

LUANA TAVANO GARCIA

**TEATRO FEMINISTA: UMA ABORDAGEM SOBRE AS TEORIAS, AS
PRÁTICAS E A EXPERIÊNCIA**

FLORIANÓPOLIS – SC

2008

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - DAC

LUANA TAVANO GARCIA

**TEATRO FEMINISTA: UMA ABORDAGEM SOBRE AS TEORIAS, AS
PRÁTICAS E A EXPERIÊNCIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à coordenação do curso de Artes Cênicas, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda

FLORIANÓPOLIS – SC

2008

LUANA TAVANO GARCIA

**TEATRO FEMINISTA: UMA ABORDAGEM SOBRE AS TEORIAS, AS
PRÁTICAS E A EXPERIÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado, no curso de graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Banca Examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
CEART - UDESC

Membro:

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço
CEART - UDESC

Membro:

Profa. Msc. Marisa de Souza Napolini
CEART - UDESC

Florianópolis, SC, novembro de 2008.

Aos meus pais, Virgínia e Carlos Garcia, pelos
anos de carinho, amor e exemplo.

AGRADECIMENTOS

Às amigas, Aline Grill, Camila Santos, Roberta Almeida e Cristiane Folzke, pelos anos de amizade e amor;

À Claudia Mussi, pelo apoio de sempre e por que sem ela, meu último ano de faculdade não teria graça;

Ao Rafa, pelo companheirismo, carinho e compreensão durante os momentos de “tensão”;

À Brígida de Miranda, minha professora e orientadora, pelo apoio, pela orientação e pelo constante aprendizado;

Às Clarícias, Helô, Lígia e Júlia, por terem me proporcionado momentos de graça, amizade e comunhão;

Ao Fabiano Lodi, querido colega, amigo e diretor, pelo apoio, diversão e por tudo que aprendi com ele;

À Marisa Naspolini e Vera Collaço, por aceitarem participar de minha banca;

À banda “Vinegar Tom”, pelos ensaios, apresentações e muita diversão;

Ao Teatro Amarelo, colegas e parceiros por mais de quatro anos;

Aos amigos, Toni Edson, Diego Teles, Marcos Araújo e Veruska Haber, por todos os momentos de risada, de carinho e compreensão;

Ao Shasça, amigo e poeta, pela força de sempre;

À minha vó, Dona Mary, por servir de exemplo por toda a minha vida.

RESUMO

Este TCC apresenta um panorama sobre o movimento feminista nos Estados Unidos e na Inglaterra das décadas de 1960 e 1970 e examina, por meio do estudo de teóricas das áreas de teatro e gênero, as teorias e as práticas adotadas pelo teatro feminista do período. Apresenta, também, uma investigação sobre a apropriação que artistas feministas fizeram do estranhamento brechtiano, para utilizá-lo como estratégia de teatro feminista. Isto é feito por meio do exemplo de dois grupos de teatro feminista: o *Women's Experimental Theatre* e o *Monstrous Regiment*. E, por fim, retrata a experiência da autora em participar de uma banda de *Rock'n Roll* que integrou a montagem brasileira do texto de teatro feminista *Vinegar Tom* (1976), da escritora inglesa Caryl Churchill.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo. Teatro Feminista. Brecht. Vinegar Tom.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 - O TEATRO FEMINISTA NO CONTEXTO INGLÊS E NORTE-AMERICANO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970.....	11
1.1 CONTEXTO DO FEMINISMO.....	11
1.1.1 A segunda onda do feminismo.....	12
1.2 O TEATRO FEMINISTA.....	14
1.2.1 Problemas de termo.....	15
1.2.2 Categorias de Teatro Feminista.....	17
1.2.2.1 O Teatro Feminista nos Estados Unidos.....	17
1.2.2.2 O Contexto Inglês.....	20
2 - O ESTRANHAMENTO BRECHTIANO: UMA ESTRATÉGIA UTILIZADA POR PRÁTICAS TEATRAIS FEMINISTAS.....	25
2.1 BRECHT E TEATRO FEMINISTA.....	26
2.1.1 Atuação.....	28
2.1.2 Historicização.....	30
2.1.3 Esquemas estruturais do Teatro Épico.....	31
2.1.4 <i>Gestus</i>	33
2.2 WOMEN’S EXPERIMENTAL THEATRE (W.E.T).....	34
2.3 MONSTROUS REGIMENT.....	38
3 – AQUELA BANDA DA MONTAGEM: UMA VIVÊNCIA.....	41
3.1 ENSAIOS E ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DAS MÚSICAS.....	42
3.2 AS ROQUEIRAS.....	44
3.3 A ATUAÇÃO DA BANDA.....	46
3.4 A BANDA DENTRO DA ESTRUTURA DE VINEGAR TOM.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
ANEXOS.....	56

INTRODUÇÃO

Escrever sobre Teatro Feminista significa abordar as diversificadas formas que muitas artistas encontraram de, por meio da representação teatral, expressarem suas experiências e suas aspirações políticas e sociais. E, que, além disso, produziram formas teatrais inovadoras, tanto nos aspectos estéticos e éticos quanto em relação a estratégias de trabalho.

O desejo discutir parte da história das mulheres no teatro ocidental contemporâneo foi originado quando participei como bolsista de iniciação científica (PROBIC) do projeto de pesquisa *Poéticas do Feminino e Masculino: A Prática Teatral na Perspectiva das Teorias de Gênero*, da Prof^a Dr^a Maria Brígida de Miranda, no ano de 2007-2008. Durante este período, deparei-me com uma extensa bibliografia na língua inglesa que examinava as características de vários grupos teatrais de mulheres e as estratégias e estéticas adotadas por elas para transmitirem através da linguagem teatral, suas reflexões políticas e sociais direcionadas para as questões de relação de gênero. Porém, encontrei pouco material, sobre o mesmo assunto, na língua portuguesa. Existem muitas referências que tratam as relações de gênero de um ponto de vista feminista, mas elas estão mais concentradas nas áreas das Ciências Sociais, do Direito, da Saúde e da Literatura. Relacionadas às práticas teatrais feministas, em português, existem muito poucas. E, relacionadas às práticas teatrais feministas brasileiras, menos ainda.

No primeiro capítulo deste estudo, apresento o trabalho de historiadoras como Anne-Marie Käppeli, Yasmine Ergas e Michelle Perrot para fazer um panorama geral do movimento feminista no ocidente. Depois, apresento como algumas teóricas do teatro feminista - Jill Dolan, Lizbeth Goodman, Linda Hart e Peggy Phelan, etc. - classificam os feminismos das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra. Estas autoras apresentam um exame das categorias dentro do teatro feminista e identificam algumas práticas comuns de grupos de teatro feminista. Detive-me a estudar o contexto destes países, neste período, pois foi a partir destes anos que o movimento feminista e as práticas teatrais feministas se consolidaram. Consolidaram-se como dois termos que englobam um hibridismo de categorias e de ideologias políticas e sociais não fixas, mas dependentes do contexto e do ponto de vista de cada mulher.

No segundo capítulo, disponho algumas análises de autoras como Janelle Reinelt, Elin Diamond, Karen Laughlin, entre outras, para examinar de que forma algumas artistas feministas utilizaram e se apropriaram de uma estratégia específica de teatro político, o *estranhamento brechtiano*, para transmitirem suas experiências. Por meio de quatro aspectos principais: a atuação; a historicização; os esquemas estruturais do Teatro Épico; e o *Gestus*,

apontarei como algumas teóricas do teatro feminista analisaram as relações entre as teorias de Brecht e as teorias feministas. Seleciono então o exemplo de duas companhias de teatro feminista, o *Women's Experimental Theatre*, nos Estados Unidos e o *Monstrous Regiment*, na Inglaterra, para esclarecer como duas representantes de correntes feministas distintas utilizam a mesma estratégia para, através da linguagem teatral, expressarem suas aspirações.

O terceiro capítulo retrata a minha experiência, dentro do contexto brasileiro contemporâneo, de ter integrado a montagem de um texto feminista de teatro. Participei da primeira montagem brasileira de *Vinegar Tom* (1976), da escritora inglesa Caryl Churchill. Este texto foi escrito para a companhia *Monstrous Regiment* que estreou a peça em 1978. A montagem brasileira fez parte da pesquisa *Poéticas do Feminino e Masculino* e foi dirigida por Brígida de Miranda durante as disciplinas de Montagem Teatral I e II, do Centro de Artes da UDESC. Isto me permitiu acompanhar o processo como pesquisadora e como atriz. Aliar os textos teóricos à minha experiência objetivou a escrita do capítulo, pois participei da banda de *Rock'n Roll* que integrava a peça. A música era elemento próprio do texto de Churchill e a direção optou por colocar uma banda de rock, só de mulheres, no espetáculo. Esta foi uma das principais estratégias da encenação, a presença destas mulheres no palco, que, por meio da atuação das artistas e da linguagem do rock – historicamente considerada “masculina” – contrastou com os demais elementos do espetáculo. Farei a exposição de como a relação entre as integrantes da banda aconteceu durante o período de composição das músicas e como a atuação da banda contribuiu para provocar a justaposição de passado e presente no mesmo palco.

Grande parte das referências utilizadas para compor este trabalho, estava escrita na língua inglesa, por isso, realizei a tradução de diversos textos e livros especificamente relacionados ao teatro feminista. Todas as citações foram traduzidas para disponibilizar este material, inédito em português.

O interesse em investigar a história do teatro feminista e compreender como e por que algumas artistas fundaram companhias de teatro direcionadas, especificamente, às experiências que elas, como mulheres – com suas diferenças e semelhanças – compartilhavam, impulsionaram a escrita deste trabalho. Perceber em que momento histórico, no contexto norte-americano e inglês, estas mulheres se uniram com o propósito de discutirem e propagarem as diversificadas idéias que formam o movimento feminista, oferece espaço para discussão e para relações com contextos diversos, inclusive o brasileiro na contemporaneidade. E analisar, por meio da estratégia de estranhamento brechtiano, como algumas mulheres se apropriaram de discursos previamente estabelecidos por homens,

possibilita promover a visão mais ampla de como se pode recriar e subverter muitos parâmetros teatrais (ou sociais) já difundidos. Enquanto que, por meio do relato de vivência, a construção de uma história de experiência com teatro feminista no Brasil, contribui para a formação de uma cultura que envolva mais mulheres da área do teatro, tornando visíveis as suas aspirações políticas e sociais, os seus desejos e as suas práticas.

1 - O TEATRO FEMINISTA NO CONTEXTO INGLÊS E NORTE-AMERICANO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Para investigar as práticas teatrais que muitas artistas feministas adotaram e inovaram - por meio de estratégias diversificadas - nos seus trabalhos, é preciso contextualizar como surgiu o movimento feminista. Compreender em que momento histórico a necessidade de libertação propulsionou muitas mulheres a saírem do âmbito doméstico para a esfera social e política fornece material para a investigação de como elas utilizaram o teatro como ferramenta para promover a defesa de suas experiências.

1.1 O CONTEXTO DO FEMINISMO

Em meados do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, muitas mulheres uniram-se formando associações feministas que reivindicavam, de acordo com a historiadora Anne-Marie Käppeli (1991), a emancipação e a libertação das mulheres na autodeterminação de seus corpos, o acesso a educação e formação, e, principalmente, a igualdade de direitos entre os sexos – o direito ao voto – que lhes designou o termo *as sufragistas*. De acordo com a autora, as posições teóricas que apoiavam estas feministas estavam ligadas a duas representações da mulher: “uma, baseada simplesmente no humano, anima uma corrente igualitarista; a outra, postulando o eterno feminino, engendra uma corrente dualista” (KÄPPELI, 1991, p.542). Duas correntes diferentes que impulsionavam as mulheres a saírem de casa e a reivindicarem uma política que as incluíssem como cidadãs.

Nos Estados Unidos, particularmente, a maioria das feministas que se organizavam nestas associações eram ocupantes da classe média do país, segundo Kappeli, “clubes femininos lançam programas de reformas cívicas e levam assim as mulheres a definirem-se como cidadãs e já não apenas como esposas e mães” (1991, p.564). Enquanto na Europa, as táticas feministas foram influenciadas pelo crescimento do movimento socialista e seus métodos de propaganda. Para a autora, as feministas “mais radicais adotam as táticas socialistas que já tinham dado provas – o que lhes vale o nome de ‘militantes’ (KÄPPELI, 1991, p.565). Todavia, a partir do final do século XIX, “os feminismos dos dois mundos ocidentais começam a aproximar-se” (Id, p. 545).

A saída da esfera doméstica para a pública deveria ser apoiada por um discurso que justificasse a revolução das mulheres. O domínio do discurso significa a base de qualquer reivindicação por mudanças políticas. Para a historiadora francesa Michelle Perrot, o

feminismo, desde a origem, é tomado de “palavra e vontade de representação das mulheres. As militantes formam grupos, às vezes diretamente destinados ao aprendizado da palavra” (2005, p. 323) . De acordo com a autora, apropriar-se do discurso e dominá-lo era apropriar-se do mundo e tentar o esboço de uma revolução simbólica, que está no centro do movimento das mulheres.

1.1.1 A segunda onda do feminismo

O discurso do feminismo ressurgiu nas décadas de 1960 e 1970, em países como os Estados Unidos e Inglaterra, após um período em que as mulheres retornaram à esfera doméstica – período pós-guerras. Inúmeras propagandas, políticas e comerciais, incentivaram as mulheres a voltarem para seus lares e a cuidarem de seus filhos. Mas, para Käppeli, “o declínio do feminismo americano, após a obtenção do sufrágio na década de 1920, é atribuído por algumas à desvalorização geral da cultura feminina” (1991, p.564). Esta cultura feminina, também será questionada no ressurgimento do feminismo em meados do século XX, em que o discurso do feminismo se torna os discursos dos feminismos, com ideologias políticas diversas.

A movimentação feminista pode ser dividida em “ondas”. Estas ondas estão diretamente relacionadas com o período histórico em que muitas feministas se posicionaram. Como movimento de onda, o movimento feminista atinge um ápice e depois sofre um declínio, ocasionado por diversas motivações. Comumente, refere-se à primeira onda do feminismo, como o período das sufragistas. A segunda onda é relacionada aos feminismos das décadas de 1960 e 1970. E uma suposta terceira onda estaria ocorrendo no presente momento. Para este estudo, o foco será direcionado para a segunda onda do feminismo e as práticas teatrais que muitas artistas feministas utilizaram durante o período.

Como dito anteriormente, o discurso do feminismo torna-se múltiplo no renascimento das movimentações feministas das décadas de 1960 e 1970. Este período foi marcado por fortes lutas políticas encontradas em movimentos de resistência aos governos de diversos países. Estes grupos de “esquerda” eram formados por homens e mulheres que objetivavam profundas mudanças sociais dentro do sistema vigente. Este contexto político e social dos países estudados proporcionou a saída de muitas mulheres do âmbito doméstico para protestarem, juntamente com os homens contra governos e opressões políticas. Nos Estados Unidos, os esquerdistas protestavam contra a Guerra do Vietnã em movimentos anti-guerras.

Enquanto na Inglaterra, movimentos operários militavam a favor de uma política socialista buscando igualdade de classes.

As mulheres que integravam estes movimentos de esquerda perceberam que não possuíam voz ativa dentro daqueles grupos. Muitas delas se uniram e formaram movimentos integrados somente por mulheres, para compartilharem e lutarem por causas relacionadas às suas experiências dentro daquele contexto específico. Para a historiadora Yasmine Ergas,

Três aspectos se salientam especialmente do trabalho dos primeiros anos dos novos movimentos feministas: o interesse pela reconstrução da história das mulheres; a atenção consagrada à identificação das coordenadas que unificam a condição das mulheres em contextos diferentes; e a intensidade dos debates sobre as origens e implicações da diferenciação dos papéis e identidades sexuais (1994, p. 599).

Pode-se considerar que estes aspectos estavam divididos em grupos feministas que os posicionavam de acordo com as visões políticas específicas de cada grupo e diferenciadas entre si. Nos Estados Unidos, de acordo com Ergas, os feminismos podiam ser distinguidos de acordo com as perspectivas liberais – associadas à corrente igualitarista e radicais – ligadas à corrente dualista, que afirmava que “a feminilidade era uma condição essencialmente biológica que fornecia uma unidade natural às mulheres” (1994, p. 590) e, por isso, diferenciada dos homens. Enquanto que, na Inglaterra, as correntes feministas podiam ser diferenciadas entre as liberais e as militantes do movimento de libertação de mulheres – as feministas socialistas.

Estas diversificadas correntes demonstram que o sujeito dos feminismos é múltiplo, não pertence a um único grupo com perspectivas políticas e sociais congregadas. De acordo com a historiadora Tania Swain (2004), a constituição do sujeito dos feminismos está ancorada na experiência de um corpo construído entre o assujeitamento às imagens e valores do social e à sua crítica. Percebe-se que a crítica a estes valores impostos pela cultura e pela história, pode ocorrer de formas variadas a partir da visão de cada corrente feminista. Para a escritora Teresa de Lauretis, historiadora e estudiosa sobre as relações entre gênero e cinema,

Os feminismos, assim, não expandem apenas limites e incluem categorias, mas representam e trazem uma mudança na consciência histórica, na medida em que reconhecem e articulam o situacional do presente, o político-histórico e o político-pessoal do próprio pensamento para melhor questionar suas evidências, seu instrumental teórico e suas práticas (LAURETIS apud SWAIN, 2004, p. 186).

Estes questionamentos e apontamentos diversos transpareceram na arte de muitas feministas do período para articularem o “situacional do presente”, como citado por Lauretis.

Por meio do teatro, muitas delas apoiaram seus ideais políticos e sociais e renovaram antigos preceitos da linguagem tradicional, para, a partir da perspectiva da mulher, compartilharem a arte.

1.2 O TEATRO FEMINISTA

O Teatro Feminista ressurgiu na Inglaterra e nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970¹. Este reaparecimento ocorreu, principalmente, por que algumas mulheres do meio teatral estavam descontentes com as atitudes sexistas que os homens apresentavam dentro dos grupos mistos de teatro. Lizbeth Goodman (1993) aponta que elas perceberam que não apresentavam “voz” ativa nestes grupos, onde a supremacia do pensamento do homem predominava. A autora inglesa destaca Gillian Hanna, uma das fundadoras da companhia *Monstrous Regiment*, grupo estudado no capítulo 2, que, ao ser entrevistada em 1978, falou sobre a problemática que muitas mulheres do contexto teatral inglês enfrentavam no final da década de 1960:

[Gillian Hanna] descreveu as práticas de trabalho de alguns grupos mistos de teatro e observou que as opiniões e perspectivas das mulheres eram respeitadas somente até certo ponto: enquanto as mulheres estivessem dispostas a trazê-las à tona continuamente e as que diziam respeito ao interesse ‘major’ da produção, quando os prazos finais começavam a aparecer (GOODMAN, 1993, p.70).

Esta percepção, de algumas mulheres do meio artístico, também ocorreu nos Estados Unidos. De acordo com as norte-americanas Julie Malnig e Judy C. Rosenthal, durante a década de 1960 nos E.U.A,

As mulheres que atuavam na contracultura com os homens *novos esquerdistas*, começaram a questionar seus próprios papéis subordinados dentro daquele, suposto, mundo igualitário. Após as tentativas sem sucesso de mudar atitudes sexistas, várias mulheres decidiram abandonar as casas de teatro sob dominação dos homens, ao mesmo tempo. Elas estavam, claro, sendo apoiadas por um nascente movimento feminista, que expunha desejos e necessidades, anteriormente não expressos. Nas artes, assim como no teatro, houve um renascimento da atividade criativa, na medida em que as mulheres descobriam talento latente como artistas, escritoras e produtoras (1996, p.202).

Cabe salientar que o “nascente” movimento feminista que Malnig e Rosenthal citam, faz referência à segunda onda do feminismo, que surgiu nas décadas de 1960 e 1970 nos

¹ Durante a primeira onda do feminismo, algumas sufragistas se uniram e também formaram grupos de teatro feminista, com caráter panfletário, para divulgarem, por meio desta linguagem, seus ideais políticos.

Estados Unidos. Como foi abordado no primeiro tópico deste capítulo, as manifestações do feminismo ocorreram, e ainda ocorrem, numa movimentação em forma de onda. Assim, em vez de “nascente”, um renascente movimento feminista, com diversas correntes, contribuíram como apoio para a saída das mulheres dos grupos. Esta questão foi aqui levantada para salientar o problema do discurso no feminismo e, principalmente, no teatro feminista.

Como existiram diversos movimentos feministas no decorrer desta segunda onda, no teatro, as mulheres destas diferentes correntes adotaram estratégias e estéticas diferenciadas para a representação teatral. De acordo com Goodman, “um dos mais importantes aspectos do teatro feminista é a ambigüidade do próprio termo ‘teatro feminista’” (1993, p.2). Esta problemática será examinada a fim de estabelecer, para este estudo, um meio de encontrar definições e facilitar a investigação deste teatro feminista.

1.2.1 Problemas de termo

Para investigar o teatro feminista é preciso contextualizar e diferenciar algumas denominações como *teatro de mulheres* e o próprio termo *teatro feminista*. Desde o ressurgimento destes grupos de mulheres no teatro, associações e atribuições ao movimento feminista são negadas ou abraçadas. Isto ocorria em diversos grupos, não somente no âmbito teatral. Como Ergas apontou, “muitas mulheres preferiam apoiar os ‘movimentos de mulheres’ de aparência mais neutra em vez dos ‘movimentos feministas’; outras declaravam ‘não sou feminista, mas...’” (1994, p. 587). No teatro, muitas mulheres que praticavam a linguagem teatral tratando de questões da “mulher” não queriam ser relacionadas com o feminismo. Isto ocorreu por diversificadas motivações, dentre elas, as comerciais, as políticas e as sociais.

Usualmente, de acordo com Goodman (1993), teatro de mulheres é utilizado como um termo genérico, enquanto teatro feminista como um termo político. Mas esta diferença é também problemática, pois, como a própria autora desafia, “se existe diferença entre trabalhar, como mulher, com uma ‘perspectiva da mulher’, então poderia o teatro de mulheres ser definido separadamente do teatro feminista?” (GOODMAN, 1993, p.17) Isto é reflexo das variações dentro dos discursos dos feminismos que influenciou, diretamente a prática teatral das feministas. Não existe um único modelo de teatro feminista. Para Brígida de Miranda,

podemos começar por transformar o termo 'teatro feminista' em um plural. Pois é um termo que compreende uma grande variedade de práticas teatrais. Ao mesmo tempo podemos pensar nessas práticas numa primeira aproximação, como práticas de teatro

político mas, de gênero específico [...]De uma maneira geral, o teatro feminista destas décadas [1960 e 1970] é um teatro político de gênero específico, com conteúdo relacionado a experiências e problemáticas de mulheres em contextos culturais particulares (2007, p. 286).

Com o claro entendimento de que existe uma variedade de práticas de teatro feminista e não um único modelo que o represente, neste trabalho, o termo será empregado no singular. O termo *teatro feminista* será utilizado para representar este leque de diferentes estéticas, linguagens e práticas adotadas por artistas feministas.

Apesar de apresentarem estas diversas práticas e estilos diferenciados, o teatro feminista reúne características que direcionam ao objetivo comum de suscitar questões políticas relacionadas às experiências das mulheres. Para a atriz e pesquisadora americana Linda Hart (1989), as críticas feministas ao patriarcado têm demonstrado como os espaços sociais tem sido colonizados, materialmente e metaforicamente, por homens. Para a autora, o espaço da atuação teatral “pode ser manipulado para desvendar e criticar o confinamento das mulheres enquanto sugere estratégias libertárias da ordem patriarcal” (HART, 1989 p. 8-9). E que os escapes subversivos “da dramaturgia feminista em relação ao discurso dominante são multiplicados, em poder, quando o espaço físico do palco é reestruturado e reconhecido como uma arena política” (Id, p. 8).

Por ora, como definição do termo, será adotado o posicionamento de Goodman quando afirma teatro feminista “como aquele teatro que objetiva alcançar uma reavaliação positiva dos papéis das mulheres para provocar uma mudança social e que é formado, neste projeto, por amplas idéias feministas” (1993, p.36). A identificação com o termo, ou o emprego do mesmo, só pode ser realizado a partir das perspectivas de suas praticantes e da crítica teatral feminista. O entrelace entre a prática e a teoria compõe um caminho para a análise das estratégias utilizadas dentro do teatro feminista, pois como afirma Hart, “a teoria feminista de representações dramáticas aborda tanto a ausência de mulheres no teatro convencional, quanto a sua luta para construir caminhos de ponto de vista alternativos” (1989, p. 3). Em uma visão mais ampla sobre a teoria feminista, mas que se pode relacionar com a teoria teatral feminista, a socióloga brasileira Miriam Adelman argumenta:

É importante assinalar que a crítica ao cânone sociológico da qual a teoria feminista participa, não significa a rejeição contundente do conhecimento produzido pelos paradigmas anteriores. Trata-se de uma crítica que permite a releitura do cânone, confrontando suas obras fundamentais com a produção que, particularmente nas últimas décadas, vem sendo elaborada desde outras posições de sujeito. (2004, p. 168)

As práticas e as teorias congregadas por artistas feministas constituem uma parte da história das mulheres dentro do teatro ocidental, que - por meio da revisão artística dos cânones do teatro - encontraram estratégias diferenciadas e uma linguagem própria, para exprimirem suas experiências.

1.2.2 Categorias de Teatro Feminista

Duas autoras que discutem teatro feminista na década de 1960 e 1970 utilizam a seguinte categorização: Jill Dolan (1991) separa os feminismos norte-americanos em três principais instâncias: o feminismo liberal, o feminismo cultural ou radical e o feminismo materialista. E Goodman (1993) define duas linhas de pensamentos feministas ingleses: o essencialista e o socialista. Utilizarei as definições destas pesquisadoras para facilitar o estudo das práticas teatrais de particulares correntes feministas, já que ambas são críticas e estudaram profundamente o teatro feminista nos Estados Unidos e Inglaterra, respectivamente.

1.2.2.1 O Teatro Feminista nos Estados Unidos

Seguindo as denominações de Dolan (1991), no teatro norte-americano podem ser encontradas três categorias ou estéticas mais definidas de teatro feminista: as liberais, as culturais ou radicais e as materialistas. Ela aponta algumas gradações dentro destas categorias, como feminismo lésbico, feminismo espiritualista, etc., mas para clarificar os diferentes pontos de vista do feminismo de maneira mais ampla, se detém a estudar as três vertentes acima citadas.

O feminismo liberal, de acordo com a autora, pretendia equiparar em direitos e valores a mulher e o homem, uma forma de incorporar as características das mulheres dentro do universal patriarcal. Para Dolan, o feminismo liberal “ao invés de propor uma radical mudança estrutural, sugere que trabalhar dentro de uma organização social e política existente, pode ao final, assegurar a paridade social, política e econômica entre mulheres e homens” (1991, p.3). No teatro, as dramaturgas passaram a ganhar maior visibilidade e um maior número de mulheres escritoras, diretoras, e produtoras adentraram o “cobiçado” comércio do meio teatral. A autora articula que organizações como a *Women’s Project* e a *Women and Theatre Program* da associação americana de teatro, ofereciam oportunidades para as mulheres refinarem suas habilidades e competirem efetivamente dentro do contexto de supremacia masculina nas produções teatrais e acadêmicas.

Mas, apesar de fazerem a “criação de papéis mais ricos para as atrizes” (DOLAN, 1991, p. 4) a estética adotada pelas artistas feministas liberais ainda era considerada “tradicional” e as peças que representavam esta corrente encaixavam-se no chamado “circuito comercial”, como a Broadway, por exemplo. Dolan afirma que várias escritoras do movimento, aceitavam “a noção que o teatro se comunica universalmente e preferem não serem particularizadas como mulheres” (1991, p. 4). Para a autora, apesar de os esforços do feminismo liberal terem sido responsáveis por uma maior notoriedade de escritoras, diretoras e produtoras teatrais, para a crítica feminista este pensamento acarretava a neutralização de uma política feminista, já que estas mulheres apresentavam o desejo de “se tornarem parte do sistema que historicamente as excluía” (Id, p. 5). Pode-se reconhecer as práticas teatrais deste pensamento liberal feminista em diversificadas produções internacionais e nacionais em que mulheres – diretoras e dramaturgas - adotam a mesma linguagem do teatro tradicional, por meio de uma representação naturalista ou, por vezes, mais espetacular - no estilo *Broadway* – da realidade.

O feminismo cultural, também chamado de radical, propunha “uma mudança fundamental na natureza da universalidade, sugerindo que os valores do gênero feminino tomem o lugar do genérico masculino” (DOLAN, 1991 p. 6). Pode-se constatar que as feministas culturais consideravam o *feminino* como as especificidades essenciais pertencentes às mulheres e o *masculino*, como características atribuídas somente aos homens. Com isto, percebe-se que a relação hierárquica de poder se mantinha nesta visão, porém invertida, e as especificidades das mulheres eram consideradas mais valorosas do que as dos homens. Para Dolan, as feministas culturais anulavam a diferença entre sexo e gênero e consideravam que a base biológica, que diferencia mulheres dos homens, evidenciava para a formulação da *feminilidade* como inata e hereditariamente superior do que a *masculinidade*.

Esta visão era transposta no teatro como uma noção de contra-cânon feminino, uma “resposta à supressão das conquistas artísticas das mulheres dentro de um milênio de dominação masculina e um esforço para separar os valores femininos do padrão masculino” (DOLAN, 1991, p. 7). O teatro do feminismo cultural era considerado uma “contra-tradição à história do teatro” (*Ibid*). As artistas feministas procuravam subverter os parâmetros tradicionais do teatro ocidental, por meio da revisão de estratégias de atuação elaboradas também por homens, que procuravam romper com a estrutura dramática tradicional – como, por exemplo, o estranhamento brechtiano, que será analisado no segundo capítulo e “atendo ao teatro da crueldade de [Antonin] Artaud” (DOLAN, 1991, p. 8).

Segundo Dolan, no teatro de Artaud e na apropriação feminista cultural de sua linguagem teatral, a autoridade do texto era invertida para o privilégio do corpo e do gesto como essência primordial. Neste sentido, Hart argumenta que “como os corpos das mulheres têm sido, primariamente, politizados em sistemas de troca, a textualização do corpo feminino apresenta problemáticas especiais e potenciais para a dramaturgia da mulher” (1989, p. 5). Isto pode ser melhor exemplificado por meio do modelo teatral da escritora/dramaturga Hélène Cixous, representante do feminismo essencialista francês, que sugere que “se ‘mulher é palco’, enredos não serão mais necessários” (DOLAN, 1997, p.8). A tendência essencialista do feminismo cultural era representada no palco através de uma textualidade corporal feminina com característica ritualística:

Na escrita da mulher será ouvido o ritmo da expressão sentida e o ímpeto do fôlego que fará o texto ‘ofegar’, sacudido de gritos. Será ouvida a voz que exclama os sofrimentos e gozos do corpo, uma espécie de carne cantante que existia antes da lei patriarcal, antes que o ‘fôlego fosse sufocado pelo simbólico.’ (CIXOUS apud NYE, 1995, p. 238)

A crítica teatral feminista a esta prática, no entanto, defende que “unir a sexualidade da mulher à sua textualidade oferece uma posição de sujeito cravada em universalismos transcendentais” (DOLAN, 1991, p. 8). As diferenças de etnia, classe social e opção sexual entre as mulheres não eram consideradas, já que “enquanto suas diferenças sexuais dos homens são reforçadas, suas diferenças de outras mulheres são ignoradas [...] todas as diferenças são molduradas em termos de igualdade definida pela separação da mulher do homem” (Id, p. 9). Pode-se perceber que a representação deste sujeito *Mulher* agregava as características que aproximam algumas mulheres e desconsiderava as inúmeras diferenças que separam umas mulheres das outras. A representação no palco desta Mulher, que compartilha experiências, acarreta, também, a projeção de uma espectadora feminista ideal e transcendental.

De acordo com Dolan, o feminismo materialista, terceira corrente do feminismo norte-americano, enquadra o debate de gênero sob termos de neutralidade de gênero. As feministas materialistas “desconstroem o sujeito mítico Mulher, para olhar para as mulheres como uma classe oprimida por condições materiais e relações sociais” (DOLAN, 1991, p 10). No discurso materialista, gênero não é inato. Ele é ditado através da culturalização, uma vez que as divisões de gênero são situadas a serviço da ideologia da cultura dominante.

Percebe-se que a escrita e a prática teatral das mulheres que representam o pensamento feminista materialista convergem no esforço de provocar uma “desnaturalização” do processo psicológico de identificação, implícito na representação teatral:

Invés de ser seduzida por uma narrativa que oferece uma posição confortável de gênero, a espectadora é convidada a prestar atenção crítica para a ideologia de gênero que o processo de representação historicamente produz e às opressivas relações sociais que ela legitimiza (DOLAN, 1991, p. 14).

Como o feminismo materialista enxerga as mulheres como sujeitos históricos, também a estética adotada nas performances e peças teatrais procuravam, através de um distanciamento crítico, abordar os diferentes contextos das mulheres nas suas relações com as estruturas sociais através de suas identificações com raça, classe e opção sexual. Dentro do teatro feminista materialista podem-se encontrar subdivisões voltadas a questões específicas das experiências das mulheres, como o teatro lésbico e o teatro de mulheres negras.

Tanto o teatro feminista cultural quanto o materialista/socialista serão abordados no capítulo seguinte através dos exemplos de dois grupos de teatro feminista - que utilizaram o estranhamento brechtiano como estratégia e como linguagem teatral: o *Women's Experimental Theatre* (W.E.T) nos Estados Unidos e o *Monstrous Regiment*, na Inglaterra.

1.2.2.2 O Contexto Inglês

Na Inglaterra, durante as décadas de 1960 e 1970, o teatro feminista ressurgiu com um olhar crítico voltado para as questões socialistas dos direitos das mulheres ainda sob influência das sufragistas. De acordo com a pesquisadora inglesa Elaine Aston (1995), a recuperação da dramaturgia criada pelas sufragistas e do contexto da história do teatro britânico, servem de material de estudo para muitas artistas e teóricas feministas. Segundo a autora, este “interesse foi impulsionado pelos paralelos que puderam ser traçados entre a atividade política e teatral dos anos do sufrágio na virada do século e o Movimento de Libertação das Mulheres dos anos 1970” (ASTON, 1995, p. 27). Estes paralelos podem ser observados na análise dos estilos de teatro feminista, que Goodman coloca:

O desenvolvimento de estilo(s) no teatro feminista [na Inglaterra] sofreu modificações devidas a algumas fases brutalmente definidas: de *agitprop* e demonstrações de rua, para um realismo social e *docu-drama*, para uma gama de abordagens contemporâneas (1993, p.57).

Dentro destas abordagens contemporâneas, pode-se perceber uma diferença na nomenclatura do teatro feminista inglês em relação ao americano. A corrente teatral feminista inglesa se chama *socialista* enquanto a americana *materialista*, apesar de ambas considerarem o gênero como uma criação social e relativa aos graus de cultura que foi submetido. Esta distinção aconteceu por que o movimento feminista britânico era dirigido por mulheres da classe trabalhadora em contraste com os Estados Unidos, como afirma a pesquisadora de teatro britânico Janelle Reinelt, “onde o feminismo é fortemente baseado na classe média” (1996[1], p. 81). De acordo com Goodman,

O teatro feminista britânico pode ser analisado em termos de distinções de classe e hierarquias de gênero dentro de uma estrutura governamental socialista, enquanto nos Estados Unidos, as análises dos teatros feministas têm que considerar as questões políticas de uma economia capitalista (1993, p.241).

Porém, como foi abordado anteriormente - por meio do exemplo de Gilian Hanna, fundadora do *Monstrous Regiment* - assim como nos Estados Unidos, algumas mulheres inglesas saíram de companhias mistas de teatro e uniram-se com o intuito de representarem no palco os contextos específicos que estavam inseridas. Algumas delas com motivações e estéticas essencialistas enquanto a maioria, socialistas. Para Reinelt,

O teatro feminista que vem da Inglaterra tende a criticar a ênfase individualista do feminismo burguês [liberal] e também o essencialismo do feminismo radical, que pretende valorizar e manter uma não-histórica identidade e cultura da mulher, separada da do homem (1996[1], p.82).

De acordo com Goodman, a técnica inicial para a montagem de espetáculos, que os primeiros grupos de teatros feministas utilizaram, era a apropriação de características provindas do *teatro coletivo*. De acordo com Goodman, “por trabalharem em companhias mistas nos anos 1960 e início de 1970, as mulheres ganharam experiência tanto com os benefícios quanto com as limitações do trabalho de teatro coletivo” (1993, p.53). O teatro coletivo possuía a especificidade de propor que toda a produção teatral seja construída pelo grupo de forma coletiva, sem ressaltar as características ou habilidades individuais dos integrantes.

Ao passar do tempo, e com a experiência, muitos grupos de teatro feministas perceberam que, “um sistema que não releva as habilidades individuais [...] resultava em muitas “falhas na peça” (GOODMAN, 1993, p.55). As companhias de teatro feministas inglesas começaram a adotar então, o chamado *teatro colaborativo*. Para Goodman, o teatro

colaborativo excede os coletivos de teatro, pois ele também retinha o ideal de opor às estruturas paternalistas que compunham o teatro comercial tradicional e, ao mesmo tempo, “permitia a exploração (em um senso positivo) de habilidades individuais, sem designar diferentes níveis ou status para aquelas habilidades” (1993, p.55). Percebe-se com isto, que o envolvimento de todos com a produção teatral, ocorria de forma que cada um pudesse explorar suas facilidades em determinados aspectos e aprender com suas dificuldades em outros.

Goodman examina em *Contemporary Feminist Theatre* (1993), quatro práticas comuns do teatro feminista inglês: 1) Editais ou comissões que financiam novos trabalhos escritos por mulheres; 2) *Devised theatre*; 3) Leituras dramáticas; e 4) A *performance art* feminista.

De acordo com a autora, por meio do trabalho comissionado, muitas dramaturgas conquistaram a liberdade para escreverem seus textos - com a segurança de que seriam pagas por eles. Para Goodman, estes editais, são os métodos de trabalho feminista de maior remuneração. Este incentivo impulsiona escritoras a se arriscarem em um meio em que, como Aston aponta, “o padrão de silenciamento histórico de textos de mulheres parece ocorrer quando e onde a autoria feminina critica ou ridiculariza as formas e ideologias da cultura dominante” (1995, p. 25).

Uma das mais conhecidas dramaturgas inglesas, Caryl Churchill, que por muitos anos trabalhou com a companhia *Monstrous Regiment* por meio de trabalho pago por editais, é considerada uma das escritoras feministas de maior aceitabilidade e é reconhecida “em termos comerciais e artísticos, [...] por praticantes do teatro, outros escritores e críticos – como uma ‘história de sucesso’” (GOODMAN, 1993, p. 190). O texto *Vinegar Tom* (1976), que a autora escreveu para a *Monstrous Regiment* será examinado no Capítulo II deste trabalho.

Devised theatre é o processo de construção colaborativa de um texto ou de um espetáculo teatral e é muito utilizado pelos grupos de teatros feministas. Esta colaboração pode ocorrer: por meio de editais – determinado grupo contrata uma diretora ou dramaturga para trabalhar conjuntamente no processo de construção do espetáculo – como foi o exemplo de Churchill; por meio do trabalho colaborativo dentro do próprio grupo – a companhia se reúne com o intuito de “dividir” as responsabilidades da produção (entre outros motivos, a escolha por este método se dá porque “ao dividir, a quantidade de capital investida e gasta fora do grupo é reduzida” (GOODMAN, 1989, p.103)); e por meio do processo colaborativo da escrita do texto.

Já as leituras dramáticas aparecem como método de, sem muito investimento monetário necessário, apresentar textos de novas escritoras feministas por meio de uma forma distanciada de atuação. As temáticas são atribuídas às suas experiências como mulheres, pertencentes a contextos diversos.

A *performance art* é uma prática teatral muito recorrente entre as artistas feministas. Goodman aponta que o termo foi definido de variadas formas e que é comumente utilizado de uma forma imprecisa, designando aquilo que não é bem teatro, nem dança, nem fotografia, mas algo que se situa entre estas terminologias. Mas, a autora utiliza o termo *performance art* feminista,

para referir ao teatro físico e conceitual que enfatiza o papel da atriz como representante dela mesma – seu corpo como texto, ela mesma como personagem [...] seus próprios movimentos como simbólico dos gestos e rituais do cotidiano (GOODMAN, 1993, p.182).

Pode-se perceber que o corpo da atriz, por meio desta prática teatral, se torna uma metáfora enquanto ela dialoga consigo mesma. De uma forma mais intimista e individualista, muitas atrizes apresentavam suas experiências e expressavam suas vivências dentro do sistema cultural que se relacionavam, para um público que, ora estava consciente da representação que estava presenciando, ora não. O corpo, como expressão viva, aparece como o centro da representação e a partir dele e de suas particularidades significativas, o movimento performático ocorria. Como afirma Miranda, “a centralidade de um corpo de mulher ativo no palco colocou novos questionamentos sobre visibilidade e a objetificação do corpo da mulher” (2003, p. 273). O corpo vivo da mulher na cena e a posição de sujeito ativo, aparecem com o intuito de reavaliar o teatro dramático tradicional.

A *performance art* feminista apresenta, muitas vezes, um caráter auto-biográfico em que o limite entre a representação e o “real”, se torna imperceptível. Esta prática era realizada, muitas vezes, por uma artista somente. Mas, também por companhias de teatro feminista que empregaram esta linguagem e, de forma coletiva, apresentaram performances que retratavam as suas inquietações como mulheres. Para Goodman,

Alguns teatros feministas contemporâneos utilizam a *performance art* como uma abordagem ao seu trabalho – uma forma de se afastarem do teatro baseado no texto e aproximarem a uma exploração física da linguagem corporal, gesto e movimento (1993, p.183).

Pode-se afirmar que as re-significações provocadas pela leitura desta dramaturgia corporal da mulher em cena são variadas e dependentes de diversos atributos que, dentro de contextos específicos, podem ser reavaliados, pois como cita Miranda, “a performance feminista desafiou a ‘voz’ e o ‘corpo’ ‘femininos’ produzidos por teatros dominados por homens” (2003 p. 273).

Observar estas práticas teatrais feministas inglesas e examinar as diferentes estéticas teatrais dos feminismos norte-americanos por meio dos estudos de teóricas como Jill Dolan e Lizbeth Goodman, permite estabelecer um panorama histórico sobre a teoria e prática teatral feminista nas décadas propostas para este trabalho. No próximo capítulo, será investigado como algumas artistas feministas se apropriaram de estratégias do “projeto teórico” de Bertolt Brecht (1898-1956), para transmitirem suas experiências.

2 - O ESTRANHAMENTO BRECHTIANO: UMA ESTRATÉGIA UTILIZADA POR PRÁTICAS TEATRAIS FEMINISTAS

O teatro feminista, na sua multiplicidade de faces, é propulsionado por motivações políticas. Modificar as estruturas sociais estabelecidas significa, também, a partir de uma visão política do teatro, alterar a forma que a realidade é representada no palco. O teatro ocidental tradicional ou *aristotélico* e sua apresentação realista ou naturalista do mundo, não satisfizeram os desejos de transgressão e subversão que muitas mulheres do teatro feminista, comportavam. Pois, a realidade representada no palco é sempre uma visão dos acontecimentos, uma visão direcionada a um particular espectador. Dolan (1991), que discute o teatro feminista nos Estados Unidos, argumenta que o teatro tradicional cria um espectador ideal baseado no gosto da cultura dominante, e que, historicamente, este espectador é “assumidamente branco, de classe-média, heterossexual e homem” (DOLAN, 1991, p. 1).

Dentro deste padrão de representação, voltado para um tipo específico de espectador, muitas mulheres não encontraram identificação, pois dificilmente conseguiram enxergar a sua realidade, com o seu olhar. Como afirma Reinelt (1996[1]), o vocabulário da representação tradicional do teatro ocidental “inscreveu as mulheres como o Outro e como uma ‘Mulher’ ficcional dentro de uma moldura teatral designada e operada largamente dentro da economia fálica do desejo do homem” (1996, p.82). A partir das observações relacionadas à figura feminina dentro de certos parâmetros representacionais, estudiosas e praticantes do teatro feminista perceberam que, como coloca Barbara Freedman,

Como o teatro clássico incorpora não somente o espetáculo, mas a narrativa – para que o homem seja representado como um agente móvel portador do olhar e a mulher como o objeto ativamente transformado por ele – a ação, assim como o ponto de vista tem implicações para o estudo de ideologias de gênero (1990, p.59).

Muitas mulheres, praticantes de teatro feminista, encontraram em algumas estéticas específicas uma maneira de apropriarem-se da linguagem artística e introduzirem elementos que correspondessem à sua visão, às suas experiências. Para isso, utilizaram técnicas e estratégias para promoverem a subversão do teatro tradicional em busca de uma abordagem poética e política de sua realidade. Hart (1989) também aponta para a representação da mulher, no teatro tradicional, como o *Outro*. A autora afirma que,

As mulheres e a natureza têm sido equacionados nos discursos patriarcais. Assim, as mulheres se tornam a tela na qual os homens projetam suas fantasias sobre as

mulheres, ou melhor, sobre a Mulher – o monolítico Outro. Esta estética de “mimesis” manteve a hegemonia do realismo no teatro que efetivamente mascara o poder de recriação da mimesis. O teatro então, necessita ser desafiado não apenas na base do que ele representa, mas como ele reproduz significado através das apresentações. (HART, 1989, p. 3-4)

Com o objetivo de desnaturalizar sua condição histórica é que, por meio das teorias de Bertolt Brecht, algumas feministas encontraram um caminho para expressarem suas experiências e provocarem a espectadora, para que ela, diante do movimento artístico, desenvolva uma posição ativa e crítica da realidade.

2.1 BRECHT E TEATRO FEMINISTA

Muitos grupos de teatro feminista das décadas de 1960 e 1970 investigaram e apropriaram-se de algumas técnicas do *teatro épico* criado por Erwin Piscator (1893-1966), mas aprofundado e difundido por Bertolt Brecht no início do século XX. Influenciado por idéias marxistas, Brecht pretendia promover, por meio do teatro, uma mudança na estrutura social do contexto que presenciava após a Primeira Grande Guerra. É preciso ressaltar que algumas destas idéias foram contestadas por feministas e, por isso, unir a teoria de Brecht à teoria feminista pode abrir espaço para controvérsia e polêmica. Porém, o objetivo deste trabalho é examinar como muitas feministas se apropriaram de alguns aspectos do “projeto teórico” de Brecht para transmitirem as suas idéias e mostrarem, por meio do teatro, como são produzidas as ideologias de gênero e como a espectadora se porta diante delas. De acordo com Reinelt, apesar da “distancia fundamental entre Brecht e feministas em vários assuntos, algumas alianças estratégicas têm conectado a teoria e dramaturgia Brechtiana às dramaturgas, teóricas e diretoras feministas” (1996[1], p. 84).

Integrantes de grupos teatrais diversos, as artistas feministas viram nas técnicas do teatro épico de Brecht, um caminho para, a partir da perspectiva da mulher e da dialética materialista, questionar e criticar as relações de gênero, classe, raça e opção sexual, estabelecidas. Para Reinelt,

Técnicas brechtianas proveram uma metodologia para encravar uma crítica materialista junto ao meio teatral. O teatro político requer a habilidade de isolar e manifestar certas idéias e relacionamentos que fazem visível a ideologia, em contraste com os estilos de realismo e naturalismo, em que a ideologia é escondida ou coberta (1990, p.150).²

² Tradução de Claudia Mussi (não publicada)

De acordo com Goodman, “teatros feministas tendem a serem definidos e criticados como uma fenda entre ‘ideologia e arte’” (1993, p.236). Algumas feministas apoiaram seus discursos e práticas teatrais na crítica de Brecht aos interesses da cultura dominante, que propulsiona a formação de valores. Segundo a autora, “o objetivo de Brecht e também do teatro feminista é interromper e desconstruir os códigos da atuação habitual da majoritária cultura (masculina)” (GOODMAN, 1993, p.20).

O teatro épico assume uma estrutura de narrativa em que os acontecimentos da trama são demonstrados ao público, ao invés de envolvê-lo em uma representação realista ou naturalista do mundo. De acordo com Anatol Rosenfeld, Brecht continha “o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, - mas também as determinantes sociais dessas relações” (1985, p. 147). O dramaturgo alemão desenvolveu uma estética teatral que reunia um conjunto de recursos literários e cênicos que visava romper com a identificação do espectador em relação à trama representada, como era comum acontecer no teatro aristotélico, ou “dramático”, na primeira metade do século XX. Para nomear este conjunto de recursos, Brecht empregou o termo alemão *verfremdungseffekt*, traduzido para o português como *efeito de estranhamento* (ou distanciamento, de acordo com alguns autores). A técnica era utilizada tanto na preparação dos atores, influenciando na atuação que eles deveriam apresentar no palco, quanto na estrutura dramática e cênica da obra. De acordo com Brecht,

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições (1948, p.117).

As contradições destas condições sociais eram demonstradas por meio da desmistificação da representação e do efeito antiilusionista do teatro de Brecht. A observação dos acontecimentos proporcionava, à platéia, o distanciamento necessário para promover uma posição crítica racional da realidade e chamar a atenção para “as forças dialéticas e contraditórias dentro das relações sociais” (DIAMOND, 1996, p.121). De acordo com Elin Diamond, “desmistificar a representação, mostrar como e quando o objeto de prazer é feito, libertar o espectador das identificações imaginárias e ilusórias” (Ibid), são elementos cruciais do projeto teórico de Brecht.

Pode-se relacionar estas premissas com os projetos teóricos feministas. Como aponta Goodman, “uma questão que a teoria feminista repetidamente chama atenção é para o fato de que o discurso tem uma maneira de construir falsos universos e de fazê-los parecerem

naturais” (1993, p.22). Foi a partir desta concepção e da busca de artistas feministas por um teatro que empregava um conteúdo político e apresentava uma estética que demonstrasse as ideologias de gênero como uma produção social, que o estranhamento brechtiano foi adotado como estratégia feminista.

Para Reinelt (1996[1]), em oposição aos sistemas fechados de representação, a teoria Brechtiana e a teoria feminista podem ser unidas por meio de três objetivos comuns: romper a narrativa “sem costuras” (p.83), pois os sistemas fechados de conexões casuais implicam a inevitabilidade dos eventos; expor as suposições ideológicas carregadas nos termos ou nos sistemas de representação; e desconstruir a integridade de personagem, “para mostrar o sujeito como um lugar de contradições, uma posição dentro de um campo ideológico de práticas sociais que não são unificadas ou estáveis e, certamente, não são eternas” (Id, p. 83-84). A partir do efeito do estranhamento, como cita Rosenfeld, “o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo habito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (1985, p.150). Esta ação interventora por parte da platéia é um dos objetivos do teatro feminista, que procura modificar as estruturas sociais e hierarquias de gênero instituídas.

Para Karen Laughlin (1999), autora de um trabalho que relaciona a teoria Brechtiana ao teatro feminista norte-americano, as artistas feministas americanas encontraram três principais aspectos na estética de teatro brechtiano, e que serviram para o desenvolvimento de um teatro que privilegia as experiências das mulheres. São eles: “os comentários de Brecht sobre atuação e o ator”; “o argumento para historicizar os eventos dramáticos”; e “os esquemas estruturais e os métodos narrativos do ‘teatro épico’” (LAUGHLIN, 1999, p. 214). Para melhor analisar as técnicas de estranhamento e como o teatro feminista se apropriou delas, este trabalho os divide em quatro aspectos principais: a atuação, a historicização, os esquemas estruturais do teatro épico e o *gestus*. Por meio dos exemplos de dois grupos de teatro feminista, o *Women’s Experimental Theatre* (W.E.T), nos Estados Unidos e o *Monstrous Regiment*, na Inglaterra, estas práticas serão examinadas.

2.1.1 Atuação

Para Brecht, “o ator está em cena como uma personagem dupla” (1948, p. 118). De acordo com Laughlin (1999), muitas dramaturgas feministas escreveram este duplo papel do ator/atriz brechtiano – como a personagem e como a atriz que observa e julga as ações da personagem – nos seus roteiros. Seguindo o projeto de Brecht, a atriz não deveria incorporar a

personagem, de forma que o público não conseguisse distinguir uma da outra. Ao contrário, deveria manter um distanciamento, mostrar a personagem para o público, mantê-lo consciente de que, o que ele vê, é uma representação. De acordo com Diamond,

o sujeito histórico interpretando um ator que interpreta uma personagem, divide o ponto de vista do espectador, que, como um leitor de um sistema complexo de signos, não consegue consumir ou reduzir o objeto de sua visão a uma projeção monolítica de si (1997, p.53).

A posição assumida pela atriz deve ser o da crítica social, ela “não pode se perder na personagem, mas sim demonstrá-la como função de uma particular relação sócio-histórica” (DIAMOND, 1996, p.127). Como cita Rosenfeld, em relação ao ator brechtiano, “ao tomar esta atitude crítica em face do personagem, o ator revela dois horizontes de consciência: o dele, narrador, e o do personagem; horizontes em parte entrecruzados e em parte antinômicos” (1985, p.162).

A partir desta exposição anterior, pode-se propor que este distanciamento, ou melhor, estas contraposições, entre atriz e personagem podem ocorrer durante o espetáculo de diversas formas: por meio de *comentário* – a atriz, como sujeito histórico vivo e presente, comenta as ações de sua personagem utilizando a terceira pessoa; por meio da *troca de papéis* entre as artistas – ao interpretar outras personagens, a atriz se mantém distanciada de uma única *persona*; e, o que serve muito às críticas feministas sobre a “performatividade” do gênero, o travestimento das personagens – homens interpretando mulheres e vice-versa³. Para Diamond, “a prática feminista que procura expor ou zombar das estruturas de gênero, para revelar gênero como aparência, como o efeito e não a precondição [...] normalmente utiliza uma versão do distanciamento brechtiano” (1997, p. 4). Ao jogar com o travestimento, os valores culturalmente considerados como masculinos ou femininos são expostos como construções sociais e nada mais. Ainda de acordo com Diamond,

Compreender gênero como uma ideologia – como um sistema de crenças e comportamentos, mapeados por meio de corpos de mulheres e homens, que reforça o *status quo* social – é apreciar a continuidade atemporal do *Verfremdungseffekt* e o propósito de desnaturalizar e desfamiliarizar o que a ideologia – e a performatividade – fazem parecer normal, aceitável, inescapável (1997, p.47)

³ A filósofa Judith Butler argumenta em *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, que o gênero é uma “realização performática”. In: CASE, Sue-Ellen. **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. p. 271.

Assim, por meio do distanciamento entre atriz e personagem, o espectador enxerga o sujeito histórico – com suas características e atributos físicos. De acordo com Laughlin (1999), a posição da espectadora, o papel da recepção e a relação com a platéia também foram incorporados na busca de um estilo de atuação feminista e de esforços relacionados a ressaltar a natureza opressiva das distinções de gênero. Para Diamond, quando Brecht afirma que os espectadores devem se tornar historiadores, “ele faz referência tanto ao desapego da espectadora, sua posição crítica, quanto ao fato de que ela está escrevendo sua própria história, até mesmo enquanto absorve as mensagens vindas do palco” (1997, p.126). Pode-se perceber a formação então, de uma tríade entre atriz-personagem-espectadora que impulsiona, por meio do rompimento da identificação com o sistema ideológico representado, a formação de uma nova história.

2.1.2 Historicização

O recurso de historicizar acontecimentos na peça permite, à platéia, observá-los com determinada distância e, por isso, pode provocar uma posição crítica diante dos fatos ocorridos⁴. As ações e eventos que aconteceram no passado assumem uma dimensão atemporal se relacionadas com temáticas presentes. Ao fazer referência à historicização brechtiana, Rosenfeld afirma que a peça deve

caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico (1985, p.151).

Foi por meio da historicização que muitas diretoras e grupos teatrais feministas apoiaram sua estética, pois lhes era permitido tanto resgatar a história das mulheres, quanto enfatizar as condições sociais da época do espetáculo e como elas foram, ou não, modificadas. Segundo Laughlin, o argumento para historicizar os eventos dramáticos “auxiliou mulheres que quiseram recuperar e reexaminar a história de uma perspectiva da mulher ao mesmo tempo que buscava revelar as forças sociais e políticas que moldaram o destino das mulheres”

⁴ As palavras historicização e historicizar foram traduzidas dos termos ingleses *historization* e *historicizing*. Fernando Peixoto já utilizava esta terminologia quando afirmou em *O teatro de Brecht aqui hoje*, que “o distanciamento implica assim a ‘historicização’ dos personagens e dos acontecimentos”. In: BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.31 Também na tradução de Roberto Franco de Almeida do ensaio *Teatro Experimental*, de Brecht, o termo é utilizado quando ele cita que “Distanciar é pois, historicizar”. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 138.

(1999, p.214). Ao abordar a relação da teoria brechtiana e teoria feminista quanto à noção de historicizar, Diamond afirma que,

enquanto a teoria feminista se preocupa com os múltiplos e complexos signos da vida da mulher: sua cor, sua idade, seus desejos, sua política – o que quero chamar de sua *historcividade* - a teoria brechtiana nos dá uma maneira de colocar esta historicidade – no palco (1997, p.129).

De acordo com Brecht, as condições históricas não devem ser consideradas nem estruturadas como poderes obscuros, mas sim “criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas)” (1948, p.114). E que, “aquilo que a ação nos mostra é que constitui, justamente, essas condições” (Ibid). O teatro feminista se apoiou nesta premissa e se apropriou da historicização, com a finalidade de integrá-la a sua prática. Para Reinelt,

Historicizar as relações de gênero é uma maneira poderosa de modificar o campo, pois explicita desafios à noção trans-histórica de comportamentos de homens e mulheres e recupera uma marginalizada narrativa alternativa de mulheres como sujeitos ativos e determinantes do curso concreto dos eventos humanos (1996[1], p.83).

De acordo com autora, a historicização Brechtiana funciona de três modos simultaneamente:

Ao representar o passado, a especificidade de suas condições [...] são apresentadas. Depois, a relação do passado com o presente é mostrada para constituir condições análogas, legados não modificados ou não examinados, que joga as possibilidades latentes de atos passados, [...] para as possibilidades do presente. E, finalmente, a representação do presente, feita de uma maneira que possa ser vista de uma distância similar a que se vê do “passado”, isto é, historicamente (REINELT, 1996[1], p. 84).

Estas relações entre passado e presente, podem ser interpretadas de inúmeras maneiras, dependendo do enfoque que a dramaturga quer revelar. Para melhor exemplificar, serão abordados ainda neste capítulo, alguns dos métodos de historicização utilizados pela companhias de teatro feministas *Women’s Experimental Theatre* e *Monstrous Regiment*.

2.1.3 Esquemas estruturais do Teatro Épico

Para romper com a continuidade linear do teatro dramático tradicional, em que os acontecimentos ocorrem em uma forma de cadeia de eventos indissolúveis, Brecht propõe um estilo narrativo e/ou episódico do texto dramático/espetacular. Ele acreditava que, dividindo a

peça em episódios, seu público poderia examinar os eventos de maneira mais precisa e permitiria ao espectador, traçar paralelos entre os acontecimentos. De acordo com Diamond, Brecht negava o realismo por que ele dissimula as convenções e também por sua hegemonia: “ao copiar os detalhes superficiais do mundo, o realismo oferece a ilusão da experiência vivida, até mesmo ao ressaltar uma única versão daquela experiência” (1996, p.126). Mas que, por meio da estrutura episódica e narrativa dos eventos, ao público é permitida a comparação e o contraste entre vários aspectos das vidas das principais personagens da peça.

Na visão de muitas artistas teatrais feministas, as condições de causa e efeito, traçadas pela estrutura linear do teatro tradicional, não favoreciam os apontamentos críticos que elas procuravam suscitar com o evento teatral. Os esquemas estruturais e os métodos narrativos do teatro épico, desenvolvidos por Brecht e Piscator, “foram úteis para as feministas que quiseram se afastar do realismo em direção a um estilo de representação mais relevante para a experiência das mulheres” (LAUGHLIN, 1999, p.214).

O rompimento entre as cenas pode ser realizado por meio da utilização da estrutura cênica da peça – do *apparatus* teatral, que é composto por diversos aspectos relacionados à produção teatral – e que deve ser mostrado como a maquinaria que compõe o espetáculo. A utilização de intervenções musicais também pode ser utilizada para interromper os eventos da trama, ressaltando e comentando os acontecimentos. Para Rosenfeld, “geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória” (1985, p.160).

Todos estes recursos compõem a estrutura do teatro épico propondo diferentes maneiras de provocar o *verfremdungseffekt* e colocar na perspectiva do espectador, um particular ponto de vista. Diversas peças feministas adotam a utilização destes recursos e excedem a visão de Brecht, ao compreender no uso da estrutura episódica, uma forma de perceber e ressaltar “a vida interior e a dimensão de experiência” (LAUGHLIN, 1999, p. 223) que as mulheres podem se identificar. Esta relação será mais aprofundada na observação do W.E.T, que utiliza estratégias Brechtianas para propor um teatro engajado e representante do feminismo cultural, pois, como afirma Laughlin, “ao emprestar de Brecht [...] as praticantes do teatro feminista comumente adaptam suas teorias para servir à perspectiva única e às necessidades da dramaturgia feminista” (1999, p.214). Esta dramaturgia pode tanto ressaltar as especificidades comuns às mulheres, como no caso do W.E.T, quanto ressaltar suas posições sociais de classe e gênero, como fez o *Monstrous Regiment*.

2.1.4 *Gestus*

O conceito do *gestus* de Brecht excede o mero gesto ou ação que determinada personagem executa. O *gestus* não é mímica, ele não representa somente uma relação social, mas ele comenta esta relação. Nas palavras de Brecht:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social (1948, p.124).

Estes gestos sociais incluem um número de elementos identificáveis ao público e representam, de acordo com Patrice Pavis, “uma forma social ou corporativamente particular de se comportar” (1999, p. 187). Ao perceber a ação, que significa algo além do que ela ilustra, o estranhamento causado no espectador, permite que ele detecte o discurso mais amplo por trás das palavras, das idéias e dos gestos traçados. Para John Willet, estudioso do teatro de Brecht, *gestus* é:

É, simultaneamente, gesto, ou mímica, e essência, atitude e sua base ou ponto fundamental, quer dizer, um só aspecto da relação entre duas pessoas, singularmente estudado, reduzido ao essencial e expresso física ou verbalmente. Exclui o psicológico, o subconsciente, o metafísico, a menos que possam ser transmitidos em termos concretos (1967, p.221).

Transportado para o contexto de reflexões sobre gênero, de acordo com Diamond, o “gesto social significa um momento de *insight* teórico dentro das complexidades de sexo/gênero, não somente na ‘fabula’ da peça, mas dentro da cultura em que a peça, no momento da recepção, está dialogicamente refletindo e moldando” (1996, p.130).

A utilização do *gestus* no teatro feminista oportuniza a abertura para o amplo entendimento dos entrecruzamentos das relações de gênero existentes, pois “gênero refere às palavras, aos gestos, às aparências, às idéias e ao comportamento que a cultura dominante entende como índices de identidade feminina ou masculina” (DIAMOND, 1996, p.123). Ao contrapor estes signos culturais de gênero com as relações expostas na cena, “o espectador pode ver um sistema de signos como um sistema de signos – a aparência, as palavras, os gestos, as idéias, as atitudes, etc.” (*Ibid*). Evitando, desta maneira, que ele se perca na identificação direta com as ações executadas em cena.

2.2 WOMEN'S EXPERIMENTAL THEATRE (W.E.T)

O grupo teatral foi fundado por Clare Coss, Sondra Segal, e Roberta Sklar no início da década de 1970 na cidade de Nova York. Em dez anos, produziu algumas peças e *performances* e representava o discurso relacionado ao feminismo cultural, ou radical. Como citado no capítulo anterior, o feminismo cultural tinha a característica de ressaltar, no objeto de arte, a essência especificamente *feminina* da obra e comumente, como afirma Reinelt, enfatizava “a mulher como uma classe de seres diferente dos homens” (1996[1], p. 81). Uma das particularidades do grupo é o fato de que as artistas do W.E.T apresentavam para uma platéia composta somente por mulheres. E utilizavam o método de *tomada de consciência*, para compor alguns de seus espetáculos⁵.

Sklar participava como co-diretora do Open Theatre, juntamente com Joseph Chaikin, mas, de acordo com Malnig e Rosenthal (1996) ela deixou o grupo ao perceber sua impossibilidade de se desenvolver completamente como artista e feminista. Sklar “observou os homens da companhia confrontando seus racismos e os horrores da Guerra do Vietnam, porém ainda não aptos a reconhecerem seus próprios sexismos.” (MALNIG, ROSENTHAL, 1996, p. 202).

A fundadora do W.E.T identificou que, por meio das práticas teatrais das feministas liberais, as mulheres não podiam compartilhar suas experiências, o que ocasionava uma falha no processo de formular uma perspectiva *feminina*:

A tentação de fazer parte da tradição masculina é ainda maior do que costumava ser, pois mais mulheres foram permitidas adentrá-la. Mas os temas e as formas a serem exploradas por mulheres, através de uma perspectiva de identificação-feminina, raramente foram incluídas (SKLAR *apud* HERBERT, 2006, p.2).

Pelo fato das feministas culturais enxergarem as diferenças de gênero e quererem demonstrá-las como uma categoria natural, conectados com as condições essenciais do sexo – que caracteriza o masculino e o feminino - e não determinado pelas condições sociais, as relações com os termos do estranhamento brechtiano, podem parecer contraditórias. Mas é por meio da motivação de promover uma identificação-feminina comum entre as mulheres

⁵ Traduzido do termo inglês *consciousness raising*. Segundo Ergas (1994), a tomada de consciência baseava-se na crença de que as mulheres tinham de alguma forma sido provadas do seu ‘eu real’. Sendo-lhes negada uma imagem positiva de si mesmas. Este método consistia na reunião de várias mulheres que expunham suas experiências para o grupo a fim de promover uma “expansão progressiva da consciência, incluindo reconhecimento e testemunho pessoais [...] bem como a generalização e a relacionalização a partir de testemunhos individuais” (p. 596-597).

que partilham a experiência teatral e expor as condições/posições que o patriarcado submeteu à mulher ao longo dos anos, que as utilizações dos recursos de estranhamento foram empregadas.

O exemplo do W.E.T é aqui colocado para examinar como as feministas se apropriaram e transformaram o discurso de Brecht, orientando a utilização dos recursos do estranhamento para uma perspectiva, que elas acreditavam ser especificamente feminina. De acordo com Malign e Rosenthal, as integrantes do W.E.T “procuraram identificar aqueles universais que poderiam ser traçados como uma experiência feminina de forma a diferenciá-los dos universais anteriormente aceitos e derivados da perspectiva masculina” (1996, p. 203). De acordo com Richard Walsh, autor de um estudo sobre o teatro radical nas décadas estudadas,

O teatro feminista radical se apropriou de elementos do teatro performático experimental para compor uma estética especificamente feminina: grupos como o *Women's Experimental Theatre* [...] fizeram suas peças de forma não lineares, resistiram a autoridade do fechamento narrativo, usaram estilo de documentário e direcionamento direto ao público. A prevalência destas técnicas, assim como a importância da conscientização indicam um esforço para subverter os dualismos entre a arte e a vida, entre atores e a platéia (WALSH, 1993).

Para Dolan (1991), “o relacionamento de mãe/filha se torna paradigmática do conteúdo do teatro feminista cultural” (p. 9). Esta relação pode ser observada no primeiro e mais conhecido trabalho do W.E.T: a trilogia *The Daughters Cycle* (1977-81). Composta por três peças, *Daughters*, *Sister/Sister*, e *Electra Speaks*, a trilogia foi, de acordo com Malign e Rosenthal, “uma profundamente perturbadora exploração teatral sobre mulheres dentro da família patriarcal do ocidente” (1996, p. 201).

A primeira peça, *Daughters*, tratava de forma mais incisiva a relação entre mães e filhas, enquanto *Sister/Sister* retrava os relacionamentos que as mulheres experienciavam com suas irmãs dentro da dinâmica da família. Os eventos de ambas as peças ocorriam no tempo presente. Mas, alguns elementos, como a cena inicial de *Daughters*, chamada *The Matrilineage*, podem ser identificados como recurso de distanciar atriz e personagem. Para Malign e Rosenthal, uma maneira de desafiar a objetivização e perceber a mulher como sujeito ativo e histórico, era fazer com que as atrizes publicamente identificassem seus antepassados familiares por meio desta cena inicial: “O *Matrilineage* nomeia mães, avós e bisavós, oferecendo tributo àquelas que, possivelmente, não foram reconhecidas durante suas vidas” (1996, p. 205).

Mas é na terceira peça da trilogia que alguns recursos de estranhamento brechtiano podem ser mais facilmente reconhecidos. Segundo Laughlin,

enquanto as duas primeiras partes situam suas filhas, irmãs e mães no tempo presente, *Electra Speaks* volta ao mundo antigo e utiliza as figuras de Electra, Clytemnestra, Iphigenia, Cassadra e Athena, da literatura e mitos da Grécia Antiga (1999, p. 220).

Em *Electra Speaks*, de acordo com Laughlin, a historicização Brechtiana foi transformada durante a revisitação das “histórias perdidas e não contadas de mulheres na literatura, na história e na arte” (MALNIG, ROSENTHAL, 1996, 207), como apontam Malnig e Rosenthal. Para Laughlin,

A perspectiva histórica de *Electra Speaks* tem um motivo adicional também, um que ilustra a modificação significativa da historicização de Brecht para servir aos objetivos do teatro feminista [...] até mesmo quando revela a condição histórica moldando a vida das mulheres, *Electra Speaks* também representa uma tentativa de reescrever a história, tornando as atitudes e experiências das mulheres que representa, como parte do mapa histórico. (1999, p.221).

Além da historicização, outros recursos de estranhamento brechtiano foram utilizados pelas mulheres do W.E.T para caracterizar e compor *Electra Speaks*. No campo da atuação, foram utilizadas técnicas de direcionamento direto ao público e comentários que distanciavam atriz/personagem. De acordo com Malnig e Rosenthal, as atrizes continuamente trocavam de papéis durante a peça. Para as autoras,

Mais do que as peças anteriores da trilogia, *Electra Speaks* questionava a noção de gênero fixo [...] Como as mulheres representavam ambos os sexos, o conceito de gênero como “realização performática” da teórica Judith Butler, torna-se claro. As mulheres do elenco podiam facilmente desempenhar o papel masculino de Agamêmnon ou Orestes, ilustrando a maleabilidade dos papéis sexuais construídos. Cada atriz, em determinado ponto, assumia a identidade da própria Electra, simbolizando um tipo de Electra em cada mulher, ou em “cada filha” (MALNIG, ROSENTHAL, 1996, p. 207).

É preciso ressaltar que se pode perceber algumas contradições dentro do discurso utilizado por alguns teóricos para definirem W.E.T como grupo feminista cultural ou radical. Pois, como citado acima por Malnig e Rosenthal, as artistas do W.E.T colocaram gênero como performático, ao mesmo tempo em que o discurso feminista cultural enxerga gênero como um conceito fixo, inato, natural. Isto pode demonstrar a mobilidade dentro do próprio discurso feminista, em que mulheres artistas feministas se apropriam e utilizam o que lhes era apropriado. Outra possibilidade é a mudança que estava ocorrendo dentro do movimento

feminista, em que algumas feministas começaram a fomentar um pensamento direcionado a uma linha mais materialista e relativa do conceito de gênero.

A peça *Electra Speaks* foi estruturada de forma episódica, a partir de uma série de composições de curtas cenas. Mas, de acordo com Laughlin, a aplicação de Sklar da forma não linear de estrutura dramática, parece distante da de Brecht. Ela ressalta um comentário que Sklar formulou:

o que me interessa na estrutura episódica tem relação à expressão da vida interior... em qualquer momento, as coisas acontecem seqüencialmente e também simultaneamente... os sentimentos não acontecem em seqüência lógica... (SKLAR apud LAUGHLIN, 1999, p. 223).

A apropriação desta estrutura para ressaltar a vida interior de cada mulher é um exemplo de como as feministas dão uma significância adicional ao projeto teórico de Brecht. O confronto entre passado e presente foi utilizado em *Electra Speaks* para explorar as raízes do silenciamento de mulheres, feito pelo patriarcado. Para Laughlin,

Como outras feministas dentro e fora dos Estados Unidos, o W.E.T se voltou para a história não somente para revelar os esforços de opressivas estruturas patriarcais ao examiná-las através de um “olhar histórico” como diria Brecht, mas também para recuperar e reinterpretar o passado por meio de uma perspectiva feminista (1999, p.221).

O *Women's Experimental Theatre* montou uma segunda trilogia, chamada *Women's body and Other Natural Resources* (1980-85). Este trabalho integrava peças com caráter voltado à *performance art* feminista e expunha o relacionamento das mulheres com seus corpos e com a comida.

Por causa das críticas recebidas em torno do caráter de feminismo cultural do grupo e da mudança dentro do movimento feminista em direção a um pensamento mais materialista sobre as relações de gênero, o W.E.T percebeu que não podia mais depender dos laços que, uma década antes, existiam entre a companhia e seu público. Sklar reconhece que “algumas coisas estavam acontecendo nos movimentos feministas que não havíamos percebido” (MALNIG, ROSENTHAL, 1996 p. 212). Em 1985, Coss e Segal param de produzir peças teatrais, mas de acordo com Malnig e Rosenthal, “trabalho do *Women's Experimental Theatre* ainda é, entretanto, uma reflexão expansiva da política feminista, trazendo à tona importantes questões para os primeiros movimentos feministas” (1996, p. 212).

2.3 MONSTROUS REGIMENT

A companhia *Monstrous Regiment* foi formada em 1975, na Inglaterra, e era considerada uma companhia de teatro que apresentava preocupação em tratar de questões feministas e socialistas. A formação original do *Monstrous Regiment* era composta pelas atrizes Mary McCusker e Gillian Hanna, mas logo Chris Bowler começou a trabalhar com o grupo como escritora/diretora e Rose Sharp como a produtora. De acordo com Goodman, “o grupo iniciou com o comprometimento de evidenciar o trabalho e as experiências de mulheres, mas não excluía homens, a princípio. [...] Porém, em 1980 já não havia homens trabalhando com o grupo” (1993, p. 70).

Com o passar dos anos, muitas mulheres integraram a companhia, que por quinze anos teve o objetivo de reunir “material feminista sobre tópicos históricos, com inclinações multiculturais, desenvolvidas por meio da escrita de jovens escritoras” (REINELT[2], 1996, p. 166). Em uma entrevista feita por Goodman, Hanna revelou que,

Quando você fala do *Monstrous Regiment* como um grupo feminista, você precisa fazer uma distinção entre a estrutura organizacional da companhia e o trabalho que aparece no palco. O *Regiment* foi estabelecido nas bases dos princípios feministas... Não foi tudo reunido em um só momento [...] Nós éramos um grupo de pessoas diversificadas, e tivemos que estabelecer nossas regras através do processo colaborativo durante o caminho (GOODMAN, 1993, p. 16).

O grupo realizou variadas *performances* e encenou diversas peças, entre elas, *Vinegar Tom* (1976), encenada em 1978. Escrita por Caryl Churchill, a peça apresenta a história de algumas mulheres condenadas por bruxaria em Essex, Inglaterra, no século XVII – com uma perspectiva feminista. De acordo com Reinelt, a peça “incorpora uma análise socialista-feminista para atacar os problemas do relacionamento entre gênero e classe” (1990, p. 156). A estudante e pesquisadora Claudia Mussi expõe o enredo da peça:

O fazendeiro Jack e sua esposa Margery prosperam economicamente enquanto seu casamento segue em direção oposta. Jack se sente atraído por Alice, sua vizinha. A garota é filha de Joan Noakes, uma viúva que vive fora dos códigos morais: não frequenta a paróquia e gosta de fermentar cerveja para seu consumo. Jack e Margery concluem que seus problemas são causados pela velha Noakes, que, segundo eles, lança bruxarias em suas propriedades. Quando um caçador de bruxas (Henry Packer) e sua assistente (Goody Haskins) chegam à cidade, Noakes, Alice, Ellen (uma mulher que detém sabedoria sobre ervas e medicamentos naturais) e Susan (amiga de Alice que já fez dois abortos) são acusadas como bruxas e enforcadas em praça pública (2008, p.109).

O texto dramático contém uma estrutura brechtiana episódica de narrativa e apresenta sete letras de músicas com caráter contemporâneo, inscritas para contrastar com o andamento das cenas. Praticamente todos os aspectos do estranhamento brechtiano, abordado neste capítulo, foram utilizados na produção do *Monstrous Regiment*. Como a própria Churchill proferiu: “Eu queria escrever uma peça sobre bruxas sem bruxas nela; uma peça que não fosse sobre o mal, histeria e possessão pelo diabo, mas sobre pobreza, humilhação e preconceito, e como as mulheres acusadas de bruxaria se viam” (apud REINELT, 1990, p. 157). Além da estrutura episódica do teatro épico, a peça apresenta na atuação dos atores, o distanciamento entre artista/personagem quando as atrizes, ao mesmo tempo que interpretam os personagens, cantam as músicas do espetáculo. A historicização é apresentada na trama da caça às bruxas e nas representações das personagens femininas, reprimidas pelo meio que viviam. E refletindo sobre o *gestus*, Reinelt aponta que, a “dramatização de sexo e sistemas de classe está realçada por todas as cenas particulares pelas técnicas brechtianas de achar um *gestus* social crítico que promove o foco material” (1990, p.158).

Pode-se perceber que, além da questão feminista, que a peça pretendia suscitar no espectador, a questão das relações de classe estava muito presente no texto e no trabalho do *Monstrous Regiment*. Reinelt (1996[1]), ao abordar a escrita de Churchill de maneira geral, afirma que suas estratégias dramáticas, também dão chão para uma análise feminista socialista da relação entre o patriarcado e o sistema econômico. No caso de *Vinegar Tom*, as personagens mais oprimidas eram justamente aquelas que tentavam viver fora do sistema econômico - como Ellen e Joan - e fora do sistema sexual - como Alice e Susan.

Segundo Mussi (2008), Churchill oferece apenas uma indicação quanto à execução das músicas no texto dramático: A peça se passa em torno de uma pequena vila durante o período de algumas semanas, no século XVII. As canções se passam no presente. Percebe-se com isto, que as músicas assumem a função de estabelecer a relação entre os acontecimentos ocorridos no passado com tempo presente. De acordo com Reinelt,

As canções, cantadas por mulheres modernas, quebram a narrativa e historicizam os incidentes, criando uma distância crítica dos eventos históricos o que permite comparações com o tempo contemporâneo e rompe a linha da narrativa, enfatizando as possibilidades de intervenção e mudanças (1990, p.157).

Na produção do *Monstrous Regiment*, as músicas eram cantadas pelas próprias atrizes que assumiam determinadas personagens na peça. Esta ruptura e transição da palavra falada

para a cantada, executada pelo mesmo artista, é recorrente nos *songs* que Brecht introduzia nos seus espetáculos. Segundo Rosenfeld, os *songs* variam nas suas funções:

Alguns deles são dirigidos diretamente ao público e seu *gestus* é, quase sempre demonstrativo, apontando “com o dedo” as falhas do mundo narrado; fato este que implica o desdobramento épico em sujeito e objeto. Outros visam tanto ao público como aos outros personagens. Alguns fazem parte do contexto da peça e da ação, interrompendo-a apenas pela passagem a outra arte que não a declamatória; outros não têm relação direta com a ação e detém radicalmente o fluxo dramático (1985, p. 160).

Em *Vinegar Tom*, as letras das músicas apresentam uma linguagem coloquial, contemporânea e, tradicionalmente, consideradas obscenas⁶. Os atores faziam direcionamento direto ao público, apontando “com o dedo”, como citou Rosenfeld, as problemáticas e falhas do presente – derivados, também, do mundo narrado. Este caráter obsceno das letras chocou muitos espectadores da produção do *Monstrous Regiment*. Como cita Hanna,

Nós não queríamos permitir que a audiência perdesse a responsabilidade por assistir a um pedaço interessante de história. Agora, um monte de gente sentiu sua inteligência afrontada por isso. Eles diziam: ‘Eu não sei por que essas pessoas têm que pontuar o que elas estão dizendo com estas canções modernas. Nós somos absolutamente capazes de extrair conclusões sobre o mundo de hoje com paralelos históricos’. Na verdade, eu não acredito nisso e, de qualquer forma, nós não podemos correr este risco. Para cada homem inteligente que consegue traçar paralelos, há dezenas de homens que não traçam. Não é que eles não conseguem, é que eles não o fazem (HANNA apud NEBLETT, 2003, p. 104)

Com o passar dos anos, e principalmente durante o período final da influência da primeira-ministra inglesa Margareth Thatcher, o *Monstrous Regiment* enfrentou problemas financeiros e seu término ocorreu quinze anos após sua fundação. Um dos motivos que contribuiu para a falta de investimentos foi o fato que, segundo Reinelt,

como elas estavam comprometidas em desenvolver uma nova escrita, seus “scripts” freqüentemente atravessavam extensos workshops e estágios preparatórios, levando vários anos para progredir da primeira idéia até a produção final de seus trabalhos (1996[2], p. 162).

Sem a verba necessária para pagar os membros da companhia, a *Monstrous Regiment* continha a presença de poucos personagens nas suas produções, o que resultava em experiências individuais e psicológicas ao invés retratar a natureza dialética da vida em sociedade de diversos grupos

⁶ Obsceno – 1. Que fere o pudor. In: **Aurélio**: Minidicionário da língua portuguesa. 1.ed. 16ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

3 – AQUELA BANDA DA MONTAGEM: UMA VIVÊNCIA

A montagem brasileira do texto *Vinegar Tom*, de Caryl Churchill, ocorreu durante as disciplinas de Montagem Teatral I e Montagem Teatral II do Centro de Artes da UDESC no segundo semestre de 2007 e primeiro semestre de 2008. A peça foi dirigida pela Prof^a Brígida de Miranda, também coordenadora do projeto de pesquisa *Poéticas do Feminino e Masculino: A Prática Teatral na Perspectiva das Teorias de Gênero*, que procurou estabelecer vínculo direto entre a pesquisa e a sala de aula.

Nas primeiras aulas da disciplina de Montagem Teatral I, Miranda explicitou para a turma o desejo de que na peça houvesse uma banda de rock, integrada somente por mulheres. Durante o processo de seleção de personagens, procuramos estabelecer quais mulheres poderiam desempenhar as funções de musicistas. Ou melhor, quais mulheres sabiam tocar algum instrumento musical. Após uma conversa entre a turma, identificamos algumas alunas que formariam a banda que atuaria em *Vinegar Tom*: Claudia Mussi, Fernanda Macedo, Lívia Sudare e Luana Garcia. Nas palavras de Miranda,

a banda de rock seria a representação da mulher contemporânea, e deveria ser formada apenas por alunas. Isso determinou outro aspecto da distribuição de papéis, a escolha de atrizes com habilidades musicais. Devido à limitação de tempo de ensaio e montagem, a banda precisaria ser composta preferencialmente por mulheres que já cantassem ou tocassem algum instrumento (2008, p.289).

Prontifiquei-me a tocar violão ou guitarra, pois tinha noção básica de como fazê-lo e a cantar também, pois já realizei algumas práticas de voz, como oficinas, cursos, além de ter profunda paixão por música e canto⁷; Lívia Sudare se voluntariou a tocar baixo, pois já havia tocado o instrumento em uma banda de *rock* quando adolescente; Cláudia Mussi, diretora musical do espetáculo e pianista erudita, tocaria piano; e Fernanda Macedo se ofereceu para fazer *backing vocal*, pois tinha noção de canto e gostava de cantar.

Renata Swoboda, aluna do curso de Música do Centro de Artes da UDESC estava colaborando na disciplina como voluntária, pois foi convidada a compor, junto aos alunos da

⁷ Na escrita deste capítulo, optei por assumir a posição do sujeito que narra e que compartilha com o leitor a sua experiência. Apoio-me na noção de que “o sujeito é ensinado para seguir as normas, para não aparecer como produtor do discurso, dando lugar a seu objeto de estudo [...]. Portanto, já era esperado que, no nosso corpus, os sujeitos, em sua maioria, nomear-se-iam a partir da norma, o que caracteriza uma regularidade que possibilita prever e compreender o comportamento do sujeito. Regularidade que, por ser uma convenção, por si só suficiente para justificar a manutenção da norma [...]. Em suma, parece que o novo e, não somente a conformidade à norma, ainda não configura um lugar de constituição para o sujeito do discurso acadêmico”. In: TASCETTO, Tania Regina. *A (im)personalidade no discurso acadêmico: o desvio marcado pelo sintoma*. Disponível em www.geocities.com/gt_ad/taniartaschetto.doc, acesso em 10 de Novembro de 2008.

disciplina, a paisagem sonora das cenas, tarefa que integrava sua pesquisa junto com o professor Frederico Macedo. Ela foi então convidada pelas integrantes da banda e pela professora a colaborar no projeto também como baterista de banda de rock. Cinco mulheres com estilos e gostos musicais totalmente variados se uniram com o propósito de tocar *Rock'n Roll* na montagem de *Vinegar Tom*. O grupo começou a se chamar *Aquela Banda da Montagem*, nome que surgiu durante um ensaio.

Foi a partir desta vivência, de integrar *Aquela Banda da Montagem* em *Vinegar Tom*, e de estudar as experiências de outras mulheres relacionadas com teatro feminista que a motivação para a escrita deste capítulo surgiu. Pois, como explicita Simone Schmidt, pesquisadora das áreas de gênero e literatura, “não há como, efetivamente, escrever a história do feminismo reivindicando uma especificidade construída a partir de fora da nossa experiência” (2004, p.21). Procuo investigar como os discursos de determinadas correntes feministas poderiam informar a prática de *Aquela Banda da Montagem* especificamente em discussões sobre “representação de mulheres”: como são representadas no palco, em letras das músicas, atitude das atrizes e por meio da utilização do *Rock'n Roll* como linguagem musical. E aponto como a banda atuava na cena, como uma estratégia de estranhamento brechtiano por meio desta mesma representação e de sua relação com os demais elementos do espetáculo.

3.1 ENSAIOS E ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DAS MÚSICAS

Durante o processo de ensaios e criação de *Aquela Banda da Montagem*, houve pouca interferência da direção. Trabalhávamos as músicas e, depois de prontas, mostrávamos o resultado para a diretora e colegas. Miranda evitou interferir no processo de ensaios para proporcionar maior liberdade para a criação das músicas e unificação entre as mulheres da banda. Ela propôs que estas cinco mulheres criassem as músicas e trabalhassem em um espaço diferenciado, *delas*. Isso foi feito da seguinte maneira: nos dias de aula/ensaio ensaiávamos em um estúdio do departamento de música ou na casa de alguma das integrantes da banda e, normalmente, depois do encontro, dávamos um retorno para a professora/diretora de como havia sido o processo daquele dia.

Neste espaço de mulheres, pôde-se observar que, alguns discursos apontados por Jill Dolan no primeiro capítulo deste trabalho, apareceram - ainda que disfarçados - nas relações das integrantes entre si e nas reflexões sobre o trabalho que estávamos realizando. O fluxo entre os pensamentos feministas liberais e culturais, apesar de antagônicos, ocorria constantemente sob a forma de questionamentos (e apontamentos): “por que existem mais

bandas de rock formadas por homens do que por mulheres?"; "uma banda de mulheres pode ser tão boa quanto uma de homens?"; "a mulher faz um tipo de música diferente do homem?"; "a mulher faz música melhor do que o homem?"; "a música da mulher é mais sensível que a do homem? - o que significa esta sensibilidade?"; etc. Isto demonstra que, mesmo sem ter o conhecimento claro sobre os estudos feministas - nenhuma das integrantes se considerava feminista até então - as reflexões sobre as funções da mulher dentro de grupos sociais específicos - bandas musicais, neste caso - ocorriam constantemente. É preciso ressaltar que nossas indagações estavam relacionadas e restritas às problemáticas que enfrentávamos como mulheres, brancas, de classe média e estudantes universitárias. Assim poderíamos pensar que estávamos compartilhando algum "tipo específico" dentro da categoria "mulher".

Unir estas mulheres, que apesar de pertencerem a mesma turma e categoria, não apresentavam afinidades (musicais) em comum para realizar a composição de sete músicas de rock e adaptar as letras que estavam escritas na língua inglesa para encaixarem na melodia das músicas (em português), foi um desafio. De acordo com Mussi, "na montagem da UDESC, a partir das letras traduzidas, foi extraído um dos tópicos da música para a criação das canções originais" (2008, p.113). A associação entre as afinidades musicais (o som) e as afinidades ideológicas (a palavra) é de extrema relevância dentro de qualquer grupo que se reúna com o propósito de transmitir musicalmente uma idéia, pois como afirma o jornalista e escritor Roberto Muggiati, estudioso de diversas linguagens musicais, "ainda que o ouvinte não consiga ou não queira captar as palavras numa primeira audição [...] o seu inconsciente raramente deixa de registrar a mensagem do compositor" (1973, p.102).

A preocupação da banda era de, primeiramente, encontrar uma maneira de compor as melodias e arranjos - a partir de um dos "tópicos" da música - para depois adaptar as letras de Churchill. De acordo com a diretora musical do espetáculo,

A produção original aconteceu em 1978 na Inglaterra. Aqui, trabalhava-se com um público brasileiro composto, principalmente, por estudantes universitários em 2007/2008. Não se tratava, portanto, de uma tradução das músicas, mas de uma apropriação do seu conteúdo, forma e estilo para a criação de letras e melodias diferentes que estivessem de acordo com ambos Churchill e a platéia que se esperava atingir (MUSSI, 2008, p113).

Até Swoboda integrar a banda, somente Mussi tinha experiência musical necessária para as composições. Recorremos então à ajuda de dois amigos que possuíam experiência prática tanto na área da poesia quanto da música, Glaiton Leite (Shasça) e Renan Fagundes. O fato de dois homens terem participado do processo de criação parece não ter alterado a visão

da banda em relação a si mesma, pois não houve interferência direta e constante destes homens nos ensaios, embora isso tenha sido questionado pela professora/diretora. As decisões relacionadas às músicas eram tomadas pelo grupo de mulheres. Após o período de três meses, a banda apresentava as oito músicas da peça, uma a mais do que o proposto por Churchill. São elas:

- Putinha de Satã* (Composição: Renata Swoboda/Letra: Shasça);
- Ninguém Fala* (Composição/Letra: Shasça);
- Oh, Doutor* (Composição: Claudia Mussi e Luana Garcia/Letra: Shasça);
- Sagrada Família* (Composição: Renan Fagundes/Letra: Shasça);
- Tema de Packer* (Composição: Cláudia Mussi);
- Algo para Queimar* (Composição/Letra: Renan Fagundes);
- É uma Bruxa* (Composição: Renata Swoboda/Letra: Shasça e Renata Swoboda);
- Lamento para as Bruxas* (Composição/Letra: Renata Swoboda)

3.2 AS ROQUEIRAS

Após contermos todas as músicas do repertório, a estética que a banda iria adotar na sua representação no palco passou a ser a maior preocupação das atrizes e da direção. Como o estilo musical adotado foi do *Rock'n Roll*, a atuação desta banda de mulheres assumindo postura de roqueiras “poderosas” – por meio da vestimenta, atitude, letra das músicas – foi pensada por Miranda para formar este contraste entre a linguagem – historicamente atribuída aos homens – e a apropriação dela, por meio de uma banda de mulheres fortes e sensuais. A *performance* da sensualidade, neste caso, buscava um contraponto com a representação da repressão da sexualidade feminina durante a caça as bruxas. De acordo com Mussi,

Para a diretora Brígida Miranda, uma banda composta apenas por mulheres e com pouca interferência de criação por parte da direção era uma forma de criar um discurso jovem, que pudesse dialogar com o público ao mesmo tempo em que proferisse um discurso feminista por meio das letras. Outro aspecto interessante, é que o rock é um ambiente tipicamente masculino; mulheres habitando este espaço já seria uma subversão a este princípio (2008, p.112).

Esta subversão já poderia causar o efeito de estranhamento por si só, pois a atuação da banda nas músicas em geral, transitava entre o que é culturalmente e socialmente construído como *masculino* e *feminino*. Segundo a pesquisadora brasileira Sônia Mattos,

O limite entra as áreas de ação estabelecidas para homens e mulheres – é ele próprio uma imagem. Essa imagem cria uma diferença de valor entre tipos de ação. Onde os valores são mapeados [...] dentro da distinção entre “coisas de homem” e “coisas de mulher”, uma representação simbólica dos sexos se torna o meio através do qual a própria possibilidade de ação é apresentada (2003, p. 28)

Representávamos mulheres sensuais que apresentavam os rostos cobertos por uma maquiagem forte, figurinos – vestidos, saias, blusas - de cor escura, cabelos soltos e que assumiam poder ao executarem as músicas ao vivo, porém, utilizando uma linguagem tradicionalmente masculina por meio das letras e do *Rock 'n Roll* (ANEXO A). De acordo com Carlos Ferraço e Maria da Conceição Soares, como uma forma de globalização não hegemônica, a

corrente do rock transita como uma rede virtual despatriada, agregando subjetividades e intersubjetividades que atravessam tempo e espaço para se encontrarem e desencontrarem na resistência à perspectiva de uma cultura unidimensional” (2002, p.1)

Esta característica do Rock, de resistir à perspectiva de uma cultura unidimensional, atraiu muitas mulheres que quiseram utilizar a linguagem para revelar repressões variadas. Apesar de o rock apresentar em alguns de seus subgêneros um “sentimento anti-mulher, encarando-a como coisa, mostrando atitudes de dominação, ameaça, orgulho, gozação, trapaça e um milhão de diferentes formas de ódio às mulheres” (MUGGIATI, 1973, p.73-74), muitas mulheres reagem e se tornam adeptas do estilo adotando essa linguagem para expressar as suas particularidades e subverter o que delas é esperado. Andrea Nye reflete que,

O grupo dominante, isto é, o masculino, também domina a comunicação. As mulheres têm diferentes percepções e experiências, mas sua experiência deve ser filtrada através da linguagem de construção masculina (1995, p.209)

A utilização do Rock - como linguagem de construção masculina - apropriado e subvertido por algumas mulheres que desconstruíram os códigos da linguagem para também revelarem suas experiências, é cada vez mais recorrente. De acordo com a pesquisa de Rodrigo Gomes e Maria Ignes Mello sobre bandas femininas no cenário brasileiro no ano de 2007,

Embora considerado um espaço masculino, percebemos ao longo do trabalho que a participação feminina no rock, abriu espaço para o surgimento de uma nova categoria – *rock com vocal feminino* –, bem como a promoção de eventos musicais

específicos para elas, o que tem demonstrado que sua participação ao longo dos anos não as coloca como meras coadjuvantes, mas sim como condutoras de transformações significativas para este universo musical (2007, p.8).

A década de 1960 presenciou a ruptura de muitas mulheres com grupos mistos de teatro e de música. Esta tendência, que Gomes e Mello observaram, foi iniciada dentro da cultura rock americana do período, em que muitas mulheres perceberam que,

apesar de assumirem intelectualmente, e em sua música, novas atitudes, os jovens do rock pouco mudaram nas relações humanas e principalmente na relação homem/mulher, insistindo em repetir, sob formas disfarçadas ou pseudoliberais o comportamento de seus pais (MUGGIATI, 1973, p. 73).

O termo Rock, atualmente, atinge uma abrangência de ritmos, sons e tendências variadas que dificilmente podem ser dispostas e categorizadas dentro de um único padrão. *Aquela Banda da Montagem* se considerava uma banda de Rock, apesar de apresentar no seu repertório músicas que percorrem a linha do *blues*, da *pop* e *disco music*. O estilo musical adotado pode conduzir e realçar uma questão feminista por provocar este estranhamento ao se observar mulheres sensuais assumindo uma linguagem ainda associada à imagem masculina. Pois, sim, apesar de muitas mulheres estarem integrando cada vez mais o universo do rock, teóricos que escreveram sobre a história desta tendência musical raramente incluem nomes femininos nos grandes mitos do *Rock 'n Roll*.

3.3 A ATUAÇÃO DA BANDA

A atuação da banda, como um grupo de mulheres roqueiras, assumia um caráter que ia além da simples representação de banda de rock, quando relacionada às letras das músicas e a algumas cenas da peça. As adaptações das letras de Churchill, feitas por *Aquela Banda da Montagem*, apresentam características aparentemente conservadoras, se lidas no papel. *Sagrada Família*, por exemplo:

Ninguém gosta de mulher maldita

Nem admite se ela for adúltera

Pra ser amada em sua vida

Respeite seu marido,

Nunca discuta!

Mas a representação desta letra pela banda, apresentada com tom de ironia e chacota, visava enfatizar através da atuação, a crítica ao comportamento padrão esperado de mulheres e homens. Este recurso, a ironia, é também utilizado para provocar um estranhamento na platéia. Como cita Rosenfeld, “Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia” (1985, p. 156). Nesta música, a banda utiliza uma touca branca igual a da conservadora personagem *Margery* como forma de satirizar as repressões que a personagem representava (ANEXO B). Para Mussi,

A montagem da UDESC aproveitou-se muito mais de recursos como a comicidade e a ironia para alertar o espectador do que se estava vendo. A inadequação entre a forma e o conteúdo causa choques na audiência. Quando mulheres roqueiras, jovens e contemporâneas cantam explicitamente sobre os problemas da menopausa, o público percebe a desconexão e faz os entendimentos necessários (2008, p.114).

Quando fala sobre “problemas da menopausa”, Mussi se refere à música *Ninguém Fala*, um *blues* que narra algumas situações vivenciadas por mulheres mais velhas. Um trecho da música revela:

*Ninguém me deseja
Ela grunhiu raivosa
Todos queriam minha beleza
Mas quem quer uma idosa?
Desde o início é assim...
E ninguém fala nada!*

Provocar estes contrastes - entre mulheres que utilizam o rock para passar mensagens feministas, entre jovens que retratam questões relacionadas à menopausa e velhice, entre atrizes que desempenham funções de musicistas – era o que a banda procurava suscitar por meio de sua atuação no palco.

3.4 A BANDA DENTRO DA ESTRUTURA DE VINEGAR TOM

Nesta montagem de *Vinegar Tom*, a interpretação dos atores foi feita de forma realista enquanto os elementos da disposição cenográfica atuavam, juntamente com a presença da banda, para promover o estranhamento do espectador em relação à representação. Iluminação, jogo de sombras, entradas e saídas de cena e paisagens sonoras são alguns exemplos das

estratégias adotadas por Miranda, para promover o distanciamento do espectador em relação à trama apresentada. Além destes recursos cenográficos, a escolha de determinados atores e atrizes para desempenharem os papéis que lhes foram designados, foi pensada por Miranda para também dialogar com o espectador contemporâneo, mesmo por meio da interpretação realista. De acordo com a diretora,

Essa concepção do espetáculo precisaria construir uma lógica de representação que realçasse uma abordagem feminista. Buscando uma lógica de narrativa visual o corpo dos atores/atrizes já estabeleceria a representação da fome e marginalidade vivida pelas mulheres solitárias. Assim, decidi que atrizes magras fariam os papéis das mulheres sozinhas, que vivessem a margem da sociedade e sem homens que as protegessem. Mulheres mais encorpadas interpretariam as mulheres casadas, ou acompanhadas. Dessa maneira a representação seria uma forma de relativizar os padrões de beleza contemporâneos que estabelecem o corpo magro como o belo e desejável (MIRANDA, 2008, p.289).

Mas, uma das principais estratégias utilizadas pela direção, para promover este estranhamento - como foi constatado no tópico anterior - foi do recurso cênico-musical. O espetáculo *Vinegar Tom* iniciava com a *performance* da banda que tocava a música *Dama de Satã* (traduzido do inglês *Evil Women*). Para Mussi, este primeiro contato do público com a banda era essencial para formação de uma conexão - que durava o espetáculo inteiro - entre estas mulheres, figuras modernas, e a platéia. De acordo com a diretora musical do espetáculo,

Desta forma, as intervenções podem ser percebidas como comentários sobre a ação e não como uma mera interrupção no andamento da peça. A conexão entre espectador e banda deve ser mantida por toda a duração do espetáculo se o objetivo for transmitir mensagens políticas. De acordo com as teorias de Brecht, o teatro não deveria envolver o espectador em um raso e hipnótico entretenimento, mas manter a audiência conectada com a ação em palco era essência (MUSSI, 2008, p.116).

Por meio de *Aquela Banda da Montagem*, a linguagem do *Rock´ Roll* foi utilizada como uma forma de recortar a trama com um estilo musical contemporâneo e de fácil identificação à platéia, uma vez que “o rock pressupõe a troca, [...] a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos” (CHACON, 1985, p.12).

A presença desta banda de mulheres também contrastava com a falta de agência das outras personagens femininas da peça. Enquanto as personagens viviam situações de opressão, marginalidade e violência que as colocam na posição de sujeitos passivos (as que

agiam contra as normas sociais eram enforcadas), a banda assumia uma atitude ativa, de questionamento da realidade. O texto de *Vinegar Tom*, de acordo com Reinelt,

coloca a sexualidade dentro da história das bruxas e da bruxaria, problematizando a interpretação tradicional daquela história e apontando para os vestígios que sobraram deste tipo de pensamento na vida contemporânea (1990, p. 156).

A relação de distanciamento visual e cronológico entre a banda e as cenas da peça é acentuada na especificidade das músicas de *Aquela Banda da Montagem* e na atuação adotada por ela, onde as mulheres *falam o que pensam* e apresentam uma atitude que demonstra liberdade sexual, enquanto as outras personagens são avidamente reprimidas sexualmente. Como afirma Dolan, “como outra construção social, a sexualidade é também uma expressão da relação de gêneros dentro de uma dinâmica de poder” (1991, p.10).

O espetáculo foi apresentado em espaços diversos e a banda teve que se adaptar às estruturas dos palcos em que a peça foi encenada. Dependendo da posição das atrizes da banda, uma diferente relação com o público e com as cenas ocorria. Primeiramente, apresentamos no Espaço II do Centro de Artes da UDESC. A banda ficava posicionada em um mezanino e se situava atrás da representação das cenas. Ela só ficava visível para a platéia quando era hora de tocar as músicas e promover a ruptura brusca com a representação (ANEXO C). Esta transição súbita de passado para presente, muitas vezes, provocava surpresa no espectador desprevenido que, em determinado momento via-se envolvido com as personagens e suas relações e em outro, era transportado para uma realidade em que as roqueiras imperavam. Por meio desta estrutura, não havia relação direta entre a banda e as cenas da peça. A banda apresentava função exclusiva de romper o andamento da peça e comentar as cenas, por meio das letras das músicas. Porém, como afirma Miranda, “deste espaço a banda poderia acompanhar a cena; e ser vista pela platéia, mas também ficava claro para a platéia que a banda também poderia observar os espectadores” (2008, p.290). Isto pode nos levar a examinar uma relação de poder entre as roqueiras e a platéia. A banda poderia ser percebida como o espectador que observa, que vigia, que sabe o que ocorre dentro e fora da cena.

O segundo espaço que a peça foi encenada, foi o Teatro Ademar Rosa, dentro do Centro Integrado de Cultura (CIC) de Florianópolis. O espetáculo participou do *Floripa Teatro – 15º Festival de Teatro Isnard Azevedo*, ocorrido no mês de abril de 2008. O palco do teatro não apresentava mezanino e a banda ocupou a posição lateral e um pouco a frente da cena. Por meio deste novo posicionamento, a banda ficava visível para a platéia. Apesar de

não ficar iluminada durante as cenas, as mulheres da banda podiam ser vistas por quem quisesse direcionar o olhar para elas. Isto criou uma nova relação entre a banda e os acontecimentos da peça. Pois, além de promoverem uma ruptura entre as cenas, a presença da banda colocava passado e presente no mesmo plano. Foi introduzida uma cena em que as mulheres da banda interferem diretamente nos acontecimentos da trama, estabelecendo uma interação entre as personagens da peça e as personagens roqueiras. A banda assumiu, além da função de comentar as cenas, a posição de narradoras que interferem, quando querem, nas ações apresentadas no palco. A relação de poder entre as roqueiras e a platéia sofria uma subversão, nesta estrutura. Em vez de ser o espectador oculto, as ações da banda podiam ser observadas durante todo o espetáculo.

As duas últimas apresentações de *Vinegar Tom* ocorreram no Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Com o espaço reduzido, sem mezanino, a banda também ocupou posição lateral, porém ficou dividida. O piano, a guitarra e os vocais ficaram posicionados de um lado, enquanto o baixo e a bateria do outro (ANEXO D). Este novo formato possibilitou a sensação de que estas mulheres *jogavam* com os acontecimentos da peça, de forma mais irônica do que anteriormente. As cenas da trama ocorriam *entre* as roqueiras e estas podiam brincar, por meio de olhares cruzados e comentários, com a relação espacial estabelecida. Na última apresentação de *Vinegar Tom*, deixei várias folhas de papel para o público dar opinião sobre *Aquela Banda da Montagem*. Uma das respostas que obtive foi “A banda representa a bruxaria! Fogueira Nelas!” Esta colocação irônica, feita por um espectador ou espectadora, demonstra como esta relação entre passado e presente está situada na peça e como, ainda hoje, mulheres que desempenham poder – ao tocar instrumentos, ao beber, fumar e “falar palavrão” na atuação – podem intimidar.

Como mulher, artista e pesquisadora, compartilho a idéia que “reler este passado das teorias feministas significa uma tentativa de buscar, na radicalidade de suas propostas, a substância política que hoje por vezes falta à nossa prática teórica” (SHMIDT, 2004, p.19). Meu processo de pesquisa de teatro feminista iniciou conjuntamente com o de montagem de *Vinegar Tom*. Percebi, por meio da união de minha prática com os discursos teóricos feministas retratados na pesquisa, que as questões levantadas pelos feminismos (contraditórios, ou não) estão dentro de muitas mulheres, mesmo as que não querem ser relacionadas ao movimento. Como cita Miranda,

Pensar o 'feminismo' como tabu nos cursos de artes cênicas foi uma de minhas hipóteses iniciais para entender a raridade de títulos sobre 'teatro feminista' nas publicações teatrais brasileiras, e da mesma forma justificar o lapso nos estudos

teatrais brasileiros de abordagens embasadas na crítica feminista e nos estudos de gênero. Assim, a raridade de estudos sobre o teatro feminista enquanto gênero e prática teatral seria justificada se há a priori resistência quanto as agentes e as ações do movimento feminista (2008, p. 285).

Neste estudo, procurei retratar aspectos relacionados ao ponto de vista de quem está praticando a atuação e não à sua recepção. Apesar das integrantes não serem assumidamente feministas, a prática de *Aquela Banda da Montagem* relacionada tanto ao seu processo de criação e ensaios quanto à atuação das atrizes, pode ser considerada feminista. O grupo não adota uma posição oficial nem uma tendência a uma corrente específica de feminismo, mas a sua integração, como uma banda formada somente por mulheres que tocam e cantam, que tomam decisões ativas relacionadas às temáticas feministas das letras e que procuram transmitir as idéias do feminismo - enquanto movimento de resistência, contestação e reflexividade – por meio da atuação, aponta para o que pode ser considerado o início de uma prática feminista. Considero um privilégio poder compartilhar e discutir, dentro da universidade, estas questões tão presentes na vida de muitas mulheres, mas tão pouco faladas dentro da academia brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre teatro feminista, hoje, implica considerar os contextos político-históricos que as artistas feministas vivenciavam e procuravam retratar por meio da linguagem teatral. A partir das décadas examinadas neste estudo, percebe-se que o teatro feminista agrupou diversificadas práticas e estéticas, que exprimiam os desejos e as ideologias políticas e sociais de mulheres artistas, representantes das diferentes correntes que integram o feminismo. As mudanças que ocorreram dentro do movimento feminista, acarretaram a busca, destas mulheres, por um teatro político que subvertesse o teatro dramático tradicional. Para isto, muitas artistas feministas exerceram práticas que subverteram a hierarquia de poder existente no teatro tradicional, em que o domínio do texto e do diretor reinavam. E utilizaram estratégias, como o estranhamento brechtiano, com o intuito de provocarem nas suas espectadoras, uma posição crítica sobre sua realidade e suas experiências.

Para futuras reflexões sobre o tema, proponho um estudo mais aprofundado sobre a *performance art* feminista, já que esta estética foi muito utilizada por artistas feministas a procura de um teatro subversivo. Proponho também, o estudo de casos de grupos de teatro feministas que atuaram/atua no Brasil depois dos anos de ditadura militar. Pois, apesar de muitas artistas feministas terem regressado do exílio influenciadas pelas idéias e estéticas feministas européias e norte-americanas, a realidade do Brasil, como um país carregado de desigualdades diversas – incluindo as sociais e as de gênero – pode instigar práticas e estratégias teatrais diferenciadas das que foram estudadas neste trabalho.

Discutir o teatro feminista, dentro da academia brasileira, não é algo recorrente, visto que existem poucas produções acadêmicas nacionais sobre o tema. Tornar visível, por meio das traduções e exposição histórica e teórica, as práticas teatrais de diversificadas mulheres é necessário para podermos compor um percurso, uma história das mulheres no teatro ocidental e também no teatro nacional. Instigar uma abertura para a investigação sobre as práticas teatrais feministas brasileiras foi uma das propostas que direcionou o andamento deste trabalho, resultando no terceiro capítulo deste estudo. Aliar os discursos teóricos com a prática artística é fundamental para a pesquisa e auto-avaliação da praticante. Minha experiência com as integrantes da banda, com a direção de *Vinegar Tom* e com as relações que se estabeleceram durante a produção teatral, podem dar caminho a uma discussão mais ampla sobre processos de montagem de teatro feminista nacionais. Refletir sobre esta vivência pessoal, dentro do meio acadêmico, é também ajudar a construir e partilhar a história do teatro feminista no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTON, Elaine. **An Introduction to Feminism and Theatre**. Londres/Nova York: Routledge, 1995.
- ADELMAN, Miriam. Um lugar ao sol? A teoria feminista e seu lugar no campo das ciências sociais. In: LAGO, Mara C. de Souza, GROSSI, Miriam P., ROCHA, Cristina T. da Costa. Et.al.(org.). **Interdisciplinaridade em diálogos de gênero: teorias, sexualidades, religiões**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.
- BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro**. [S. l.]: [s.n.], 1948.
- CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- DIAMOND, Elin. Brechtian Thoery/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. In: MARTIN, Carol. **A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage**. Londres/UK: Routledge, 1996.
- _____. **Unmaking mimesis: Essays on Feminism and Theatre**. Londres/UK: Routledge, 1997.
- DOLAN, Jill. **The feminist Spectator as Critic**. Michigan: University of Michigan Press, 1991.
- ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente. Vol. 5: O século XX**. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Gulhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento/ São Paulo: Edabril, 1994.
- FERRAÇO, Carlos Eduardo, SOARES, Maria da Conceição Silva. **A pedagogia do Rock**. Temas Livres, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 03. Setembro, 2002. Disponível em:
http://209.85.165.104/search?q=cache:a3QJchx7QIJ:reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/19194/1/2002_COMUNICACOES_FERRACO.pdf+pedagogia+do+rock&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br
- FREEDMAN, Barbara. Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre. In: CASE, Sue-Ellen. **Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli, MELLO, Maria Ingez Cruz. **Relações de Gênero e a Música Popular Brasileira: um estudo sobre as bandas femininas**. Comunicação apresentada na Jornada Acadêmica da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), Setembro, 2007. Disponível em:
www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/musica/Jornada2007
- GOODMAN, Lizbeth. **Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own**. London: T.J. Press Ltd, 1993.

HART, Linda. **Making a Spectacle: Feminist essays on contemporary Women's Theatre.** Michigan/USA: University of Michigan Press, 1989.

HERBERT, Michelle. **Feminism in Theatre: Mobilization of the Third Wave.** 2006.

Disponível em:

http://www.associatedcontent.com/article/101931/feminism_in_theatre_mobilization_of.html?page=2

KÄPPELI, Anne-Marie. Cenas feministas. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente.** Vol.4: O Século XIX. Porto: Edições Afrontamento. São Paulo: EBRADIL, 1991.

LAUGHLIN, Karen. Brechtian Theory and American Feminist Theatre. In: MARTIN, Carol; BIAL, Henry. **Brecht Sourcebook: A critical anthology.** Londres/Nova York: Routledge, 1999.

MALNIG, Julie, ROSENTHAL, Judy C. The Women's Experimental Theatre: Transforming Family Stories into Feminist Questions. In: HART, Lynda and PHELAN, Peggy. **Acting out: feminist performances.** USA: University of Michigan Press, 1996.

MATTOS, Sônia Missagia de. **Gênero, uma possibilidade de interpretação.** Caderno Espaço Feminino. V. 10, N. 12/13, N. Especial, Jan/Dez/2003. Disponível em: <http://www.neguem.ufu.br/caderno%20femin%2012.html>

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful Training: Towards capoeira in the physical training of actors.** La Trobe University, Australia: 2003.

_____. **Quem tem medo do teatro feminista? A experiência de *Vinegar Tom*:** da pesquisa à sala de aula. Blumenau: Anais da I Jornada Latino-americana de Estudos Teatrais, 2008.

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito:** a música pop como forma de comunicação e contracultura. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

MUSSI, Claudia. **As estratégias brechtianas nas canções de *Vinegar Tom*.** Blumenau: Anais da I Jornada Latino-americana de Estudos Teatrais, 2008.

NEBBLET, Robert. L. **"Nobody sings about it": in defense of the Songs in Caryl Churchill's *Vinegar Tom*.** In: HETCH, Stuart (org.) *New England Theater Journal.* Vol 14. Boston: New England Theatre Conference Press, 2003.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem.** Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** SP. Perspectiva: 1999.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PETERSON, Karen. E. An investigation into Woman-Identified Music in the United States. *In: KOSKOFF, Ellen. **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**. Illini Books edition, 1989.*

REINELT, Janelle. Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama. *In: CASE, Sua-Ellen (org.). **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre**. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1990.*

_____. **After Brecht: British Epic Theatre**. Michigan/USA: The University of Michigan Press, 1996. [1]

_____. Resisting Thatcherism: The Monstrous Regiment and the School of Hard Knox. *In: HART, Lynda and PHELAN, Peggy. **Acting out: feminist performances**. USA: University of Michigan Press, 1996. [2]*

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Como e por que somos feministas**. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 12[N.E.], Set/Dez, 2004. p. 17-22.

SWAIN, Tania Navarro. Feminismo, corpo e sexualidade. *In: RIAL, Carmem S. Moraes, TONELI, Maria J. Filgueiras (org.). **Genealogias do silêncio: feminismo e gênero**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.*

WALSH, Richard. **Radical Theatre in the Sixties and Seventies**. British Association for American Studies. N. 24, 1993. Disponível em:
<http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=24#ch3>

WILLET, John. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1967.

ANEXOS

ANEXO A: Foto das roqueiras de <i>Aquela Banda da Montagem</i> no CIC.....	57
ANEXO B: Foto de Luana Garcia utilizando a touca da personagem <i>Margery</i>	58
ANEXO C: Foto do ensaio de <i>Vinegar Tom</i> no Espaço II (CEART/ UDESC).....	59
ANEXO D: Foto da apresentação de <i>Vinegar Tom</i> no Teatro da UFSC.....	60

ANEXO A



ANEXO B



ANEXO C



ANEXO D

