

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

TEATRO DE OBJETOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA

Florianópolis, v. 1, n.29, p. 361 - 380, Maio 2024

E - ISSN: 2595.0347

Se essa bolsa fosse uma mulher: o dispositivo amoroso no espetáculo *SóFridas*

Joana Vieira Viana

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 – Foto do espetáculo *SóFridas*. Fotógrafo: Manuela Bertol

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701292024361>**Se essa bolsa fosse uma mulher: o dispositivo amoroso no espetáculo *SóFridas*¹**Joana Vieira Viana²

Resumo: O artigo trata da análise do espetáculo *SóFridas* da *Trip Teatro* (Rio do Sul/SC), à luz de teorias de gênero, os feminismos e os dispositivos amoroso e materno (Zanello, 2018). Aborda a linguagem do Teatro de Objetos, ressaltando as metáforas e simbologias evocadas em cena. Observa os modos como a dramaturgia encontra ecos em histórias pessoais de diversas mulheres, entendendo o espetáculo como uma anti-tecnologia de gênero (Lauretis, 1984) e um teatro feminista (Miranda, 2019) ao questionar padrões e condutas ligadas às mulheres.

Palavras-chave: Teatro de Objetos; Feminismo; Gênero; Dispositivo amoroso.

If this bag were a woman: the amorous device in the show *SóFridas*

Abstract: The article deals with the analysis of the spectacle *SóFridas* by *Trip Teatro* (Rio do Sul/SC), in the light of gender theories, such as feminisms and loving and maternal devices (Zanello, 2018). It addresses the language of Objects Theater, emphasizing the metaphors and symbologies evoked in the scene. It observes the ways in which dramaturgy finds echoes in the personal stories of several women, understanding the spectacle as an anti-gender technology (Lauretis, 1984), and feminist theater (Miranda, 2019) by questioning standards and conduct related to women.

Keywords: Objects Theater; Feminism; Gender; Loving device.

¹ Data de submissão do artigo: 31/10/2023. | Data de aprovação do artigo: 31/01/2024.

² Artista, pesquisadora e professora. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2004), Especialização em Docência no Ensino Superior pela Unopar (2014) e Mestrado em Artes Cênicas na UFRN. Cursando Doutorado em Teatro pela Udesc. Tem experiência na área de Artes, principalmente no teatro, com ênfase em teatro de animação, teatro de rua e performance. Aborda temáticas de gênero, cultura popular e afrodescendente. E-mail: joanavieiraviana@hotmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9980-8947>

Este artigo surge da experiência de tecnovívio³ ao assistir ao espetáculo *SóFridas* e roda de conversa⁴ posterior à exibição, no evento 3º Animaneco Joinville⁵, realizado em 30 de agosto de 2020, no canal de *Youtube* do evento. Ao pesquisar micropoéticas⁶ de mulheres no teatro de animação brasileiro, encantou-me a forma com que o espetáculo trata de temas importantes, sobretudo para as mulheres, de forma que entrei em contato com as duas atrizes e a diretora por meio de cartas. Foi criado então, um grupo de *Whatsapp*, para que pudéssemos nos conhecer melhor e para que eu tivesse mais informações sobre o processo criativo e tivesse acesso ao vídeo⁷ na íntegra do espetáculo.

O espetáculo *SóFridas* encontra no Teatro de Objetos, uma forma poética de contar a história de várias mulheres. Estão em cena as atrizes Tati Mileide e Thyara Nascimento, da *Trip Teatro* (Rio do Sul/SC), e a direção é de Sandra Vargas, do grupo *Sobrevento* (SP), uma das primeiras mulheres a se aprofundar na linguagem do Teatro de Objetos no Brasil. Sandra teve a oportunidade de fazer um curso com Philippe Genty, por um mês, na cidade de Trujillo, no Peru, em 1988:

Para Genty, o Teatro de Objetos é uma vertente do Teatro de Animação que se vale de objetos prontos, no lugar de bonecos, deslocando-os da sua função e conferindo-lhes novos significados, sem transformar, porém, a sua natureza, explorando uma dramaturgia que se vale de figuras de linguagem, em detrimento da importância da manipulação propriamente dita. Dentro deste conceito, portanto, tentar fazer um boneco, forçando a ilusão de um movimento humano a partir

³Tecnovívio designa as relações interpessoais síncronas e assíncronas que se dão por meio de suporte tecnológico. O termo foi utilizado pelo filósofo e teatrólogo argentino Jorge Dubatti. (2008)

⁴ As citações de falas das atrizes e diretora (Tati Mileide, Thyara Nascimento e Sandra Vargas, respectivamente), foram transcritas do bate-papo após apresentação do espetáculo, e está disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=KcdRiDftbco>, Acesso em 28/06/23. As citações aqui utilizadas, portanto, seguem esta referência.

⁵ Os vídeos do 3º Animaneco Festival de Teatro de Bonecos de Joinville, realizado pela Essaé Produções, estão disponíveis no endereço <https://www.youtube.com/@AnimanecoJoinville>, Acesso em 28/06/23.

⁶ O termo micropoética está sendo utilizado aqui como “a poética de um acontecimento teatral específico” (Dubatti, 2008).

⁷ O espetáculo na íntegra está disponível no endereço <https://www.youtube.com/watchv=BEjNANCjGKI&feature=youtu.be>, acesso em 06/07/23.

da junção de diferentes objetos, ou colocando dois olhos em um objeto, não constituiria um Teatro de Objetos, mas um Teatro de Bonecos feitos de objetos. (Vargas, 2010, p.33)

No Teatro de Objetos, a relação com objetos utilitários é repensada e coloca-se em evidência o que evocam simbolicamente, nas relações que são postas em cena e pela função que exercem. Diferente da relação com o boneco, no teatro de objetos, a animação está nas conexões e metáforas que se faz, quando objetos são postos em cena. Shaday Larios⁸ fala de “cenários de matéria indócil”⁹, situações em que a relação entre o humano e a matéria produz e torna visível sua força insubmissa (Larios, 2021, p.75):

A indocilidade do inanimado contempla os excessos da objetualidade, uma desobediência pela qual os objetos se opõem a uma certa resistência a serem medidos, paradoxalmente *objetivados*, irreduzíveis a um sentido unívoco. Num poder recíproco, sua rebeldia os vitaliza e os torna indóceis, há um fator irreverente que passa principalmente por formar um território simbólico de dissidência diante dos axiomas científicos e em um caso mais ideal, pelo qual se libertam da condenação que os submete à oferta e demanda de um sistema econômico. O território simbólico da vitalidade objetiva é assimilado em cada um dos cenários a serem revistos.¹⁰ (Larios, 2021, p.75)

⁸ Shaday Larios é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Autônoma de Barcelona, pesquisadora e atuante em teatro de objetos documentais.

⁹ Tradução nossa (*Escenarios de la materia indócil*).

¹⁰ Tradução nossa (*La indocilidad de lo inanimado contempla los excesos de la objetualidad, una desobediencia a través de la cual los objetos oponen una cierta resistencia a ser medidos, paradójicamente objetivados, irreductibles a un significado unívoco. En un poder recíproco, su rebelión los vitaliza y los vuelve indóciles, hay un factor irreverente que pasa principalmente por formar un territorio simbólico de disidencia frente a los axiomas científicos y en un caso más ideal, a través del cual se liberan de la condena que los somete a la oferta y demanda de un sistema económico. El territorio simbólico de la vitalidad objetiva se asimila en cada uno de los escenarios a revisar.*)

O espetáculo partiu da aproximação com a linguagem, do desejo de fazer um espetáculo de Teatro de Objetos e da identificação primeira com o objeto “bolsa”. A temática das mulheres foi quase como uma consequência da sala de ensaio. Tati comenta que o espetáculo escolheu as três (Tati, Thyara e Sandra): “os objetos nos escolheram, a história escolheu a gente.”

A imagem da bolsa como ponto de partida impulsionou a criação, que contou com alguns momentos de imersão, quando as atrizes vão para São Paulo, e passam uma semana fazendo uma espécie de “residência”. Antes de irem para São Paulo pela primeira vez, dão início ao processo criativo com uma pesquisa, onde se questionava o que tinha dentro da bolsa das mulheres, entrevistando mulheres de 0 a 100 anos. Thyara questiona: “Em que momento que eu me torno mulher pelo objeto que eu carrego na bolsa?”¹¹

Outra parte do processo foi de ir a brechós, “garimpar” objetos, principalmente bolsas femininas, lembrando que cada objeto carrega uma memória, o que suscitou o questionamento: “Se essa bolsa fosse uma mulher, que mulher ela seria?” Tati conta: “então, a partir das características da bolsa, nós escrevemos cartas para essas mulheres, dando adjetivos para elas. Automaticamente acabou nascendo algumas histórias.”¹² Sandra então sugeriu que as atrizes colocassem objetos dentro das bolsas e depois, sem que elas vissem, colocou outros objetos, o que provocou a surpresa das atrizes, enquanto improvisavam. Destes jogos teatrais com objetos, foi-se criando a dramaturgia. Sandra esclarece:

Quando você entrega um objeto para alguém improvisar, quer queira, quer não, ela acaba falando um pouquinho dela. O objeto acaba revelando quem é esse artista que está por trás. Não tem como um artista que trabalhe com teatro de objetos ser um artista que não vire

¹¹ Animaneco Joinville, Bate Papo - "SóFridas" - Trip Teatro - Rio do Sul/SC, Youtube, 30/08/20. Acesso em 02/06/23.

¹² *Idem.*

um dramaturgo. (Animaneco Joinville, Bate Papo - "SóFridas" - Trip Teatro - Rio do Sul/SC, *Youtube*, 30/08/20)

Thyara complementa: “Ter o objeto como complementação de uma frase, ou uma frase em si, como a gente aprendeu nesse processo, ele como quem conta a história e não só nós, foi muito revelador.”¹³ Aos poucos a dramaturgia foi sendo composta, com histórias inventadas e reais, histórias de mulheres contadas por mulheres e objetos.

Na primeira cena as atrizes colocam as bolsas em um expositor, como se estivessem à venda. O lugar que cada bolsa ocupa é pensado e repensado. A bolsa que é colocada por uma atriz é redirecionada para outro lugar para dar espaço para outra bolsa, que é redirecionada pela outra atriz, e assim por diante.

A metáfora proposta em cena, de bolsas expostas como mulheres em uma vitrine, relaciona-se com a metáfora da “prateleira do amor”, proposta por Valeska Zanello¹⁴, no livro *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação* (2018). Ela explicita que as mulheres se subjetivam através dos dispositivos amoroso e materno. O espetáculo se relaciona mais com aspectos do dispositivo amoroso:

Em nossa cultura, os homens aprendem a amar muitas coisas e as mulheres aprendem a amar, sobretudo, e principalmente, os homens. Vimos o quão variadas e eficazes são as tecnologias de gênero (revistas, filmes, músicas, novelas, etc) que interpelam performances relacionadas a este dispositivo, bem como o modo como colonizam afetos. A metáfora que criei para ilustrar essa condição é a seguinte: as mulheres se subjetivam na “prateleira do amor”. Essa prateleira é profundamente desigual e marcada por um ideal estético que atualmente é branco, louro, magro e jovem. Trata-se de uma

¹³ *Idem*.

¹⁴ A Prof. Dra. Valeka Zanello desenvolve pesquisas relacionadas à saúde mental e gênero. Formação: Doutorado em psicologia pela Universidade de Brasília (2005); Pós-doutorado em Psicologia pela UNESP (2016-2017).

configuração cuja construção histórica foi impulsionada pelo crescimento do individualismo e do capitalismo (Zanello, 2018, p.84)

Na cena, as bolsas ali expostas como numa vitrine e o sentido que elas terão depois, remonta à ideia de que as mulheres estão expostas para serem vendidas, compradas, arrematadas. Interessante perceber também que o lugar que ocupam na prateleira não é fixo, logo uma dá lugar a outra e assim por diante. Aproximando as duas metáforas, a da cena e a da Zanello, também não ocupamos lugares fixos na prateleira do amor: com a mudança da idade, classe social ou algum aspecto físico (se emagrecemos ou engordamos, por exemplo), podemos nos movimentar na prateleira, ficando em maior ou menor evidência.

A primeira personagem-bolsa chama-se Rosa, uma mulher que se preparou a vida toda para se casar. A ideia de que o grande destino, a função social da mulher é o casamento, é posta já no primeiro instante, pela fala da atriz. Rosa está representada pela bolsa, por uma das atrizes e por um porta-retrato com a foto de uma noiva. A presença de outros objetos tirados da bolsa vai formando um mosaico onde se consegue visualizar a personagem: uma panela de pressão sugere que ela é prendada, que cuida da casa, sabe cozinhar, que seria uma boa mãe e uma boa esposa.

De dentro da personagem-bolsa sai também a imagem de um homem, o noivo. Diferente da foto, ele é representado por uma estatueta, como uma imagem de santo, idolatrado. Ele, em três dimensões, diferente dela: uma foto de noiva (como um objetivo a ser alcançado). O noivo não tem nome, sua função é ocupar o espaço do desejo, do vazio que é, para Rosa, ser uma mulher sem marido.

É compreensível que Rosa sinta desta forma, se pensamos que as mulheres se subjetivam, principalmente, por meio do dispositivo amoroso, onde o casamento, ou a relação amorosa, atua como fator identitário: a mulher casada é reconhecida socialmente como “mais mulher” do que a solteira. Zanello elucida:

Dizer que o dispositivo amoroso apresenta-se como caminho privilegiado de subjetivação para as mulheres em nossa cultura, significa dizer que as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem que as “escolha”. Isto é, o amor, ser escolhida por um homem é um fator identitário para elas. Diz acerca de certa forma de amar que a elas é interpelada. (Zanello, 2018, p.84)

A história narrada conta que no dia da realização do sonho de Rosa, de finalmente se casar, o noivo sai para comprar cigarros e não volta. “Sair para comprar cigarros” pode ser entendido como uma expressão que remonta a uma atitude muito comum, principalmente para os homens, de sair da relação sem dar explicação alguma. Hoje essa atitude é conhecida como *ghosting*¹⁵, e se intensificou com o uso das tecnologias de aplicativos de relacionamento e redes sociais, quando a pessoa pode bloquear a/o ex-companheira/o e ficar “invisível”, ou simplesmente ignorar as tentativas de contato. A pessoa que pratica *ghosting* geralmente tem dificuldade em lidar com o fim dos relacionamentos e tenta evitar o conflito e mal-estar do fim da relação, optando pela irresponsabilidade afetiva.

Vale lembrar também, como o ritual do casamento é socialmente visto de forma diferente para homens e mulheres, fazendo entender que é uma conquista para as mulheres e um fracasso (ou prisão) para os homens: como exemplos, temos frases de efeito, ilustrações em camisetas, imagens nos topos dos bolos, todas sugerindo que a noiva capturou o noivo. Outro exemplo é o ritual da noiva jogar o buquê apenas para as convidadas, sugerindo que a próxima “sortuda” será a que conseguir pegá-lo.

Desta forma, parece socialmente aceitável que o noivo de Rosa tenha fugido da relação sem deixar rastros. Outra questão importante aqui é o entendimento de que a mulher seja a responsável pela manutenção do relacionamento. Em um caso como esse, seria “culpa” de Rosa não ter conseguido fisgar o noivo. A atitude dele não é julgada, e sim a dela: “alguma coisa ela fez, ou deixou de fazer, para que ele tenha ido embora”.

¹⁵ O termo deriva de *ghost*, fantasma, em inglês.

Voltando à cena, com a desilusão amorosa, Rosa decide viajar e vai para a Rússia. Lá, Rosa abre um bar, o Boteco da Rosa, onde vende caipirinha para os russos. As duas atrizes simulam improvisar a história naquele momento e parece que tudo é possível, que assim como na vida, na cena, as coisas acontecem de forma inesperada.

Na vida de Rosa, o inesperado era o que ela mais esperava: a volta do noivo. Thyara diz, com tom de ingenuidade, que o noivo foi comprar cigarro na Rússia, como se qualquer atitude deste homem fosse justificável pelo simples fato de ele ter voltado. Tudo é perdoado ao homem, tudo é permitido, nada é questionado.

A peça segue com uma outra história, uma outra bolsa, uma outra mulher completamente diferente da primeira. A luz da cena também muda, proporcionando um ambiente mais misterioso. Dessa vez a mulher é representada por uma bolsa pequena, com brilhos e rendas. O fato de ser uma bolsa “de festa” dá a entender que a personagem é uma mulher sensual. Tati apresenta a história de Shirley, uma mulher que passava perto de sua casa, sozinha, sempre à noite e que era muito bonita.

A cena sugere que a proximidade com uma mulher “bem resolvida” sexualmente, que se preocupa com a aparência, influencia outras mulheres a olharem mais para si. Tati tira da bolsa um colar e um espelho, veste-o e passa a se olhar. Ela fala que depois que Shirley passava, ela se pegava olhando para o espelho e desejando ser igual a ela. Diz que era uma mulher que sabia amar e aos poucos vai tirando vários objetos representando as pessoas que ela amava. Tira da bolsa alguns pincéis de barbear e também dois batons, sugerindo que Shirley amava também mulheres.

William Sieverdt¹⁶ lembra que essa cena foi alterada depois do comentário de uma pessoa do público, fazendo com que os batons fossem acrescentados à cena original, que só tinha os pincéis de barbear:

¹⁶William é ator e diretor na Trip Teatro. Este depoimento foi transcrito do vídeo Bate Papo - "SóFridas" - Trip Teatro - Rio do Sul/SC, *Youtube*, 30/08/20.

Ela era uma mulher lésbica e comentou que as lésbicas não estavam representadas, e foi uma crítica muito bem aceita, (...) que nos fez alterar uma pequena cena do espetáculo. (...) Foi um momento bacana de entender, de receber bem a crítica do público, e não só receber bem mas fazer algo em função desse comentário, e acho que a cena ficou muito mais potente depois disso. (Animaneco Joinville, Bate Papo - "SóFridas" - Trip Teatro - Rio do Sul/SC, *Youtube*, 30/08/20)

As duas personagens apresentam visões opostas sobre Shirley, enquanto Tati entende que ela era uma mulher que exercia sua liberdade sexual, que era amada por todos, Thyara tem uma visão mais conservadora, trazendo à cena a palavra "piranha", o que soa como um xingamento. É interessante perceber que os xingamentos feitos às mulheres muitas vezes buscam associar sua conduta à promiscuidade, como explicitado em uma pesquisa realizada pela Prof. Dra. Valeska Zanello e colaboradores (2010):

Na pesquisa foi possível observar que os xingamentos considerados como piores pelas mulheres quando atribuídos a elas mesmas possuíam caráter sexual ativo (66,2%), por exemplo, "puta", "piranha", "vagabunda". Em segundo lugar, os xingamentos tinham caráter relacional (10,94%), como "falsa", "interesseira". Em terceiro lugar, destacaram-se os xingamentos relacionados a um ideal estético, sobretudo a um ideal de magreza (lipofobia), característica da contemporaneidade (NOVAES, 2006). Em outras palavras, os três tipos de xingamento visam ofender as mulheres em três aspectos pelos quais elas são valorizadas na nossa cultura: contenção e renúncia sexual; disponibilidade e dedicação ao outro; e beleza. (Pedroza e Zanello in Tavares *et al* (org.), p. 12, 2016)

No embate entre as personagens, algumas questões são levantadas. Mais do que emitir um parecer sobre o assunto, a cena sugere que haja uma reflexão. Em certo momento Thyara comenta que hoje a mulher não entende qual é o seu papel na sociedade, diz que a mulher está perdida. Com essa frase elas encerram a história de Shirley e seguem para outra história, outra mulher, outra bolsa. A forma como a cena se desenrola sugere que a existência da mulher que virá a seguir funciona como uma resposta à primeira.

Ana, uma mulher alegre, independente, bem resolvida e inteligente. Thyara fala que Ana tinha um namorado e pergunta para Tati: pode ter namorado? Nessa pergunta, é perceptível o peso que um relacionamento pode ter, quando uma mulher se diz aberta para o mundo, como se houvesse uma tensão entre exercer sua sexualidade e liberdade, de ser quem se é, e ao mesmo tempo estar em um relacionamento monogâmico.

Trago a poesia de Hilda Hilst para refletir sobre o sentimento de angústia por não atender às expectativas do(a) outro(a), ou de não seguir o padrão esperado. Dadas pressões sociais, o fato de não atender às expectativas sociais pode trazer um sentimento de ser “menos mulher”.

Aflicção de ser eu e não ser outra.
Aflicção de não ser, amor, aquela
Que muitas filhas te deu, casou donzela
E à noite se prepara e se adivinha
Objeto de amor, atenta e bela.

Aflicção de não ser a grande ilha
Que te retém e não te desespera.
(A noite como fera se avizinha)

Aflicção de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel

Não saber se se ausenta ou se te espera.
Aflicção de te amar, se te comove.
E sendo água, amor, querer ser terra.
(Hilda Hilst, 2018, p.21¹⁷)

Voltando para a cena, o namorado, representado por uma imagem de Santo Antônio, o santo casamenteiro, esculpida em madeira, que carrega o menino Jesus no colo, é descrito como um homem simples, submisso à mulher. Nas palavras da personagem, um “pamonha”. Fazia tudo o que a mulher mandava, como um cachorrinho adestrado. A cena põe em evidência as relações de poder inerentes a qualquer relacionamento.

¹⁷Poema publicado pela primeira vez em 1959, no livro *Roteiro do silêncio*.

Ana se cansa do relacionamento com o “santo” e viaja em busca de “se libertar dessa relação simplória”, como é dito em cena. Ana então conhece um “homem de verdade” em Roma. Assim como uma conduta esperada para as mulheres em cada época, há padrões de masculinidades, para os homens. Não será um assunto abordado aqui, mas pode-se pensar o que se espera de um homem, que, segundo Zanello, se subjetiva por meio do dispositivo da eficácia, baseado na virilidade sexual e laborativa:

Em nossa cultura, um "verdadeiro" homem deve ser provedor e "comedor". Tanto o desempenho sexual como a performance no trabalho (cuja chancela de sucesso são o dinheiro e o status) seriam aspectos identitários para os homens, e quanto mais ele se afasta dos padrões de virilidade, passa a ser reconhecido como “menos homem”. (Windmüller, V. & Zanello, V. 2016, p. 555)

Em cena, pode-se imaginar que o “homem de verdade” a que se refere a personagem é um homem viril, “pegador”, com condições financeiras favoráveis, representado por um frasco de espuma de barbear. Thyara faz um cavanhaque em seu rosto com a espuma e passa a interpretar o homem, enquanto Tati interpreta Ana. Os personagens fazem uma viagem de carro por vários países. Por fim, ela descobre que o homem era um dos fugitivos mais procurados pela polícia, corroborando com a ideia de que as mulheres se sentem atraídas pelos “bad boys”, estereótipo de homens que não seguem regras e de alguma forma vivem à margem da sociedade.

A cena toca em uma questão interessante, ao sugerir que exista um ideal de parceiro “para casar”, assim como existe um senso comum de que a mulher “para casar” é a prendada, disposta a se sacrificar pela família, em oposição à mulher que tem sua imagem ligada à diversão e sexualidade. Na cena, quando busca um relacionamento estável, a personagem acaba optando por voltar à antiga relação, com o “santo”, o homem que lhe é submisso.

Sobre a história seguinte, *Mulher da lágrima*, a atriz Thyara escreveu em um trabalho acadêmico que a mulher da lágrima é uma bolsa que custou cinco

reais em um brechó, a simplicidade é representada por um pires branco e a delicadeza, por uma xícara de chá e que a xícara com o pires representa o ato de servir. Conta que o marido dela é uma minigarrafa de whisky e que o filho é a cara do pai, também uma minigarrafa de bebida.

A violência contra a mulher¹⁸ aparece em cena de forma clara e poética. Sentimos a opressão vivida pela personagem, que vai sendo silenciada, na relação com o marido e o filho. Este é um assunto complexo e urgente, levando-se em consideração que a violência doméstica e familiar é a principal causa de feminicídio no Brasil e no mundo¹⁹.

A mulher da lágrima encontra na religião um alento, mas o marido e o filho se sentem incomodados com tamanha devoção: “deram um jeito de fazê-la se calar e anularam toda a sua existência”, como é dito em cena. O teor da cena faz com que ela se diferencie do restante, visto que não há graça nenhuma na violência contra a mulher. O caráter poético do Teatro de Objetos fica ainda mais evidente, por toda a complexidade que há nas relações postas.

Há um sentido de reparação quando a atriz, ao guardar o material de cena de volta na bolsa, como foi feito com as outras histórias contadas, faz questão de separar as garrafas que representam o marido e o filho da mulher da lágrima, colocando-as em um saco de lixo. Na prática, livrar-se da opressão no contexto familiar não é tão simples, infelizmente.

O estudo realizado pela OMS (*Estudio multipaís sobre salud de la mujer y violencia doméstica contra la mujer* (OMS, 2002) constatou que cerca de 20% das mulheres agredidas fisicamente pelo marido no Brasil permaneceram em silêncio e não relataram a experiência nem mesmo para outras pessoas da família ou para amigos. (...) Denunciar não é fácil quando as agressões partem de uma pessoa com quem a vítima mantém relações íntimas de afeto, cujo rompimento coloca

¹⁸Violência doméstica e familiar contra a mulher é qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial, conforme definido no artigo 5º da Lei Maria da Penha, a Lei nº 11.340/2006.

¹⁹Disponível em <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/denuncie-violencia-contra-a-mulher/violencia-contra-a-mulher>, acesso em 18/05/2023.

questões emocionais e objetivas, que envolvem a desestruturação do cotidiano e até mesmo o risco de morte para a mulher.²⁰

A atriz, encarando o público, encerra a cena. Em cima da bancada, a xícara com o pires, que voltam a ser reconhecidos pelas suas funções cotidianas, a partir da ação das atrizes. É muito interessante esta capacidade do Teatro de Objetos, de evidenciar ora o que o objeto é, e ora o que ele representa simbólica ou poeticamente. As “funções” do objeto estão entrelaçadas, por exemplo, quando associamos a xícara branca à personagem e ao termo “delicadeza”, não deixamos de ver/perceber/entender o objeto como xícara; ele é, *ao mesmo tempo*, xícara e “delicadeza”. Quando a cena muda e a xícara permanece, ela continua sendo associada à delicadeza, mas de uma forma mais sutil, pois está em evidência que se trata de uma xícara, pelo seu uso cotidiano.

Mario Piragibe fala de um efeito parecido no teatro de bonecos, quando o ator animador está à vista do público e o espectador participa de uma “suave negociação” (Piragibe, 2011, p.130) na condução de sua atenção. Ele busca em Jurkowski, um termo que trata da vivência do espectador, que oscila entre perceber a vida e a materialidade do boneco:

Jurkowski emprega o termo *opalização* para tratar da característica da apresentação do boneco por meio do qual o público o percebe simultaneamente como matéria inerte e como sugestão de vida, ou seja “alternância entre caráter e materialidade da figura”(JURKOWSKI, 2001, p.35) O termo se refere à percepção simultânea de múltiplos feixes de luz incidindo sobre um mineral multifacetado, ou seja, a apresentação do boneco encaminha ao espectador, simultaneamente, percepções distintas, e por vezes antagônicas, de autonomia e impressão de vida. (Piragibe, 2011, p.130)

²⁰ Disponível em <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/>, acesso em 18/05/23.

No Teatro de Objetos, a animação está nos diversos sentidos que o objeto traz em cena. Relacionando com uma figura de linguagem, pode-se dizer que o efeito de opalização se dá por meio das metáforas evocadas em cena e a materialidade do objeto, levando-se em consideração as funções cotidianas, a cor, textura, nome, entre outros aspectos do objeto.

Na cena seguinte, a história de Babiju, uma mulher elegante, sofisticada e inteligente. Tati repete algumas vezes a expressão “o que se espera de uma mulher casada”, impulsionando-nos a refletir: o que se espera de uma mulher casada? Devoção ao marido, à família? Cuidados com a casa? Filhos?

Antigamente estas questões estavam mais óbvias, a mulher deveria ser dócil e cuidar para que o marido tivesse um ambiente aconchegante quando chegasse do trabalho. Hoje em dia as “funções” da boa esposa não estão tão claras, já que, além do ambiente privado, o público também é seu domínio. Trabalhar fora e cuidar do ambiente doméstico passou a ser função do casal, em tese. Mesmo percebendo as mudanças em curso, sabemos que os cuidados com a casa e os filhos costuma ser mais pesado para as mulheres, que além da dupla jornada, lidam com uma carga mental maior do que a dos parceiros.

Na década 50 do século XX, a revista *Housekeeping Monthly* publicou um artigo com 18 dicas para que a mulher fosse boa com seu marido e filhos, *O guia da boa esposa*. Separei alguns itens para que possamos refletir sobre “o que se espera de uma mulher casada”:

Tenha o jantar sempre pronto. Planeje com antecedência. Retoque a maquiagem, ponha uma fita no cabelo e pareça animada; Seja amável e interessante para ele. Seu dia foi chato e pode precisar que o anime e é uma das suas funções fazer isso; Minimize os ruídos. Incentive as crianças a ficarem quietas; Seja feliz em vê-lo. O receba com um sorriso caloroso, mostre sinceridade e desejo em agradá-lo. Ouça-o; Deixe-o falar primeiro, lembre-se, os temas de conversa dele são mais importantes que os seus; Nunca reclame se ele chegar tarde, sair pra jantar ou outros locais de entretenimento sem você. Seu objetivo: certificar-se de que sua casa é um lugar de paz, ordem e tranquilidade, onde seu marido pode se renovar em corpo e espírito; Não faça-lhe perguntas sobre suas ações ou que questionem sua integridade. Lembre-se, ele é o dono da casa e, como tal, irá sempre exercer sua

vontade com imparcialidade e veracidade. Você não tem o direito de questioná-lo; Uma boa esposa sabe o seu lugar.²¹

Claramente a função da boa esposa era criar um ambiente seguro, aconchegante e sem conflitos para o marido. Ele nunca poderia ser questionado e a esposa deveria ser obediente, acolhedora, silenciosa e dócil, afinal, a prioridade era o bem-estar dele.

Voltando à cena, Babiju era casada, uma mulher feliz, que faria de tudo para proteger essa felicidade. A cena dá a entender que o próximo passo para esta mulher era a maternidade. Tati fala, enquanto manuseia uma faca, ao som de uma música de suspense, que “o que a mulher não entende é que não se pode impor um modelo de felicidade”²². Ao colocar em cena um sapatinho de bebê e uma faca, o tema do aborto ou a não-maternidade são sugeridos, sem ser aprofundados. A faca permanece em cena enquanto o restante dos objetos volta para a bolsa.

A cena seguinte trabalha com a ideia de família de objetos, ao trazer para cena um conjunto de utensílios de cozinha, associando cada personagem a um talher, sendo as mulheres representadas por colheres, os homens por garfos, facas ou taça. A ideia de classe social é evocada ao se contrastar os talheres de plástico com os demais, aparentemente de prata, inox ou alumínio.

A personagem principal desta história é Joana, uma mulher bem-sucedida profissionalmente, que resolve dar uma festa. A música é feita pelas atrizes, que cantam e utilizam os talheres como instrumentos de percussão, atribuindo-lhes mais uma função. Na festa, Joana propõe um brinde e expõe o casal (representado pelos talheres de plástico), por terem lhe abandonado aos cinco anos de idade.

Com este desfecho da história, as personagens Tati e Thyara desenvolvem um diálogo que vai em um crescente abordando várias questões

²¹Disponível em <https://www.awebic.com/guia-boa-esposa-1950/>, Acesso em 27/06/23.

²²Texto teatral do espetáculo *SóFridas*, transcrito do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BEjNANCjGKI>, acesso em 27/06/23

pertinentes, orbitando o tema “o que é a mulher nos dias de hoje”, principalmente no que se refere a questões ligadas à tensão entre vida profissional e pessoal (casamento e maternidade). Falam sobre a espera do príncipe encantado, família, jornada dupla, padrões estéticos, equiparação salarial e a importância de se falar sobre estes temas nos dias de hoje.

Embora o grupo não nomeie desta forma, pelo conteúdo abordado em cena, penso se podemos considerar o espetáculo *SóFridas* como teatro feminista, ou uma anti-tecnologia de gênero. Teresa de Lauretis fala do sujeito “engendrado” nas relações de sexo, raça e classe, e usa conceito de tecnologias de gênero. Ela explica que “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (Lauretis, 1984, p.208).

Desta forma, o teatro de animação, entendido como uma tecnologia de gênero, pode colaborar ou não com a desconstrução do modelo social vigente, que é patriarcal e preconceituoso – sexista, machista, racista, homofóbico, gordofóbico, etarista e capacitista. Apesar da temática voltada para as questões de gênero não ter sido intencional no início do processo criativo do espetáculo, ao longo dele, a abordagem foi se configurando cada vez mais como uma “anti-tecnologia de gênero”, ao questionar padrões e condutas ligadas às mulheres.

Não existe um formato específico que norteie o que pode ser considerado *um* teatro feminista; dada pluralidade de propostas, é mais adequado pensar em teatros feministas. Esta ideia é debatida pela Professora Doutora Brígida Miranda (Udesc), na disciplina *Introdução ao Teatro Feminista*, ministrada na Udesc. Ela questiona “O que é o teatro feminista?”, ao refletir sobre a disciplina, no artigo *Teatro feminista na pós-graduação: uma experiência na criação e condução de uma disciplina acadêmica*. Miranda cita a Ementa da disciplina, escrita e parceria com Jacobs:

A pergunta busca o caminho oposto de um conceito universal. Enquanto campo de estudos o "Teatro Feminista" conjuga práticas teatrais, movimentos feministas, teoria crítica feminista, filosofia, historiografia, ativismo político e uma pletera de movimentos sociais. Além deste aspecto rizomático o "Teatro Feminista" como prática e construção epistemológica floresce em diversos contextos geopolítico-culturais, o que lhe confere uma pluralidade de histórias - muitas a serem contadas e estudadas - teorias, políticas, ativismos e práticas teatrais. Assim, este curso pretende pontuar algumas dessas manifestações de um termo que pode ser pensado no plural, ou seja, "Teatros Feministas". Por ser um termo guarda-chuva, o curso será desenvolvido a partir de "estudos de caso" para refletir sobre as tensões entre teoria, estética e ativismo. (*apud* Miranda, 2019, p.04/05).

A última cena corrobora com o caráter feminista do espetáculo, ao colocar em cena a história recriada das duas atrizes. A história das amigas que viviam em uma cidade pequena e queriam ser artistas, representadas por duas bonequinhas de plástico, é estremecida pela presença de um personagem, representado por um leão, também de plástico. Uma delas se apaixona pelo rapaz e desiste da carreira de atriz para seguir com ele para a cidade grande. Ela se esforça para ser a mulher ideal.

De dentro da bolsa, Thyara tira objetos que foram utilizados em outras histórias, fazendo com que a simbologia evocada anteriormente seja atualizada: a panela de pressão da história da Rosa traz a ideia de que ela era prendada; o pires e a xícara da mulher da lágrima, evocam simplicidade e delicadeza; o abridor de garrafas, o mundo que a personagem queria conquistar, quando sonhava em ser artista. Nas palavras da atriz-personagem, em cena:

Até que um dia ela saiu em busca de uma bolsa que fosse segura o suficiente para esconder o seu sonho de artista, dele, do mundo e dela mesma. Quando ela pegou a bolsa nas suas mãos, ela começou a imaginar como seria a vida dessa bolsa, se essa bolsa fosse uma mulher. Que mulher seria essa? Como ela seria? E este devaneio fez

com que ela, que procurava uma bolsa como refúgio, encontrasse nela a sua libertação.²³

Todo o espetáculo ganha uma nova dimensão com esta cena, uma vez que as cenas anteriores passam a ter um sentido mais profundo, com o peso do real. Sandra Vargas deixa claro que o teatro de objetos tem como característica a capacidade de desnudamento. Por meio dele, a atriz se expõe, o verdadeiro aparece, inevitavelmente. Trazer a última história de amor ancorada na amizade, oferece um lugar seguro, onde a cumplicidade e equidade é possível.

Em um processo de criação, talvez em um primeiro momento, os objetos falem o mais óbvio, o que é comum, porém, quando se insiste na linguagem, aprofundando a investigação, o superficial dê lugar ao que é genuíno, pessoal, profundo. Claramente o espetáculo alcança este lugar e nos toca, pois encontra ecos em cada uma de nós, em nossas mães, avós, amigas... contar histórias de mulheres e ser verdadeira neste contar tem um aspecto que ultrapassa o artístico, é político.

Referências

BRASIL, Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania. **Violência doméstica e familiar contra a mulher**: Ligue 180 e tudo o que você precisa saber. Disponível em <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/denuncie-violencia-contra-a-mulher/violencia-contra-a-mulher>. Acesso em 18/05/2023.

DUBATTI, Jorge. **Cartografía Teatral**: introducción al teatro comparado. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

HILST, Hilda (1930 – 2004). **De amor tenho vivido**: 50 poemas. 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

LARIOS, Shaday. **Los Objetos Vivos**: escenarios de la materia indócil. Serie Teoría y Técnica Pasodegato. Edición eletrónica, México, 2021.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do Gênero. In Hollanda, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

²³Texto teatral do espetáculo *SóFridas*, transcrito do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BEjNANCjGKI>, acesso em 27/06/23.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Teatro feminista na pós-graduação: uma experiência na criação e condução de uma disciplina acadêmica.** X Reunião Científica ABRACE, V.20, nº 01, 2019. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4593>. Acesso em 11/02/24.

NASCIMENTO, Thyara Cristina do. **SóFridas: a experiência do objeto em cena.** Trabalho acadêmico. Acervo próprio.

PEDROZA, Mariana e ZANELLO, Valeska, **Xingamentos e Violência Psicológica: análises psicodinâmicas dos papéis sociais de gênero em relações violentas.** in TAVARES, Silvana Beline *et al* (org.), **Direitos humanos das mulheres: múltiplos olhares**, Goiânia: Gráfica UFG, 2016.

PIRAGIBE, Mario Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil.** Tese. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

VARGAS, Sandra. **O Teatro de Objetos: histórias, ideias e reflexões**, Móin Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, v.01, nº07, p. 27 a 43, Florianópolis, 2010.

WINDMÖLLER, V. & ZANELLO, V. **Depressão em homens: uma leitura a partir das masculinidades.** In: Araújo, J.S. & Zago, M.M.F. **Pluralidades Masculinas.** Curitiba: CRV. 2016.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**, 1 Ed. Curitiba: Appris, 2018.

Links de vídeos:

<https://www.youtube.com/watch?v=0zUnyG4AaLg>. Teaser do espetáculo *SóFridas* (Trip Teatro), realizado em 20 de agosto de 2020. Acesso em 28/06/23.

<https://www.youtube.com/watch?v=KcdRiDftbco>. Bate-papo após apresentação do espetáculo *SóFridas* (Trip Teatro), realizado em 20 de agosto de 2020. Acesso em 28/06/23.

<https://www.youtube.com/watch?v=BEjNANCjGKI&feature=youtu.be>. Espetáculo *SóFridas* (Trip Teatro), na íntegra. Acesso em 06/07/23.

<https://www.youtube.com/watch?v=1qzV1hYC3ig&t=175s>. Teaser do espetáculo *Carne* (Kiwi Cia de Teatro/Coletivo Comum). Acesso em 27/02/23.

<https://vimeo.com/528487065>. Espetáculo *Carne* (Kiwi Cia de Teatro/Coletivo Comum), na íntegra. Acesso em 27/02/23.