

(Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista

(Em) Companhia de Mulheres - Feminist Theatrical Research Collective: dialoguing with the feminist critique

*Priscila de Azevedo Souza Mesquita*¹

*Rosimeire Da Silva*²

Resumo

Este artigo visa contribuir com algumas reflexões sobre o teatro feminista, discorrendo sobre a participação histórica das mulheres no teatro, como meio de enfatizar suas contribuições nas discussões teóricas e práticas da arte teatral. Para tal, apresenta brevemente os trabalhos teatrais de Isabella Andreini, Caroline Neuber e Edy Craig e, por fim, apresenta as ações e perspectivas da (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista (Florianópolis/ SC), o qual assume um posicionamento político feminista em suas criações artísticas e ações socioeducativas, com o intuito de contribuir com as demandas da agenda feminista contemporânea.

Palavras-chave: Crítica feminista; teatro feminista; (Em) Companhia de Mulheres

Abstract

This article aims to contribute with feminist Theater debate by exploring women's historical participation in theater as a means to emphasize their contributions in theoretical and practical discussions on theatrical art. For such, briefly discuss the theatrical works of Isabella Andreini, Caroline Neuber and Edy Craig, and, in conclusion, it presents the actions and perspectives of (Em) Companhia de Mulheres - Feminist Theatrical Research Collective (Florianópolis/ SC), which adopts a feminist political position in both artistic creations and socio-educational actions, with the purpose of contributing to the demands of the contemporary feminist agenda.

Keywords: Feminist criticism; feminist theatre; (Em) Companhia de Mulheres

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Doutoranda em Artes Cênicas (UNIRIO). Professora de Artes Cênicas na Rede Municipal de Ensino de Florianópolis; Atriz/ Pesquisadora da (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista. apenaspri@yahoo.com.br

² Mestra em teatro (PPGT/ UDESC); Professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas da UDESC; Atriz/ Pesquisadora da (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista. silvameire22@gmail.com

A proposta de discutir teatro feminista é para proporcionar outra via de reflexão, além dos moldes canônicos: as mulheres no teatro assumindo suas vozes em primeira pessoa, inclusive a consciência em relação ao seu próprio ofício, principalmente quando suas reflexões dialogam com os acontecimentos do passado e do presente. E, sobretudo, contribuir na legitimação da presença da mulher no teatro com sua atuação histórica e social, marcando presença com suas ideias políticas, metodologias de trabalho, poéticas e técnicas de suas criações em experiências cênicas.

O teatro feminista, como consta nas obras de algumas autoras que discutem a prática teatral, a exemplo de Maria Brígida de Miranda (2010), Lizbeth Goodman (1998) e Sue-Elen Case (1988), conta com a imbricação de dois fenômenos: o teatro e o movimento feminista, ambos com práticas específicas, que se encontram e se retroalimentam.

Arrisca-se aqui a colocar que Feminismos são movimentos políticos, filosóficos, sociais, históricos e educativos que lutam e defendem a equidade de direitos entre mulheres e homens, a liberdade pela orientação sexual e o fim das desigualdades baseadas em gênero, raça e classe. Importantes trabalhos sobre a história dos feminismos³ nos mostram que mulheres em diferentes sociedades, insatisfeitas com os fundamentos patriarcais, organizaram-se em movimentos em prol de seus direitos, causando mudanças em estruturas sociais e compondo novos rumos no desenvolvimento da história. Desde os esforços das proto-feministas⁴, o movimento feminista dinamizou-se no século XX, assumindo diferentes frentes e ramificando-se em diversas vertentes, deixando um legado de conquistas e desafios ainda a serem superados no século XXI - iniciando a "terceira onda".

Deste modo, os feminismos podem ser vistos como movimentos de comunidades alternativas à sociedade, a qual, forçosamente apaga as singularidades em prol de um interesse unívoco, que se baseia numa ideia do universal, que em geral é branco, masculino, heteronormativo e de classe média, excluindo ou mantendo a margem da sociedade todos aqueles que não se enquadram nesse pretensão universal. Os excluídos e marginalizados criam suas comunidades alternativas, seus guetos, onde se fortalecem e resistem à sociedade que os exclui, criando formas singulares de pensar e de agir.

O teatro feminista é visto como polissêmico por Jill Dolan (1988), assim como por Lizbeth Goodman (1998), o que tem como consequência ser discutido de diferentes maneiras. Afinal, quem faz teatro feminista? Podem ser artistas de teatro que trazem para suas poéticas as questões da agenda feminista, que têm clareza sobre seu posicionamento no movimento feminista, e que têm uma produção teatral informada pela crítica feminista; podem ser indivíduos que não são do teatro, mas que se propõem a utilizar o teatro como ferramenta de divulgação e fomentação dessa discussão; ou ainda, artistas de teatro que trazem para a cena causas feministas, mesmo sem fazer uso consciente de tal discurso ou do embasamento das teorias feministas. Desse modo, o

³ Para maiores informações ver: Silva (2012).

⁴ Para ter conhecimento de alguns exemplos ver: Silva (2012)

[...] teatro feminista poderá definir uma flexibilidade na forma, na qual o objetivo é efetuar possíveis reavaliações do papel da mulher e/ou mudanças sociais [...] teatro feminista, assim, define a inclusão de todas as diferentes vertentes do feminismo em seus pensamentos e práticas. Ele permite a ênfase numa cultura em 'experiência de mulheres' [...] Crucialmente, esta definição permite a diversidade das abordagens e perspectivas entre as praticantes. (Goodman, 1993, p. 37)⁵

Assim, podemos falar em teatros feministas, pois este fenômeno abrange diferentes vertentes feministas, cada qual com os seus princípios teóricos, metodologias e ideologias, resultando em perspectivas variadas, no que tange aos aspectos estéticos, poéticos e éticos. Ocorre, portanto, certa flexibilidade de definição do teatro feminista, com uma amplitude de possibilidades de realizar estudos sobre o tema, que permite articular a discussão em torno dessas diferentes vertentes.

Como mostra Elaine Aston (1999) no seu livro sobre teatro feminista, ao discutir feminismo e história do teatro, o que primeiramente motiva a crítica feminista é entender como e por que as mulheres foram escondidas da história do teatro, assim como dar início à recuperação de obras perdidas de nossas antepassadas. Assim, a autora afirma que as abordagens têm se concentrado, no contexto do teatro, em rever os preconceitos propagados pelos cânones, sobretudo nos clássicos, que apresentam as mulheres pelo que é pré-determinado pelo olhar dos homens, assim como em revelar o silenciamento das produções de mulheres, tanto no teatro como nas mais diversas áreas do conhecimento humano que compõem a história da sociedade ocidental.

Lúcia Sander (2007), ao discutir a literatura produzida por mulheres no teatro, afirma que a "[...] não-incorporação à tradição e aos cânones literários não é um fenômeno isolado. A história do genocídio da produção intelectual de mulheres do passado apenas começa a ser contada" (Sander, 2007, p. 20). Portanto, a recuperação da produção teatral com autoria de mulheres é um meio de rever os cânones do contexto teatral. Assim, propõe

[...] resgatar uma linhagem riscada ou apagada do mapa da história oficial. [...] pondo à mostra o que há muito estava submerso [...] desenterrar tesouros escondidos pela tradição e, com isso, expor a prática da discriminação nos desenhos dos mapas, na construção de genealogias, na criação de histórias. (Sander, 2007, p. 147)

É importante notar que a situação de invisibilidade das mulheres na história canônica não significa que não existam contribuições expressivas nesses campos de conhecimento, mas sim que a história oficial legitima majoritariamente as contribuições dos homens.

Como mostram Sander (2007) e Aston (1995), desde os anos 1970 vêm sendo realizados estudos sobre a invisibilidade das mulheres na literatura e prática teatral, as quais desenvolveram trabalhos não só na área da atuação, mas também na dramaturgia, direção, produção e demais ofícios artísticos e técnicos ligados à arte teatral. São pesquisas que buscam uma produção perdida, que vem sendo recuperada por

⁵ "[...] feminist theatre will be defined in a flexible way as that theatre which aims to achieve positive revaluation of women's roles and/ our to effect social change [...] feminist theatre thus defined may include all the different schools of feminist thought and practice. It allows for a cultural emphasis on 'women's experience' [...]. Crucially, this definition allows for a diversity of approaches and perspectives among practitioners" [Tradução de Rosimeire Silva].

investigações nas áreas de estudos da mulher, gênero e feminismo, com produções dentro da universidade, verificando a presença das mulheres e a sua significativa relevância na história teatral.

Tal demanda instiga a encontrar essas mulheres, seus contextos e contribuições para legitimá-las na história da arte teatral ocidental. Destarte, apresentamos alguns fatos históricos do teatro como estratégia para rever os cânones e criar recursos de composição para contribuir com a crítica e teoria feminista. Conforme a demanda solicita, apresentamos brevemente, três casos sobre a presença de algumas mulheres que por suas contribuições na arte teatral merecem legitimidade à luz da história teatral.

Isabella Andreini

Tem-se poucos registros sobre uma das intérpretes mais famosas da *Commedia Dell'Art*: trata-se de Isabella Andreini. Nascida em 1562 na Itália e falecida em 1604, foi considerada “[...] bela no nome, bela de corpo, bela de espírito assim era aclamada na Itália” (Berthold, 2004, p. 355).

A aceitação da presença da mulher no teatro não foi algo que ocorreu facilmente. Muitas atrizes, a princípio, para serem aceitas pelo público, tiveram que utilizar-se “de provocações eróticas, o que as levou a serem chamadas de desonestas e meretrizes” (Scala, 2003, p. 33).

Dario Fo (1999) nos lembra que Isabella Andreini foi a única mulher de sua época a ser aceita como membro de quatro academias, isto pelo seu grande talento e imaginação artística e poética. Esses méritos foram conquistados por Andreini porque a sua presença foi de grande relevância para esse gênero teatral. Ela foi a primeira mulher a levar aos palcos o drama pastoral e foi a primeira atriz a destacar-se na figura da “honesta meretriz”.

Andreini criou a personagem da Enamorada que levou o seu próprio nome – Isabella, sendo esta personagem levada para dentro da *Commedia Dell'Art*, e incorporada por outras atrizes. Andreini foi membro, juntamente com o seu marido Francesco Andreini, da companhia do *Gelosi*, sendo ambos “responsáveis pela profissionalização dos atores e atrizes da *Commedia Dell'Art* desta época” (Scala, 2003, p. 35).

Segundo Flaminio Scala (2003, p. 37), Isabella soube aproveitar sua fama para inaugurar o novo modelo de mulher-atriz, e usar toda a sua capacidade para a afirmação do ofício de cômica. Dados como esses evidenciam as contribuições para a arte teatral advindas da criação artística da mulher e que a sua presença em cena tem um sentido mais profundo do que se poderia supor à primeira vista.

Caroline Neuber

Outra personalidade a ser apresentada é a alemã Caroline Neuber (1697-1760), uma atriz além de seu tempo e de quem temos poucas informações publicadas em português. O que sabemos origina-se dos poucos registros que chegam às nossas mãos, a exemplo da obra de Margot Berthold (2004), segundo a qual, Caroline, como atriz e gerente, exerceu forte influência na geração que surgiu no Renascimento e no desenvolvimento do teatro alemão moderno.

Friederike Caroline Weissenborn (seu nome original), nasceu em Reichnbach Saxônia Alemã. Ficou órfã de mãe quando ainda criança, teve como pai um homem rigoroso, advogado influente na burguesia e com impulsos violentos. Sua família abastada lhe ofereceu o privilégio de uma educação intelectual. Aos vinte anos de idade, em sua segunda tentativa, conseguiu fugir de casa e casou-se com o caixeiro Johann Neuber, em 1718, e juntos seguiram carreira no teatro, pela qual ficou conhecida como Frau Neuber.

Teve como referências em seu aprendizado teatral Christian Spiergelberg e Karl Caspar Kask, na companhia em que juntos viajaram, entre os anos de 1717 e 1722. Em 1724, teve sua estreia orientada pelo ator Karl Ludwig Hoffmann⁶, sendo este o momento do firmamento do iluminismo (Berthold, 2001).

No ano de 1725, já conhecida como Frau Neuber, recebia atenção por sua atuação como atriz e ganhou o seu primeiro tributo impresso num artigo de Johann Christoph Gottsched⁷. Segundo registros, Gottsched ficou maravilhado ao ver a atuação de Neuber na peça *A conversação no Reino dos Mortos*, espetáculo no qual ela representava quatro personagens masculinos diferentes. Para ele, Neuber “havia caracterizado tão inimitavelmente quatro rapazes das mais famosas academias saxônicas. Nunca vi nada melhor em toda a minha vida” (Gottsched, 1725 *apud* Berthold, 2001, p. 406). Foi a partir da empatia e colaboração entre Gottsched e Frau Neuber, a qual durou até o ano de 1739, que houve marcas consideráveis no início do teatro alemão moderno.

Rompendo com padrões de atuação e de papéis ditados às mulheres, tanto na sociedade como no palco, Frau Neuber prezou em sua companhia teatral pelo aprendizado e o cuidado com as obras. Desenvolveu práticas de ensaio com canto e improvisação e assim dominava o palco alemão. Em suas obras apresentava adição de interlúdios musicais entre os atos, dialogando com a popularidade atual dos shows musicais da época. Presume-se que desenvolveu técnicas particulares e muito ousadas para seu contexto. Segundo a crítica, com esplêndida desenvoltura, consagrando-se como uma característica inovadora, deu margens a novas superações nessa fase teatral⁸. Frau Neuber foi aclamada como:

[...] mulher sensata [...] mantinha em ordem a vida privada da sua trupe e dava, ela própria, um bom exemplo; apreciava as reivindicações da literatura. Não ficaria sem o seu chapéu de plumas. [...] não aceitava um palco sem o efeito dos figurinos. (Berthold, 2001, p. 406)

O casal Neuber, no ano de 1727, criou sua própria companhia: a *Empresa Neuber*. Ela tornou-se chefe da empresa e foi considerada uma atriz completa. A empresa de Frau Neuber, nesse mesmo ano, recebeu uma patente de Frederico Augusto I, realizando a Feira de Páscoa na cidade de Leipzig.

⁶ Informações encontradas no site: <https://global.britannica.com/biography/Caroline-Neuber>.

⁷ Literário teórico, crítico e dramaturgo, que despertou no século XVIII padrões clássicos do gosto francês na literatura e no teatro alemão. Foi professor por 30 anos na Universidade de Leipzig, lecionando poesia, lógica e metafísica.

⁸ Informações encontradas no site: <https://global.britannica.com/biography/Caroline-Neuber>

Em 1740, a convite da imperatriz Anna, a empresa de Frau Neuber foi convidada para apresentar-se no moderno teatro da Rússia, mas o evento não ocorreu em razão da morte da imperatriz em 1741. Neuber saiu do palco em 1747, mas no ano seguinte voltou com uma nova empresa, que apresentou com sucesso a primeira peça *Der Junge Gelehrte*.

Em 1753 e 1754 Frau Neuber tentou estabelecer-se em Viena, mas com a eclosão da Terceira Guerra da Silésia (1756) e a morte do marido, não conseguiu. Com o bombardeio de Dresden no ano de 1760, teve que fugir e acabou por morrer na cabana de um camponês. Não recebeu honras nem direito à "terra santa". Mas, dezesseis anos depois, recebeu um monumento como homenagem e também ficou imortalizada no romance de Goethe como *Madame Nelly*.

Edy Craig

Edith Ailsa Geraldine Craig, ou apenas Edy Craig (1869-1947), nasceu no Reino Unido. Filha da famosa atriz shakespeariana Ellen Terry (1847-1928), teve por irmão o diretor Edward Gordon Craig (1872-1966). Mesmo que se encontrem poucos registros sobre sua obra no teatro, notadamente em língua portuguesa, são poucas as divulgações em torno do assunto, no entanto já iniciam-se a organização de trabalhos para suprir esta lacuna⁹. Edy Craig merece ter seu trabalho reconhecido por suas exímias contribuições à arte teatral como empresária, diretora, produtora e figurinista, e por ser considerada pioneira no teatro feminista tratando da questão do sufrágio no teatro britânico nos primeiros anos do século XX.

Craig integrou a chamada 'Primeira Onda' do teatro feminista, expondo nova dinâmica da cena feminista na luta pelos direitos da mulher, assim propondo a revisão de estruturas canônicas do teatro vigente. Aston (1995) recomenda atentar o olhar para as ações políticas intrínsecas às criações teatrais ao realizar estudos da crítica feminista.

[...] o drama sufragista raramente é mencionado. No entanto, a intervenção feminista nesse período do teatro britânico recuperou um grande número de dramaturgas, que contribuíram nos contextos teatrais nas correntes principais e 'alternativas' para o debate sobre o sufrágio e a questão da mulher. (Aston, 1995, p. 28)¹⁰

Em 1911 Edy Craig fundou o grupo teatral Pioneer Players, o qual foi reconhecido por seu profissionalismo e por promover o trabalho entre as mulheres no teatro. De acordo com Julie Holledge em *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre* (1981), o grupo de Edy Craig foi considerado pela crítica de sua época similar ao trabalho profissional desenvolvido pelo *Stage Society*, diferenciando-se apenas porque todas as áreas de trabalho do *Pioneer Players* eram exercidas por mulheres, as quais tiveram oportunidades, como autodidatas, de realizar funções que eram tradicionalmente ocupadas por homens, tais como a criação de textos, iluminação de palco, construção de cenários, gerenciamento de palco e a concepção e direção das cenas.

⁹ Para maiores informações verificar a obra em italiano: Roberta Gandolfi. *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*. Roma: Bolzoni, 2003; e em inglês: Katharine Cockin. *Edith Craig (1869-1947): Dramatic Lives*. London: Cassel, 1998.

¹⁰ "[...] suffrage drama is rarely mentioned. However, feminist intervention in this period of British theatre has recovered a number of women playwrights who contributed in mainstream and 'alternative' theater context to debate on suffrage and Woman Question" [Tradução de Rosimeire da Silva].

Edy Craig e sua companhia *Pioneer Players* organizaram-se em linhas similares às dos grupos ‘novos’ e experimentais, mas com uma diferença notável: ‘todas as áreas do trabalho da companhia eram executadas por mulheres’. Christine Dymkowski identifica os modos como o trabalho de Craig como diretora e o estilo da prática teatral da companhia foram obscurecidos em primeira instância pela atitude de um número significativo de críticos do teatro comercial, e depois por historiadores homens do teatro. Ainda assim, o trabalho desta companhia é importante para a história do teatro feminista por oferecer um modelo primário para a prática de grupo teatral de mulheres. (Aston, 1995, p. 31)¹¹

De acordo com Holledge (1981), Edy Craig rompeu com o espaço do edifício teatral, realizando um novo experimento para aquela época, com a expansão dos espaços convencionais. Como mostra a autora na apresentação de sua obra, Craig levou para a rua as apresentações teatrais, usou salões de igrejas, praças públicas e pistas de gelo como locais de espetáculos. O trabalho de Edy Craig com o grupo *Pioneer Players* foi uma experimentação, na qual o teatro se tornou uma ferramenta de propaganda política, que propôs novos modelos às estruturas do teatro em sua época, antecipando o teatro como propaganda política promovido por Erwin Piscator.

Edy Craig participou do movimento *Actresses’ League Franchise* (ALF), no início do século XX (1908-1910). Conforme Aston (1995) tratava-se de um movimento aberto a qualquer pessoa envolvida na profissão teatral e seu objetivo era trabalhar em prol da emancipação das mulheres, utilizando o teatro como um método educacional e de conscientização.

Holledge (1981) mostra que o trabalho da ALF também contou com a criação de uma série de grupos dedicados a usar o teatro como apoio à causa sufragista. Nessa perspectiva, Edy Craig dirigiu peças para a ALF e criou outras, dentre elas, *How the vote was won* (Como a votação foi vencida) e *The pageant of great women* (O cortejo das grandes mulheres).

Para a estreia do *Pioneer Players*, Edy Craig solicitou a Cris St John e Cecily Hamilton que escrevessem textos teatrais para serem montados pelo grupo. Os textos trataram de temáticas feministas fazendo uso da linguagem literária dramática.

Cris St John escreveu a peça *The First Actress* (A primeira atriz), celebrando a luta das mulheres do teatro contra a discriminação sexual dentro das produções teatrais. Como descreve Holledge (1981), a peça inicia com Margaret Hughes, a primeira atriz do título, pensando em desistir de sua luta contra o teatro masculino estabelecido. Quando resolve voltar para sua cozinha, subitamente, ela tem uma visão de duas atrizes do futuro, a debochada Nell Gwynne e a respeitável Madame Vestri que, ao aparecerem diante dela, aconselham-na a lutar pela causa das mulheres no teatro. Posteriormente essa questão voltou a estar na pauta das discussões da crítica feminista, a partir dos anos 1960.

O objetivo da companhia foi divulgar a “produção de peças e lidar com todos os tipos de movimento de interesse contemporâneo” e, “para ajudar a sociedade

¹¹ “Edy Craig and her company of Pioneer Players, organized along similar lines to the ‘new’, experimental groups, but with one notable difference: ‘all the areas of company’s work were dominated by women’. Christine Dymkowski identifies the ways in which Craig’s work as director and company’s style of theatrical practices has been obscured in the first instance by the attitude of a significant number of contemporary male, mainstream critics, and subsequently by male theater historians. Yet the work of this company is important to feminist theatre history because it offer a primary model for women’s theatrical group practice” [Tradução de Rosimeire da Silva].

que se formava em todo o país, em apoio a tal movimento, ajudou a organizar performances dramáticas, tendo sido afirmado que “uma peça vale uma centena de discursos” quando a propaganda está em causa. (Hollledge, 1981, p. 123)¹²

Como mostra Hollledge (1981), em maio de 1911 o grupo *Pioneer Players* mereceu uma crítica teatral do jornal *Stage land* sobre a encenação de *The first Actress* que dizia o seguinte:

Houve uma atmosfera geral no Teatro *Kingsway* que naquela tarde que se iniciava com coragem e alegria. O que me impressionou muito. [...] a casa lotada, filas e filas de mulheres que vibravam com elas. Mulheres inteligentes e bonitas. São na verdade pioneiras, e eu me perguntava o que nossas avós teriam pensado delas. A casa estava preenchida de mulheres – um ou dois homens aqui e ali, que não pareciam sofrer, como homens supostamente sofrem, na visão das mulheres engajadas em uma esfera para além do berçário ou da cozinha – e um desses homens foi o Sr. George Bernard Shaw, que foi, no entanto, o alvo preferido de um gentil olhar feminino. Sim, as mulheres governaram nesta casa feliz, no palco e fora dele (Hollledge, 1981, p. 124)¹³.

É importante salientar que Mr. George Bernard Shaw (1856-1950), irlandês que viveu em Londres, crítico teatral e dramaturgo com autoria das peças *A Profissão da Senhora Arren* (1893), *Cândida* (1894) e *Santa Joana* (1923), entre outras, de acordo com Julian Patrick (2009), ficou conhecido por seu humor ácido, suas insinuações políticas e suas personagens femininas bem-acabadas, bem como por defender “fervorosamente a emancipação da mulher” (p. 222).

O que pode ser averiguado é que as questões e estratégias utilizadas por Edy Craig no início do século XX reaparecem, de modo similar, no teatro feminista dos anos 1970, como descrito e apresentado por autoras como Aston (1999), Dolan (1998), Case (1988) e Goodman (1993).

Em suma, observa-se que Edy Craig inaugurou o teatro feminista britânico, deixando como herança para as gerações futuras suas ideias para que as mulheres atuantes em diferentes áreas do teatro reflitam quanto à seriedade de se posicionarem e reconhecerem suas vozes em primeira pessoa e se colocarem como protagonistas na história do teatro, conscientes em relação ao ofício, de modo a incluírem novas contribuições nas teorias e práticas do teatro. E mais ainda, a criação de estruturas destinadas à organização de grupos de teatro feminista que prezam por dar oportunidades às mulheres de assumirem importantes funções na criação teatral.

Estes casos apresentados vêm, sobretudo, questionar cânones da produção teatral e discutir o conteúdo político da arte, bem como interferir no aparato produtivo da representação das mulheres na história do teatro ocidental, e ainda legitimar a produção consolidada pelas mesmas.

¹² “The publicised objectives of the company were to ‘produce plays dealing with all kinds of movements of contemporary interest’ and ‘to assist society which have been formed all over the country in support of such movement, by helping them to organize dramatic performances, it having been asserted that “one play is worth a hundred speeches” where propaganda is concerned” [Tradução de Rosimeire da Silva].

¹³ “There was a general atmosphere in the Kingsway Theatre that afternoon of enterprise and courage and cherry comradeship. It impressed me greatly [...] I looked at the packed house, at the rows and rows of women and gloried in them. Such bright, happy women, full of strong life and joyous optimism. Such clever, beautiful women. Pioneers indeed they are, and I wondered what our grand mammas would have thought of them” [Tradução de Rosimeire da Silva].

Para desenvolver ações práticas, de acordo com Aston (1999, p. 6), as feministas “precisam estar aptas a compreender as propriedades e conteúdos ideológicos das formas culturais dominantes”¹⁴, para que se possa alterar a prática e a teoria ditadas pelos cânones vigentes. Como afirma Dolan (1988, p. 83), este é o meio que “permitirá às mulheres olharem para o teatro com reflexões precisas de suas experiências”. É por essa perspectiva que Case percebe o potencial da ação feminista na prática teatral. O teatro torna-se um espaço de transformação social. Segundo a autora,

A feminista no teatro pode criar o laboratório em que o modo mais eficaz de repressão - gênero - pode ser exposto, desmantelado e removido; o mesmo laboratório pode produzir a representação de um sujeito que se libera das repressões do passado e que seja capaz de sinalizar uma nova era para as mulheres e homens. (Case, 1988, p 148)¹⁵

O teatro feminista no pós 1968, como mencionado acima, é o momento em que as mulheres começam a problematizar as representações das mulheres nos personagens femininos da literatura teatral. A tentativa de uma contraposição às imagens de mulheres criadas pelos homens na dramaturgia começa a ser abordada nas práticas artísticas feministas, sobretudo com relação ao período clássico da história do teatro ocidental. Dessa forma, a crítica literária, como expõe Aston (1995), buscou elucidar como, muitas vezes, as mulheres foram representadas em papéis muito específicos (como mãe, filha, esposa, amante e submissa) e/ou periféricos na literatura teatral.

Fruindo a própria história: (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista

Diversas questões referentes à agenda feminista bem como a produção teórica feminista e do teatro feminista, permearam e permeiam a produção da criação artística e teórica da (Em) Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista¹⁶. A importância da produção escrita é uma dessas questões, a qual está presente há muito tempo nos debates feministas, como já apresentado acima. Hélène Cixous, em *The Laugh of the Medusa* (1976), atentou para o fato de que as mulheres devem escrever sobre elas e para elas, pois escrever é um dos muitos modos de atuar na construção de narrativas próprias, contra-hegemônicas e de adentrar na história da qual haviam sido excluídas.

No caso do teatro, é importante as mulheres escreverem sobre suas experiências artísticas, como um modo de romper com o silenciamento de suas produções, principalmente quando tais experiências questionam ou subvertem a ideologia dominante. As palavras *teatro* e *mulher*, aqui, podem ser substituídas por qualquer outra atividade, indivíduo ou grupo que se encontrem na mesma condição. Tão importante

¹⁴ “[...] understand the formal properties and ideological content/s of dominant cultural forms” [Tradução de Priscila Mesquita].

¹⁵ “The feminist in theatre can create the laboratory in which the single most effective mode of repression – gender – can be exposed, dismantled and removed; the same laboratory may produce the representation of a subject who is liberated from the repressions of the past and capable of signaling a new age for both women and men” [Tradução de Priscila Mesquita].

¹⁶ O nome para o grupo foi sugerido pela Profa. Dra. Fátima Costa Lima. O subtítulo “Coletivo de pesquisa teatral feminista” foi dado posteriormente por Rosimeire da Silva e Priscila Mesquita.

quanto escrever sobre tais experiências e produções, é também buscar espaços de publicação e compartilhamento desses escritos, para que se propaguem no tempo e no espaço.

Assim, tomamos aqui a experiência da (Em) Companhia de Mulheres como exemplo de *um* teatro feminista, entendendo a multiplicidade deste conceito e a singularidade deste Coletivo e de nossas experiências como co-fundadoras e atuantes no Coletivo. Afirmar-nos como teatro feminista nos classifica como pertencentes a uma classe, ou melhor, duas, o teatro e o feminismo. Mas, somos ao mesmo tempo um conjunto, o teatro feminista, e uma singularidade, *um* teatro feminista. “Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade” (Agamben, 1993, p. 16). Tornamo-nos assim, nesse exercício de exemplificar, o *ser-dito*, e nossa experiência passa a existir para outras/outros, pois como escreveu Frantz Fanon (2008, p. 33), “[...] falar é existir absolutamente para o outro”.

Se somos duas vozes atuantes nessa escrita, ao contar nossa história, muitas outras vozes precisam ser evocadas, pois este percurso foi construído em colaboração com muitas mulheres e alguns homens. O Coletivo nasceu como um desdobramento do grupo de estudos *Teatro e Gênero*¹⁷, do DAC/CEART/UDESC, coordenado pela Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda, a qual em 2010 abriu espaço para as mestrandas Lisa Brito, Rosimeire Da Silva e Priscila Mesquita coordenarem um laboratório de pesquisa prática como parte integrante de suas pesquisas. Neste momento Miranda iniciava o processo de orientação da pesquisa de mestrado de Silva e Mesquita, as quais dialogavam com a teoria e crítica feminista: uma centralizava-se na discussão da estética, da poética e da ética na produção atual do teatro feminista brasileiro (Silva, 2012) e a outra voltava-se à criação dramática feminista (Mesquita, 2012).

Integrando o laboratório de pesquisa prática, além das mestrandas mencionadas, havia mulheres estudantes do curso de graduação em Teatro da UDESC, e que já faziam parte do grupo de estudos *Teatro e Gênero*. Portanto, há algum tempo, já discutiam questões ligadas ao feminismo no teatro, tendo como foco principal o teatro feminista e a visibilidade da mulher no teatro. No primeiro momento do coletivo o objetivo era criar um texto e espetáculo feminista, ou seja, a partir de questões que aquelas mulheres ali reunidas sentissem necessidade de falar e levar para a cena, criamos nosso primeiro espetáculo, *Jardim de Joana*. Contávamos nesse momento com a presença das mestrandas Lisa Brito e Morgana Martins, e das graduandas Julia Oliveira, Emanuelle Mattiello, Marina Sell e Vanesa Civiero, porém as duas últimas não puderam finalizar o processo de criação.

A Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda¹⁸, considerada a primeira mentora da (Em) Companhia de Mulheres, foi a pessoa responsável pela fomentação da discussão de teatro feminista quando chegou ao Centro de Artes da Ilha de Santa Catarina. Com seu olhar criterioso, generoso, sua disponibilidade na partilha de materiais, e sobretudo,

¹⁷ O Grupo de Estudos Teatro e Gênero iniciou na pesquisa Poéticas do Feminino e Masculino: A Prática Teatral nas Pesquisas de Gênero (2006-2009), no DAC/CEART/UDESC. O Coletivo surgiu assim como um desdobramento dentro da pesquisa da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda.

¹⁸ Ingressou como docente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina em 2005. Atualmente integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT/CEART/UDESC.

suas considerações, contribuíram nesse processo de aprendizado do teatro feminista e no rigor da pesquisa para as presentes autoras.

Atualmente o Coletivo conta com a colaboração de Rosimeire Da Silva, Priscila Mesquita – ambas desde a fundação em 2010, Adriana (Drica) Santos que se integrou ao coletivo em 2013 e a dramaturga Ana Araújo, desde 2016. Somos o núcleo, mas sempre buscamos dialogar e produzir com outras pessoas. A organização do Coletivo se dá com as decisões tomadas coletivamente, com divisões de tarefas, sem hierarquia, propondo potencializar os conhecimentos de cada integrante, assim como oportunizar novos aprendizados, em prol do empoderamento de todas.

Jardim de Joana: Em busca de uma dramaturgia feminista

A pesquisa para a criação do texto e espetáculo *Jardim de Joana*¹⁹ teve a direção de Miranda, a composição sonora de Morgana Martins, e a dramaturgia do Coletivo²⁰, na qual abordamos a temática do casamento homoafetivo entre mulheres e suas implicações legais e sociais dentro de uma sociedade regida por uma política heterossexual, trazendo à cena os problemas enfrentados por uma mulher lésbica, cuja companheira havia falecido. Também abordamos as implicações de cuidados com uma mulher idosa (mãe da falecida) para que a mesma não fosse colocada em um asilo. A criação deste espetáculo foi realizada por meio do *devised theatre*, tendo teóricas feministas e do teatro feminista como suporte para o trabalho, e utilizando como materiais de estímulo mitologias e lendas sobre personagens femininas, nossas histórias pessoais, nossas memórias e objetos pessoais afetivos.

O termo *devised theatre*²¹ é utilizado por autoras como Alison Oddey (1998), Goodman (1993), Aston (1999) e Miranda (2010) para definir um procedimento de criação teatral, que pode partir de qualquer estímulo conceitual, material ou temático, e que não objetiva a montagem de um texto teatral previamente definido. Trata-se de um procedimento cujo texto, espetáculo ou performance é criado ao longo do processo de trabalho. Segundo Miranda (2010), este procedimento foi amplamente utilizado por grupos feministas nos anos 1970 e 1980, em países como Austrália, Inglaterra e EUA. Isto porque, além da falta de textos teatrais que contemplassem os interesses feministas, foi também necessário encontrar estratégias de criação alternativas à estrutura do teatro tradicional. Isso significou a criação de espaços mais democráticos, sem estrutura hierárquica, no qual as mulheres tiveram espaço para participar ativamente, desenvolver sua criatividade, experimentar diversas funções e trabalhar questões centradas na mulher. Outros autores como Sérgio Carvalho (2009) e Antônio Araújo (2006) chamam este procedimento de “teatro coletivo”, “teatro colaborativo”, ou “dramaturgia em processo”²². Optamos pela utilização do

¹⁹ Este trabalho foi apresentado no Centro de Artes do DAC/ UDESC; realizou algumas apresentações independentes no espaço cultural Casa das Maquinas; participou de alguns eventos, tais como ufstock e Bazalada, no período entre 2011 e 2012.

²⁰ O processo de criação do texto e espetáculo *Jardim de Joana* foi registrado e analisado na dissertação de Mesquita 2012, utilizando como embasamento teórico importantes autoras atuantes na área do teatro e da *performance* feminista.

²¹ Na falta de uma tradução consolidada do termo, optamos pela utilização no original em língua inglesa

²² Maiores informações e profundamente sobre as diferenças entre as definições de “teatro colaborativo”, “teatro coletivo” e “dramaturgia em processo” e sobre as variantes do termo *devised theatre*, tais como, *devising processes*, *devising performances* e *devising practices*, ver Mesquita (2012, pp. 104-112).

termo *devised theatre* por ser adotado por teóricas feministas e tratar da forma de criação teatral principalmente feminista, o que dialoga com o nosso trabalho.

Em 2012, após finalizar as pesquisas de mestrado e com o fim do laboratório da pesquisa, foi o momento de transformações e novos desafios, uma vez que as integrantes seguiram caminhos diferentes de trabalho e de pesquisa. Silva e Mesquita, com o objetivo de seguir com suas pesquisas deram continuidade ao Coletivo, projetando um novo trabalho, *Boneca de Pano*, sendo este o firmamento da (Em) Companhia de Mulheres, como Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista.

Boneca de Pano: Feminismo, Ação teatral e socioeducativa

Para a criação, concepção e atuação do projeto *Boneca de Pano*, a segunda montagem do coletivo, contamos com a integração de Adriana (Drica) Santos. *Boneca de Pano*²³ foi concebido na perspectiva do *devised theatre* e criado sob direção coletiva. Nosso objetivo era levar para a cena teatral temas como a violência doméstica, o casamento, a maternidade, o aborto e suas implicações nos casos de saúde pública, assim como questionar e reavaliar comportamentos perpetuados pela sociedade patriarcal. Utilizamos como ponto de partida o texto de Franca Rame e Dario Fo, *Abbiamo tutte La stessa storia da raccontare* (1970) e atualizamos as demandas da agenda feminista que já se faziam presentes nesse texto. Como materiais de pesquisa e estímulo para criação recorreremos a nossas experiências pessoais, notícias e matérias de jornais, a Lei Maria da Penha/Lei nº 11.340, pesquisas sociológicas e dados estatísticos sobre a violência contra a mulher, estupro e aborto.

Inicialmente o projeto não teve apoio financeiro, sendo totalmente custeado pelas integrantes do coletivo, as quais desenvolvem trabalhos como educadoras. Mas, em 2014, com o projeto "*Boneca de Pano* circulando na Campanha 16 dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres" recebemos o Prêmio Fale Sem Medo, promovido pelo Elas Fundo de Investimento Social, uma organização feminista, e Instituto Avon. Trata-se de um edital voltado para diversas áreas de atuação com o objetivo de financiar iniciativas que combatam a violência contra as mulheres.

Com este prêmio circulamos com o espetáculo *Boneca de Pano* com ações que foram integradas na programação da Campanha 16 dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres 2014. Firmamos parceria com a Coordenadoria Municipal de Políticas Públicas para as Mulheres de Florianópolis, coordenada por Dalva Kaiser e com o Núcleo de Identidades, Gênero e Subjetividades da Universidade Federal de Santa Catarina (NIGS/UFSC), coordenado pela Prof^a Dr^a Miriam Pillar Grossi, agregando às apresentações diálogos com o público, mediados por pesquisadores do NIGS. Outras parcerias foram: SESC Prainha – SC; OAB/ SC; IFSC Araranguá e Florianópolis; Teatro Usina Ibituba; Instituto Estadual de Educação; Escola Estadual Lauro Muller e Educação de Jovens e Adultos (EJA) do Município de Florianópolis. Acreditamos que para a potencializar as ações teatrais feministas, com

²³ *Boneca de Pano* foi apresentada na: *I Mostra de Arte do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10* (2013); Projeto: Sol da Meia-Noite, do Departamento de Artes Cênicas da UFSC (2013); *Invasão Teatral: Mostra Cênica de Desterro* (2014); Programação SESC no mês de abril de 2014. No primeiro semestre, o projeto *Boneca de Pano* integrou as atividades do NIGS. No segundo semestre de 2015, seguindo em 2016 com realização de suas produções independentes. Em 2017 compôs a programação do SESC-Prainha no mês da mulher e participa da Mostra de Arte do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11.

cunho socioeducativo, faz-se necessário estabelecer parcerias com instituições que se atentem para essas questões.

Assim, com este prêmio nos fortalecemos enquanto ativistas por todas as ações que realizamos. Dentre essas ações, participamos do evento II Diálogo sobre Violência, promovido pelo Elas Fundo de Investimento Social, em 2014, no Rio de Janeiro. Este evento reuniu representantes dos 30 projetos selecionados - de norte a sul do Brasil, durante três dias de atividades, que incluíram palestras, mesas-redondas, debates e exposições de diferentes propostas e estratégias de ações em combate a violência. Neste encontro formativo conhecemos diversos grupos feministas de diferentes áreas de atuação, o que contribuiu para legitimar o nosso trabalho e nos mostrar as diversidades de feminismo e de ações que podem ser realizadas no combate à violência de gênero.

EXATAMENTE ELAS: FEMINISMO, EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS E HISTÓRIA

Em 2016 a (Em) Companhia de Mulheres criou *EXATAMENTE ELAS*²⁴, nosso terceiro espetáculo, a partir do projeto *Performance-aula: História das Mulheres nas Ciências e nas Tecnologias* – abrindo espaço para jovens mulheres na sociedade atual. Este projeto foi contemplado pelo edital Elas nas Exatas²⁵, promovido pelo Elas Fundo de Investimento Social, Fundação Carlos Chagas e Instituto Unibanco, após realizarem uma pesquisa que apontou o baixo índice de participação das mulheres nas áreas das ciências exatas e tecnológicas, áreas em que as mulheres historicamente têm sido coibidas e desencorajadas desde a idade escolar. Com o objetivo de estimular jovens mulheres, mais especificamente estudantes do Ensino Médio, a se interessarem por essas áreas, um dos requisitos do edital era que os projetos fossem desenvolvidos em parceria com uma instituição de ensino, e para tal, estabelecemos parceria com o Instituto Estadual de Educação (IEE) de Florianópolis.

A estratégia proposta pela (Em) Companhia de Mulheres, foi apresentar por meio de uma performance-aula, mulheres referências nas áreas das ciências exatas e tecnológicas, dando visibilidade às contribuições de importantes mulheres na história das ciências e que ficaram à margem da história oficial. Apresentar seus contextos, as realizações de suas pesquisas, métodos científicos, observações, descobertas e predições que contribuíram e contribuem nestas áreas é um modo deslocar preconceitos de gênero que criam barreiras à entrada e permanência das mulheres nas carreiras científicas e assim, incentivá-las a assumirem estes lugares.

A opção do coletivo foi novamente trabalhar dentro da perspectiva do *devised theatre*, e para este processo convidamos a dramaturga Ana Araújo. Partindo de um estímulo inicial, que nesse caso era a história de mulheres cientistas, realizamos uma intensa pesquisa para a criação do texto performativo, a qual incluiu reportagens, entrevistas, documentários, artigos e livros científicos, discursos das mulheres cien-

²⁴ O processo de criação teve início em março de 2016 e as apresentações aconteceram em novembro de 2016 no IEE, para educandos dos 2º e 3º ano do ensino médio, nos períodos matutino, vespertino e noturno. Em março de 2017 foi apresentada no SESC Prainha (Florianópolis).

²⁵ Nesta primeira edição do concurso Elas nas Exatas foram contempladas 10 organizações de diferentes lugares do Brasil, as quais propuseram estratégias diversificadas para contribuir na reversão desse quadro.

tistas, cartas, vídeos, fotos e biografias. No processo também houve a tradução de textos, que foram incorporados na dramaturgia, escritos por mulheres cientistas importantes, em diversas línguas.

Em meio ao processo criação participamos do II Diálogo Elas nas Exatas²⁶, e neste encontro formativo trocamos experiências e recebemos sugestões das representantes dos outros projetos, das especialistas convidadas e das organizações responsáveis pelo edital. Esta também foi uma ocasião favorável para o estreitamento de laços com cientistas como Sônia Guimarães, professora do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA) - primeira mulher negra brasileira a obter doutoramento em Física – a qual esteve posteriormente em uma de nossas apresentações de *EXATamente Elas*; e a física Katemari Rosa, professora da Universidade Federal da Bahia, e que se tornou uma das personagens em nossa performance-aula. Ambas são militantes no movimento negro com bases feministas e decoloniais.

O nosso projeto era o único proposto por um coletivo teatral, sendo a maioria das proposições advindas de mulheres cientistas. Conhecer estes projetos e ouvir as histórias pessoais dessas mulheres, oriundas de contextos diversos, contadas por elas mesmas, demonstrou quantas barreiras ainda precisam ser superadas e reafirmou a necessidade de dar visibilidade às suas histórias, pois tais histórias podem ser inspiradoras para outras mulheres, assim como foi para nós. O contato com cientistas e com o pensamento científico, aliada às pesquisas que realizamos, juntamente com a consultoria da cientista Dra. Patricia Pereira, foram elementos que contribuíram para a criação da Performance-aula *EXATamente Elas*.

A incorporação de todo esse conhecimento deu-se na composição do texto performático, que passou por vários momentos de escrita e reescrita, em um processo no qual a criação do texto ocorreu concomitante com a criação das cenas, possibilitando a interferência das vozes dessas mulheres tão diversas (dramaturga, atrizes, pesquisadoras, cientistas contemporâneas e antigas). Trabalhamos a relação entre a história a ser contada e os meios de se contar, de modo a integrá-las numa performance, transformando esses materiais em personagens vivas, capazes de dialogar com as novas gerações.

Não foi fácil eleger quais as cientistas iriam compor a nossa história, pois encontramos mulheres e pesquisas notáveis. No entanto, devido ao tempo e espaço da própria obra, para organizarmos uma ficção a partir das histórias reais, selecionamos dez (10) cientistas, sendo elas: Hildegard Von Bingen, Hipácia de Alexandria, Marie Curie, Virginia Apgar, Rosalind Franklin, Ada Lovelace, Sofia Kovalevskaya e também as cientistas contemporâneas Mae Jameson, Françoise Barré-Sinoussi e Katemari Rosa. Além dessas, criamos três personagens fictícias, Sofia Sapienza e Luzia Ubuntu, as quais fazem a cena de abertura, convidando o público a fazer uma viagem trans-temporal e Dona Diomira, inspirada nas benzedeadas de Florianópolis/ SC, com o intuito de valorizar o saber popular. Assim, tentamos contemplar as diversidades

²⁶ Organizado pelas instituições que promoveram o edital *Elas nas Exatas*, este encontro reuniu representantes das 10 organizações contempladas pelo edital para um diálogo com especialistas em gênero, educação e ciências, com o objetivo de potencializar os projetos e promover a troca entre as organizações contempladas. Neste encontro, previsto no edital, compareceram duas representantes de cada projeto, e uma representantes da instituição de ensino onde o projeto seria desenvolvido. Rosimeire Da Silva e Priscila Mesquita compareceram representando a (Em) Companhia de Mulheres e Márcia Regina Leite, coordenadora de ensino do IEE, representando a instituição de ensino. O evento durou dois dias, em junho de 2016, no Rio de Janeiro. Teaser II Diálogo *Elas nas Exatas*: <https://youtu.be/kL8kYz6JY08>

de mulheres e saberes, incluindo não só as cientistas europeias e norte-americanas relativamente conhecidas, mas também cientistas brasileiras, cientistas negras e de tempos históricos diferentes, incluindo mulheres ainda atuantes.

EXATAMENTE Elas é estruturada em uma cena de abertura e quatro episódios e concebida para ser apresentada de forma itinerante, onde cada episódio é realizado em um espaço diferente. As 13 cientistas são apresentadas por três atrizes (Drica Santos, Rosimeire Da Silva e Priscila Mesquita), portanto, a construção dos episódios e as passagens entre um e outro estão subordinados às condições espaciais, materiais e humanas, o que nos leva a buscar estratégias que possibilitem e facilitem a troca de figurinos e de espaço.

A plateia torna-se personagem nesta performance, assumindo o lugar de “estagiárias/estagiários” do “laboratório de viagem transtemporal”, auxiliando as personagens cientistas durante a pesquisa científica. Para dar início à investigação, duas cientistas, Sofia Sapienza e Luzia Ubuntu levantam o problema a ser examinado, indagando ao público: “Quais cientistas vocês conhecem?” As respostas são predominantemente de nomes de homens. E então levantam outra questão: “Quais as cientistas mulheres vocês conhecem? Pois, nossa pesquisa será organizada por gênero e precisamos saber quem são as mulheres que compõem a história das ciências”. A resposta, na maioria das vezes, é o silêncio. A partir do silêncio, convidamos para uma viagem no tempo para conhecerem as mulheres cientistas.

Para dar início à viagem, convidamos o público (estagiários e estagiárias) para ativar a “cápsula do tempo”²⁷, que os levará a fazer uma viagem transtemporal. Para tal, as personagens cientistas solicitam que resolvam algumas questões de física e de matemática, com o auxílio das professoras e dos professores presentes - que nós chamamos de “fio condutor” -, elementos fundamentais para auxiliarem no encontro do código que ativará a cápsula e dará início a viagem.

Nos quatro episódios que sucedem a cena de abertura, colocamos em diálogo duas ou três cientistas, de épocas e lugares distintos que se encontram no tempo e espaço, que não necessariamente é o seu de origem. Imaginamos como seria o encontro entre essas mulheres que atravessam a temporalidade na “cápsula do tempo” para contarem sobre suas pesquisas e seus contextos. As relações que criamos entre elas nos possibilita abordar as consequências de suas pesquisas na atualidade, enfatizando as transformações nos campos das ciências e da educação e as conquistas do movimento feminista.

O processo de criação foi atravessado pela realidade da comunidade escolar. Deste modo, com este projeto realizamos um trabalho que não se restringiu a um grupo teatral trabalhando isoladamente, mas, desde o início, trabalhamos em relação com um contexto mais amplo, que envolvia o ativismo feminista, as ciências, a história e a educação, sendo *EXATAMENTE Elas* um resultado de todos esses atravessamentos. Também percebemos que a arte e ciência são trabalhos de criatividade, com diferença naquilo que expressam, e que juntas, proporcionam entendimentos complementares do mundo e de quem somos nós, no universo.

²⁷ A “cápsula do tempo”, construída pelos artistas visuais Flávia Maria Torrezan e Gustavo Tirelli, foi feita em uma estrutura geodésica, pensando na ligação molecular a qual este tipo de estrutura remete.

O resultado desse trabalho é, portanto o resultado do compartilhamento de ideias, desejos, afetos, que deixaram de ser individuais, deixaram de ser do nosso coletivo, da forma como inicialmente surgiram e se reconfiguraram formando um plano de consistência.

À guisa de conclusão

A (re)definição do papel da mulher na sociedade a coloca como sujeito atuante em busca de sua autonomia, e assim passa a ser revista a própria representatividade da mulher na cena, na história e na crítica teatral, um modo de subverter a objetificação e colocar a mulher como sujeito ativo e histórico, fruindo as suas próprias histórias. Assim, é preciso efetuar o resgate das atividades da mulher na arte teatral e em sua produção intelectual ao longo da história.

A (Em) Companhia de Mulheres surgiu do anseio de ter o teatro como ferramenta artística e socioeducativa, que preza por apresentar de forma lúdica e simbólica, sem perder rigor artístico e de pesquisa, questões da agenda feminista, as quais repercutem nos mais variados espaços da organização social, sejam públicos ou privados. Com suas pesquisas e criações a (Em) Companhia de Mulheres problematiza as representações tradicionais dadas às mulheres no teatro canônico, nos meios de comunicação de massa e em diversos âmbitos sociais. Busca colocar em cena questões referentes às mulheres na sociedade atual, evidenciando a necessidade e urgência de superarmos e enfrentarmos velhos e novos desafios.

O *devised theatre* é uma forma de criação que pode surgir de qualquer tema e é desenvolvido com base na experiência das próprias participantes e no entendimento de si mesmas, da nossa cultura e do mundo em que vivemos. Assim, propicia um texto e espetáculo criado com várias vozes, ao mesmo tempo em que possibilita subverter discursos e práticas canônicas pertencentes ao patriarcado. Trata-se de um processo que pode ser mais longo, porém envolve a parte criativa e a conexão dos conteúdos e formas com todas as participantes, um processo político de trocas, cessões, reivindicações e acordos. Possibilita, deste modo, a criação de uma performance consistente e harmoniosa, pois potencialmente contempla os interesses e desejos de todas as pessoas envolvidas na criação.

Ressaltamos o valor do empoderamento com conscientização das mulheres sobre a luta do feminismo por seus direitos como cidadãs, como profissionais qualificadas e respeitadas na área em que desejarem, e dessa forma terem espaço para serem legitimadas com suas devidas contribuições na história da humanidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 6, p. 127-133, 2006.

ASTON, Elaine. *An Introduction to Feminist Theatre*. Routledge: USA and Canada, 1995.

- ASTON, Elaine. *Feminist Practice: A handbook*. Routledge: London/ New York, 1999.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHO, Sérgio de. *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASE, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. *Signs*, v. 1, n. 4, p. 875-893, summer 1976. Publicado por The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Acesso em: 10 set. 2011.
- COCKIN, Katharine. *Edith Craig (1869–1947): Dramatic Lives*. London: Cassel, 1998.
- DOLAN, Jill, *The feminist spectator as critic*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1988.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Franca Rame (org.) Lucas Baldovino, Carlos Szlak (trad.).
- GANDOLFI, Roberta. *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*. Roma: Bolzoni, 2003.
- GOODMAN, Lizbeth. *Contemporary feminist theatre: to each her own*. Routledge: USA and Canada, 1993.
- GOODMAN, Lizbeth. *The Routledge Reader in gender and performance*. Routledge: London, New York, 1998.
- HOLLEDGE, Julie. *Innocent flower: women in the Edwardian Theatre*. London: Virago, 1981.
- MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza. Em Busca de um Teatro Feminista: Relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo "Jardim de Joana". Florianópolis, 2012. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://tede.udesc.br/bitstream/tede/1166/1/pris.pdf>. Acesso em: 15 set. 2018.
- MIRANDA, Maria Brígida. *Playfull training: towards capoeira in the physical training of actor*. Saarbrücken: Lap Lambert, 2010.

ODDEY, Alison. *Devising (Women's) Theatre as meeting the needs of changing times*. In: GOODMAN, Lizbeth; DE GAY, Jane (Org.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. New York and London: Routledge, 1998, p. 118-124.

PATRICK, Julian. *501 grandes escritores*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

SANDER, Lucia V. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella*. São Paulo: Iluminuras, 2003

SILVA, Rosimeire Da. *No passo da lanterna: em busca do teatro feminista brasileiro*. Florianópolis, 2012. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://tede.udesc.br/bitstream/tede/1161/1/ROSI.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

Sites:

<https://global.britannica.com/biography/Caroline-Neuber>
emcompanhiademulheres.blogspot.com.br/

Recebido em: 30/09/2018

Aprovado em: 23/10/2018