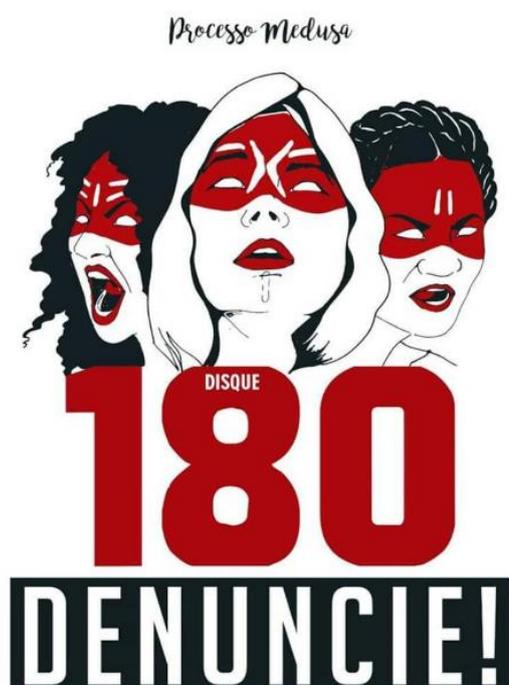
mim.” (Soares, 2015, np), ainda encarando o público as atrizes rosnam e saem de cena correndo e se espalham pela plateia.

Figura 6 – Processo Medusa. “Matilha”



Fonte: Abajur Soluções Artísticas.

Figura 7 – Processo Medusa. Panfleto.



Fonte: Acervo fotográfico da Cia Biruta de Teatro.

Após a corrida, as atrizes se posicionam em cena. Centralizadas, ficam as três Medusas, um pouco mais a frente, as atrizes que interpretam o Anjo Caído, a

filha e o bobo da corte; no fundo do palco as duas atrizes que interpretam as musas. Entram em cena novamente as três atrizes que interpretam as Gréias, nesse momento as personagens avisam às Medusas que elas precisam ter cuidado e ficarem alertas aos perigos, pois o inimigo está sempre à espreita. Nesse momento, entram em cena os dois atores que interpretam Poseidon e Eros, e como animais, aproximam-se das atrizes Medusas e começam a farejar seus corpos. Todas as atrizes em cena começam a fazer pequenos gestos de esquivo, sem se deslocar do lugar. Os personagens de Poseidon e Eros numa só voz falam: “Do mar eu vim para o mar eu vou. Meu desejo é força, é brutal.” (Processo medusa, 2017, np), com um grito de desejo dado pelo ator que interpreta Poseidon, os dois personagens homens partem para cima das Medusas.

Nesse momento as atrizes em cena se transformam numa metáfora do mar, fazendo com suas vozes e corpos sons e gestos que simbolizam ondas e tempestade. Todos os personagens, quando esses corpos-mar avançam, correm pelo espaço em um grande espiral, à medida que essa onda se acalma forma-se uma estrutura circular. No centro do círculo apenas a personagem da Medusa adolescente, Poseidon e Eros, e tecidos vermelhos abandonados durante a correria. As outras atrizes se encontram sentadas no chão, de costas para as figuras. Os atores que interpretam Poseidon e Eros atravessam o espaço preenchido pelo corpo da atriz que faz a Medusa adolescente com um bastão. O bastão simboliza o falo masculino. O atravessamento representa o estupro, que infelizmente muitas mulheres sofrem. Enquanto a Medusa adolescente grita a Poseidon e Eros que parem, os personagens gargalham e saem de cena. A Medusa adolescente se ajoelha no centro da cena. Recolhe para junto de si todos os tecidos espalhados a seu redor, e como um lamento dá seu texto; em seu relato um poema escrito por uma vítima de abuso sexual encontrando na *internet*; em posse dessa confissão a personagem da Medusa adolescente revela ao público que acaba de sofrer um estupro. Lentamente as outras atrizes começam a olhar para Medusa adolescente como se compartilhassem e acolhessem aquela amiga. Levantam-se, uma a uma, e começam dizer notícias reais retiradas de jornais e *sítes* locais a respeito da violência sexual sofrida pelas mulheres da cidade de Petrolina-PE e do Vale do São Francisco. Dadas às notícias começam a cantar, à capela, o refrão da música

“Mônica”²¹ de Angela Ro ro: “ Queremos o seguinte no jornal/ Quem mata menina se dá mal/ Sendo gente bem ou marginal/ Quem fere uma irmã tem seu final.” (RoRo, 1985, np). As atrizes se aproximam da personagem Medusa adolescente e a levantam.

Após esse momento a personagem do Anjo Caído acolhe a Medusa adolescente e aqui temos uma virada no espetáculo. Toda dor sofrida na cena anterior se transforma em revolta. Como um conselho e um chamamento a personagem do Anjo Caído fala à Medusa adolescente: “Pega teu grito, transforma em açoite e usa como arma em busca de justiça.” (Processo medusa, 2017, np); entre gritos e giros pelo espaço, o público é apresentado à Medusa jovem; esta Medusa conhecem as dores pela qual passou, a transforma em coragem e busca pela justiça.

Entram novamente em cena os personagens de Poseidon e Eros, incrédulos que as personagens ainda pedem justiça pelo acontecido, debocham da situação, e falam: “Ainda clamam por justiça? Então que entre a justiça!” (Processo medusa, 2017 np); entra em cena a figura do Estado (figura 8, na página seguinte) acompanhada da reza católica “Salve Rainha”. O Estado representa uma metáfora escolhida para simbolizar, a figura de Atena, no mito de Medusa, e na nossa sociedade. Ele é representado por duas atrizes vestidas de saia e *blazer*, que carregam um enorme sombrero que esconde seus rostos. A princípio o Estado²² pede para que as atrizes falem o que aconteceu; juntas as atrizes respondem sobre as dores vividas durante todo o espetáculo; em seguida as atrizes que fazem o Estado fazem a mesma pergunta para os atores que interpretam Poseidon e Eros e eles falam suas versões da história.

Figura 8 – Processo Medusa. Cena “Estado”.

²¹ RORO, Angela. Angela Ro Ro. São Paulo: Discogs, 1979. (4:13). A música “Mônica” foi escrita e interpretada pela cantora Angela RoRo.

²² Todas as falas feitas pelas atrizes que representam o Estado são dadas ao mesmo tempo. A escolha foi feita para simbolizar a unidade das leis. A referência estética usada para criação do personagem foi a balança da justiça de Têmis, símbolo do Direito. A balança da justiça de Têmis tem como imagem uma mulher vendada segurando uma balança.



Fonte: Abajur Soluções Artística foto de Fernando Pereira.

Inicia-se assim o final do espetáculo e o julgamento de Medusa. As atrizes que interpretam o Estado direcionam-se ao público e falam: “Medusa não é digna de ser considerada coitada. Tem culpa? Claro. Era uma mulher. MULHER. [...] Eu vos condeno!”. (Processo medusa, 2017, np). Vemos surgir então a terceira e última Medusa, a Medusa adulta. Uma mulher segura de si que se revolta diante das armadilhas do patriarcado, que questiona a justiça que por vezes condena e vítima e protege o agressor. Uma Medusa que se opõe aos estereótipos de gênero colocados sobre o corpo feminino, e os nega, subvertendo todo o julgamento imposto às mulheres. A atriz que interpreta a Medusa adulta encerra sua fala da seguinte maneira: “Maldita Atena e seus patriarcas, eu, reivindico todo sangue derramado, cada corpo enterrado e farei retornar das profundezas as minhas forças e permanecerei viva, violentamente viva!” (Processo medusa, 2017, np). Como um grande ninho de cobras, todas as atrizes em cena, acenam (figura 9, na página seguinte) no centro do palco, os personagens de Poseidon, Eros e as duas atrizes que fazem o Estado, os amaldiçoando enquanto recitam recortes da música “Selvática” da já mencionada Karina Buhr.

Em um grande círculo que centraliza a cena, todas as atrizes, e os atores, despem-se de seus figurinos e objetos cênicos, com as luzes apagadas. Ficam vestidos apenas de uma peça base neutra da cor preta. Os personagens masculinos deixam a cena. Ficam nessa grande roda (figura 10, página seguinte) todas as personagens mulheres. O círculo construído no centro do palco simboliza uma grande fogueira de purificação e renascimento. As atrizes se olham, olham para os objetos deixados no centro do palco e começam a dançar embaladas por uma música de união. Depois de dançarem em roda entre si, espalham-se pelo o palco e convidam as mulheres da plateia para dançarem junto, manifestando a força e o poder da união feminina. Lentamente as atrizes se direcionam para o fundo do palco, os atores escondidos atrás da coxia entram em cena. Todos se abraçam. Juntos em uníssono gritam com o braço esquerdo erguido (figura 11, página 41): “A revolução será feminista ou não será!”. (Processo medusa, 2017, np).

Figura 9 – Processo Medusa. Cena “Encurralamento”.



Fonte: Acervo fotográfico da Cia Biruta de Teatro.

Figura 10 – Processo Medusa. Fogueira



Fonte: Acervo fotográfico da Cia Biruta de Teatro.

Figura 11 – Processo Medusa. Cena Final.



Fonte: Abajur Soluções Artística foto de Fernando Pereira.

O espetáculo se encerra e é dado início a outra fase do *Processo Medusa*. Com todas as atrizes e atores no palco descaracterizados, juntamente com o diretor, no final da montagem se abre um espaço de bate papo com o público, para que sejam conversados os sentimentos, percepções e o que mais a plateia queira conversar nesse momento. Após cada apresentação escolhíamos uma mediadora da noite para conduzir a conversar entre o público e a equipe da montagem. Seleccionávamos também uma das atrizes – revessando essa figura a cada

espetáculo – para falar como se deu o processo de construção do trabalho; falando sobre o motivo pelo qual o Núcleo Biruta de Teatro, juntamente com a Cia Biruta de Teatro optaram por falar dessa temática tão cara para nossa sociedade. Nesse momento, eram compartilhadas as referências estéticas e sonoras, o processo de estudo dos seminários e os desafios em sala de ensaio. Era também nesse momento que o público trocava suas inquietações e acabava, muitas vezes, relatando alguma situação de abuso e/ou agressão pelo qual havia passado ou presenciado. Desde o início da montagem toda a equipe sempre soube da importância desse momento pedagógico de troca, até mesmo como força motriz para o espetáculo. Íamos embora, equipe e público, digerindo e concebendo todo o ritual testemunhado.

4. NEM SEMPRE É FÁCIL SE DIZER FEMINISTA

O teatro realizado dentro de uma perspectiva feminista, ou atrelado ao feminismo, faz-se cada vez mais presente nas montagens produzidas na contemporaneidade. Quando pensamos numa obra de teatro como o *Processo Medusa*, que traz em sua essência fortemente o fator político-social, pois, coloca em cena temas como feminismo, cultura do estupro, violência contra mulher, sexismo, padrões estéticos, machismo e patriarcalismo; percebemos a possibilidade de questionar modelos sociais geracionais, que há anos estão na nossa sociedade, a partir do teatro. No livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2018) organizado por Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel, os autores observam que quando pensamos em criar uma narrativa de política decolonial que fuja do modismo acadêmico, precisamos “trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra [...]” (Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p. 10).

Ora, quando então o *Processo Medusa* torna-se uma chama para minha autoafirmação enquanto feminista? Como vimos anteriormente, Brecht em seu teatro épico usa do efeito de distanciamento para convencer o público que algo deve ser mudado em sua realidade; provocando assim, no público, um estado de alerta que contribui para uma análise crítica do espectador acerca do espetáculo assistido,

sendo a atriz²³ elemento responsável na criação desse efeito. No entanto, Brecht acredita que no trabalho de atuação, atriz e personagem não devem se misturar. Atriz e personagem, embora ocupem o mesmo espaço geográfico, ou seja, corpo e mente da intérprete, não devem se amalgamar pois, uma vez que se misturarem, provocam no público um tipo de empatia abobalhada que não interessa ao teatro brechtiano; é necessário deixar com que o público tenha suas próprias emoções. Além disso, no teatro épico, a atuação sempre deve ter um objetivo, pois diferente disso o ato de representar se esvazia e perde significado (Coutinho, 2019).

[A atriz] tem de mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la apenas; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, tenha de se mostrar frio. Somente os sentimentos pessoais [da atriz] é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade. (Brecht, 1948, p. 13)

Como então separar, no *Processo Medusa*, essas figuras, uma vez que a peça se constrói, sobretudo a partir do desejo pessoal das atrizes? O ponto está justamente no objetivo, para além do espetáculo, que devem ter as atrizes ao encenar, afirma Brecht.

Quando decidimos construir um espetáculo que abordasse questões tão sensíveis e pertinentes a nossa sociedade, tomamos como objetivo fazer com que o público questionasse o lugar social que a mulher fora colocada há anos. Quando optamos por construir, juntas, uma dramaturgia de caráter coletivo, trouxemos conosco o resgate de nossas narrativas nos apropriando de nossas histórias, lutas e subjetividades, que através do nosso corpo, junto à ação teatral, comunicam o lugar político-social de onde viemos; conforme defende Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018, p. 14). Tal afirmação se resume em: “[...] afirmar a existência como um ato de qualificação epistêmica”; não que nos colocássemos emocionalmente apáticas a cenas construídas; ao contrário, transformávamos essas

²³ Usarei durante todo o texto o termo feminino, uma vez que a peça é majoritariamente composta por mulheres.

emoções em ações decodificáveis. Essas ações são, no teatro épico, chamadas *gestus*.

Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um «gesto» social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do «gesto» é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; [a atriz], nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (Brecht, 1948, p. 17).

O *gestus* não diz respeito apenas a mímicas sociais que aprendemos ao longo da vida, como por exemplo, colocar a mão sobre a barriga para dizer que estamos com fome. Aqui o *gestus* se configura em atitudes universais que acontecem nas relações interpessoais, assumindo assim o *status* de *gestus social*. Como lembra Coutinho (2019, p. 10), o *gestus social* em Brecht “[...] está sempre ligado a uma determinada época e [...] não se resume à fisicalidade: uma fala pode também ser um *gestus social*. [porém] nem todos os *gestus* são sociais.”, Coutinho (2019) usa do exemplo de Brecht para explicar tal afirmação. No exemplo usado pelo autor ele relembra a frase na qual Brecht afirma que o gesto de trabalhar é um *gestus social*, pois é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. Outro exemplo seria bater numa boneca elucidando a violência contra mulher, pois, infelizmente as agressões físicas ao corpo feminino acontecem nas relações sociais. Assim, podemos dizer que, ao representar, no *Processo Medusa*, cenas de violência contra mulher, sejam elas físicas, emocionais e/ou psicológicas, provocamos, por meio de *gestus social*, o efeito de distanciamento que levará a plateia – e as atrizes na construção e apresentação do espetáculo – pensar criticamente o lugar da mulher na nossa sociedade, ao passo que nós, enquanto atrizes, compreendemos, a partir da divisão atriz/personagem, que não precisamos sofrer agressões físicas para entender as consequência disso na vida das mulheres, mas mostrar através da

atuação das nossas personagens os efeitos dessas violências na sociedade, chegando então ao objetivo do espetáculo.

Ainda respondendo a pergunta de como o *Processo Medusa* foi fator determinante para minha afirmação feminista, abro espaço para falar sobre minha jornada pessoal. Meu primeiro contato com o feminismo se deu no ano de 2015 através do *facebook*; na época mulheres de vários lugares do Brasil e do mundo tinham como pauta a luta contra o assédio e à violência sexual, e fizeram difundir rapidamente a *hashtag*²⁴ #meuamigosecreto, na qual mulheres denunciavam atitudes machistas ou situações de abuso e/ou agressão pelas quais já houvessem passado. A cada dia que passava eu me interessava muito mais em conhecer a luta das mulheres. Vendo meu interesse no assunto, uma prima minha e estudante universitária me convidou para fazer parte de um coletivo feminista que ela, juntamente com outras colegas, estavam construindo em sua universidade. Na época eu era estudante secundarista e ingressaria no coletivo militando junto às minhas colegas de escola, promovendo grupos de estudo para debater sobre feminismo. Foi então que eu conheci o coletivo feminista de vertente classista²⁵. Na época eu já fazia parte do NBT e coincidentemente outras três amigas que estavam comigo no grupo de teatro faziam parte também do coletivo feminista. Por ser uma organização política de caráter comunista, nos grupos de estudo sobre feminismo estudávamos pensadoras revolucionárias como Alexandra Kollontai, Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin, Silvia Federici e outras mulheres importantes para história do feminismo-marxismo; além de estudarmos também o marxismo-leninismo, ou seja, o sistema político que acredita na construção de uma sociedade comunista a partir da luta de classes. O feminismo a qual eu era apresentada, o feminismo classista, é a corrente do movimento feminista que, aliado ao marxismo, luta pela libertação das mulheres e pelo fim da propriedade privada e da divisão sexual do trabalho, ou seja, é um feminismo que se ancora nos ideais comunistas e entende a diferença de classe que existe entre as mulheres trabalhadoras e as mulheres burguesas.

²⁴ Segue o *link* de uma reportagem da época sobre a *hashtag*. Conferir em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/25/politica/1448451683_866934. Acesso em: 13/03/2024.

²⁵ Não irei dar nome ao coletivo que me refiro para preservar sua identidade. Irei me referir a ele como Coletivo Feminista.

Contudo havia algo que me impossibilitava de me sentir totalmente conectada a essa vertente feminista que eu ingressara. Era como se eu me sentisse, em algum lugar, afastada do que eu estudava; algo que dificultava eu me afirmar enquanto feminista. Concomitantemente a isso começava no NBT a montagem do *Processo Medusa*, e com isso os grupos de estudo que eu mencionei anteriormente. Embora eu compreendesse e acreditasse na luta de classes, na luta contra exploração e opressão das mulheres e na derrubada do sistema capitalista frente a uma sociedade patriarcal e colonial, eu ainda não me identificava apenas como feminista classista. Como vimos no primeiro capítulo, hooks (2019) afirma que os marcadores sociais de raça e classe interferem sim dentro do movimento feminista, e esse incomodo que eu sentia era justamente essas diferenças.

[...] as mulheres que anseiam por uma estratégia diferente, por fundamentos distintos, são normalmente proscritas e silenciadas. [...] a busca por ideias alternativas não são encorajadas. E, no entanto, as mulheres que se sentem excluídas da discussão e da práxis feministas só podem encontrar um lugar para si mesmas se, antes de tudo, tomarem consciência, por meio da crítica, dos fatores que as alienam. (Hooks, 2019, p. 41).

A tomada de consciência que hooks observa veio para mim quando eu percebi que estudar o feminismo partindo apenas de ideias eurocêntricas não conversava completamente comigo. Embora eu concordasse com o que dizia o feminismo-marxismo, apenas ele não supria minhas necessidades. Enquanto no NBT eu estava rodeada de pessoas que assim como eu possuíam uma mesma realidade social, no coletivo feminista era o oposto disso. No NBT eu conhecia o feminismo partindo de minha própria história, da história das minhas colegas de grupo e de bairro, das nossas mães, e de mulheres cuja história se encarregou de apagar.

Durante toda uma vida me senti em um lugar de não pertencimento. Sou filha de um casal inter-racial. Minha mãe, mulher negra e de origem pobre, meu pai, homem branco e de família mais abastada; perfil comum de vários lares brasileiros. Sabemos que nosso país sofreu um doloroso processo de colonização que até hoje reverbera em nossa sociedade. A colonização por qual passamos fez surgir o mito

da democracia racial brasileira; fruto de projetos de embaquecimento que resultaram na miscigenação racial do Brasil. Hoje, o IBGE reconhece essa mistura de raças como “pardo²⁶”, “Também nos recorda um detalhe importante: essas pessoas de raça mista não são apenas descendentes de brancos e negros, mas contam também com a força da ascendência indígena.” (Bueno 2021, p. 6). Contudo o uso do termo pardo foi utilizado por uma cultura racista, durante o processo de colonização, e até mesmo hoje, por alguns, é usado para colocar as pessoas que não são brancas em um mesmo grupo étnico, invisibilizando e apagando a memória de populações afrodescendentes e indígenas do país. Não quero com isso romantizar esse processo tão cruel pelo qual passamos enquanto sociedade, nem considerar o “pardo” como o “sucesso” no embranquecimento da população; porém não podemos tratar a questão racial no Brasil com “dois pesos, duas medidas”, enquadrando as pessoas em apenas brancas e negras. Irei usar aqui a definição de pardo usada por Beatriz Bueno²⁷, mulher autodeclarada parda, que assim como eu se enxerga nesse não-lugar.

[...] estamos considerando que os pardos se referem a pessoas de ascendência mista, em grande maioria, filhas da combinação de ascendência negra e/ou indígena com ascendência branca, que apresentam características ambíguas em sua aparência. Estas se encontram em uma situação em que, após a tentativa de enquadrá-los em modelos binários, populares atualmente no Brasil, que reconhecem apenas a categorização de "branco" e "negro", enfrentam dificuldades em classificar a si mesmos e são categorizados de maneira diferente por observadores externos. (Bueno, 2023, p. 13).

Embora o termo carregue consigo as violências e o racismo da colonização, pessoas de ascendência mista, que assim como eu, são filhos desses relacionamentos inter-raciais e, que são fenotipicamente ambíguas, enfrentam dificuldades para classificar a si mesmas e muitas vezes se encontram num limbo racial; pessoas brancas, sobretudo pessoas brancas socialmente privilegiadas, são ensinadas desde sempre sobre o local que ocupam em nossa sociedade, no que diz respeito à raça e classe, muito dificilmente elas questionam seus locais sociais.

²⁶ De acordo com o IBGE pardo é uma categoria de raça e cor. Ele considera como negras pessoas pretas e pardas.

²⁷ Bacharela em Produção Cultural e administradora do perfil @parditude no *Instagram*.

Bueno (2021) lembra ainda que muitas pessoas esquecem o que Nogueira (1955) fala sobre leitura racial, na qual a aparência física é interpretada de maneira diferente de acordo com diversos fatores socioculturais. Vale dizer que, trazendo o debate sobre mestiçagem, não pretendo abrir espaço para que outras pessoas usem da “afro-conveniência²⁸”, para se beneficiarem das políticas públicas raciais, muito menos negar minha origem étnico-racial, mas sim, como salienta Bueno (2021, p. 13), “[lembrar que] Existem muitas pessoas ambíguas, [...] Pessoas diversas, com características mistas, que não gozam do privilégio social branco [...]”. Por me sentir muitas vezes nesse não-lugar, fez com que a partir desses questionamentos sobre ser uma pessoa mestiça/parda, de origem periférica, nascida no Sertão de Pernambuco, na beira do Rio São Francisco, hoje eu me reconhecesse como uma mulher racializada, como nomeia Vergés.

Partindo dos textos, cenas e visualidades que eram construídos ao longo do espetáculo eu me sentia cada vez mais conectada com a luta feminista por meio do teatro. Eu percebi que durante o processo de montagem do espetáculo, e a cada apresentação, eu e minhas colegas de cena nos apropriávamos mais e mais da luta feminista. A cada bate papo no final do espetáculo, nós nos sentíamos mais seguras para falar sobre ser mulher numa sociedade patriarcal, racista, burguesa e colonial. Vendo também como a cada apresentação e roda de conversa as mulheres da plateia sentiam-se seguras em compartilhar suas experiências pessoais; notei que através do teatro eu me percebia contribuindo mais no impulso dessas mulheres irem atrás de feminismo, do que quando eu estava dentro do coletivo feminista, e por perceber que o feminismo que estava sendo feito dentro do coletivo só me supria até certo ponto, me afastei da organização.

Durante a construção da montagem do *Processo Medusa*, ao passo que construímos as cenas, estudávamos mulheres e conceitos feministas, nos formávamos politicamente; produzíamos assim teatro feito na comunidade e para comunidade; preocupando-nos em dizer que, enquanto mulheres, poderíamos sim romper com padrões que foram impostos a nós, mesmo estando dentro de uma sociedade patriarcal, racista, burguesa e colonial; criando em cena poéticas-ativistas

²⁸ [...] é um termo usado para se referir a pessoas que não são nem pardas, nem negras, mas ocasionalmente tentam se beneficiar de alguma ancestralidade africana mais distante com o objetivo de aproveitar-se de políticas de reparação histórica, ou para chamar atenção devido ao aumento recente da visibilidade da cultura negra. (Bueno, 2021, p. 3)

que denunciavam a violência pela qual passa geracionalmente nossos corpos, retomando e construindo nossas próprias narrativas.

Dizer-se feminista decolonial, defender os feminismos de política decolonial hoje não é apenas arrancar a palavra “feminismo” das mãos ávidas da oposição, carente de ideologias, mas também afirmar nossa fidelidade às lutas das mulheres do Sul global que nos precederam. É reconhecer seus sacrifícios, honrar suas vidas em toda a sua complexidade, os riscos que assumiram, as hesitações e as desmotivações que conheceram. É receber suas heranças. [...] O feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias. Em outras palavras, os feminismos de política decolonial contribuem na luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu direito à existência. (Vergés, 2020, p. 27).

Quando eu entrava em cena e demarcava, dia, mês e ano da apresentação, eu me reapropriava do meu corpo, da minha história, e da história das que vieram antes de mim. Ali eu me entendia, através do teatro, embora na época não soubesse, como feminista decolonial.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal capacidade de agir como um facilitador que comunica ao espectador sobre sua condição de opressão faz com que teatro contemporâneo assuma formas de acontecer cada vez mais relacionadas com a realidade na qual se insere. Assim fazer teatro na periferia e para periferia, feito por mulheres e para mulheres, é para mim uma retomada de narrativa, um grito de existência e resistência. Quando Brecht (1948) diz que no trabalho de atuação da atriz dever haver uma consciência política – em Brecht, consciência de classe – é para que justamente essa consciência se torne matéria-prima no trabalho de atuação da atriz. Ao fazer o contrário disso, a atriz somente irá reproduzir, mecanicamente, modelos sociais, sem questioná-los, deixando de ter um objetivo por trás do trabalho artístico apresentado.

A consciência de classe não é um fator importante apenas para Brecht. Françoise Vergés (2020) e bell hooks (2019) atentam em seus trabalhos também

sobre a necessidade dessa consciência. Para as autoras raça e classe são fatores importantes a serem debatidos sempre, se queremos reivindicar o mundo que vivemos; oposto a isso, continuaremos a existir numa sociedade patriarcal, racista, burguesa e colonial. Mesmo que separados por gênero, raça, e classe, hooks, Vergés e Brecht, entendem a classe social como um demarcador do lugar de opressão que deve ser superado.

Para hooks (2019) existem muitas formas de se fazer uma revolução, ela acredita que para uma revolução feminista, é preciso uma visão de mundo alternativa. Para a autora, o mundo que conhecemos precisa ser radicalmente transformado, a partir da erradicação dos sistemas de dominação, só assim teremos a formação de uma visão de mundo alternativa, e essa visão é fundamental para que possamos progredir na luta feminista, alinhando teoria e a prática. Sobre esse repensar e criticar o feminismo civilizatório e a sociedade capitalistas, Vergés (2020) corrobora com hooks (2019) quando afirmar que nossas lutas são também uma ameaça a esses regimes autoritários, uma vez que, passamos por um momento de aceleração do capitalismo. Para Vérges (2020) a luta do movimento feminista de política decolonial, junto a outros movimentos decoloniais e a todos os movimentos de emancipação, se apresenta como uma ameaça à dominação masculina, que ao longo da história se aproxima das forças fascistas e dos sistemas de dominação.

Lembro que durante os encontros do NBT para a construção do espetáculo, Veronaldo, nosso professor/diretor, juntamente com Cris professora/diretora, nos diziam sempre que “o centro era onde nós estávamos; que poderíamos ocupar todos os lugares, mas que deveríamos saber de onde viemos.”. Montar um espetáculo como o *Processo Medusa*, que traz em sua essência o grito de todas as mulheres do elenco, fez com que eu, enquanto atriz entendesse o tipo de teatro que quero fazer, um teatro que se une à política para questionar, não só os cânones teatrais em suas estéticas, dramaturgias, encenações, mas também reivindicar, através da arte, lugares que me foram negados por ser uma mulher latino-americana, brasileira, nordestina, sertaneja, periférica e racializadas.

Assim, concluo esse trabalho dizendo que no *Processo Medusa*, teatro e política nunca estiveram separados, diferente disso, foi justamente por meio de questões políticas de cunho feminista que o espetáculo possibilitou que eu me

entendesse enquanto feminista decolonial, pois em sua narrativa feminista, por meio de uma pedagogia do teatro feminista durante a montagem, até o momento pós-espetáculo, entendi a importância de me compreender enquanto sujeito político como propõe Brecht em seu trabalho sobre teatro épico, como propõe hooks em sua teoria feminista e Vergés com o feminismo de política decolonial; para só assim entender que a partir do teatro podemos questionar o lugar social que ocupamos. Assim, à medida em que o *Processo Medusa* ia tomando forma, eu fui, aos modos brechtianos, atriz e espectadora do meu próprio processo de tomada de consciência política feminista. Quando o teatro se reconhecer e se afirmar enquanto político, ele caminha em direção à construção de uma transformação coletiva, no caso desse trabalho, a luta feminista de política decolonial como uma luta por justiça social e pelo direito de existir, não só das mulheres negras e racializadas, como também de todos os corpos que foram geracionalmente marginalizados, oprimidos e subjugados.

7. REFERÊNCIAS

BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL (org). **Decolonidade e pensamento afrodiaspórico**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BEZERRA, Cristiene Crispim. **Corpo redemoinho – performances decoloniais no semiárido pela poética da Cia Biruta de Teatro**. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos) – Departamento de Ciências Humanas, Campus III, Universidade do Estado da Bahia. Juazeiro/BA. p. 1-128. 2022. Disponível em: <https://saberaberto.homologacao.uneb.br/items/9d22b46e-aa94-431b-845e-f0bbca5ede78> . Acesso em: 12 mar. 2024.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. **Estética teatral textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno organon para o teatro**. Nota de tradução Fiana Hasse Pais Bandão. In: BERTOLT BRECHT, Estudos sobre teatro, para uma arte dramática não-aristotélica, Lisboa, Portugália Editora, 1964. Os aditamentos são traduzidos do francês por Luís Varela.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUENO, Beatriz. **Impedidos de entrar em *wakanda* – reflexões sobre parditude, manifestações midiáticas e desafios de pertencimento**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 4 a 9/10/2021. p. 1-17. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202323114364dd81dfa0c23.pdf . Acesso em: 12 mar. 2024.

BUENO, Beatriz. **Parditude, mestiçagem, e identidade no Brasil: uma crítica à rigidez binária e suas implicações para população parda**. Trabalho de Conclusão

de Curso. (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto de Humanidades e Saúde, Universidade Federal Fluminense. Rio das Ostras/RJ. p. 1-64. 2023. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/701273182/TCC-ABNT-Beatriz-Bueno-Avelino> .

Acesso em: 12 mar. 2024.

COUTINHO, Eduardo Sales. **Brecht e o trabalho de ator/atriz: seguir as pistas para uma atuação épica**. In: XV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2019, Salvador. EDIÇÃO 2019 ? XV ENECULT, 2019. Disponível em: <http://www.xvenecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111691.pdf> . Acesso em: 20 mar. 2024.

DELGADO, Lucilia. Resenha de: PARANHOS, Kátia. (org). História, teatro e política. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo, 2012. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 29, nº 49, p.371-373, jan/abr. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-87752013000100018> . Acesso em: 26 jan. 2024.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JUNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MARTINS, Iassanã; FAGUNDES, Patrícia. Escrever como atriz, como mulher. **Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.33, p. 98-111, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018098/9342> . Acesso em: 23 jan. 2024

MEDEIROS, Gilmara Joane Macêdo de. Por um feminismo decolonial: a leitura antipatriarcal, anticapitalista, antirracista de Françoise Vergès. **Revista Estudos Feministas**, vol. 29, nº 2, p. 1-4. Resenha de: Vergés, Françoise. Um feminismo decolonial. São Paulo: Editora Ubu, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/74626/46709> . Acesso em: 24 jan. 2024.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia (org.) **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

ROSENFELD, Anton. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROPERO, Adriano. **Pequeno organon para um grande ideal: uma análise sobre a visão estética de Brecht para o teatro**. Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, p. 115. 2008. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/1429.pdf . Acesso em 26 jan. 2024.

VERGÉS, François. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Peça

PROCESSO MEDUSA. Direção de Antonio Veronaldo. Petrolina-PE: Cia Biruta de Teatro, 2017.

ANEXOS

Anexo A – Ficha Técnica do espetáculo Processo Medusa.

PROCESSO MEDUSA (2017)

Argumento: Antonio Veronaldo e Cristiane Crispim

Direção: Antonio Veronaldo

Dramaturgia: criação coletiva

Elenco: Amanda Martins, Camila Rodrigues, Cintia Naara, Cristiane Crispim

Érika Rodrigues, Felipe Paixão, Fabian Gomes, Graciane Lacerda, Jhennyson Ferreira, Laiane Amorim, Joana Crispim, Juliene Moura, Leticia Rodrigues, Luisa Crispim, Valeria Pereira, Yasmin Rabelo

[Participaram do elenco em apresentações de anos posteriores: Ana Paula, Anderson Monteiro, João Borges, Juliano Varela, Milena Silva, Vitória Régia, Fernanda Victória]

Figurinos: Leticia Rodrigues

Cenário: Antonio Veronaldo

Elementos de cena e adereços: criação coletiva

Execução de luz e sonoplastia: Hannah Lima e Antonio Veronaldo

Apoio técnico: Fernanda Victória e Ramon Cantilino

Fonte: Dissertação de Mestrado Cristine Crispim Bezerra, 2022.