

Comunicação e memória em textos de coletivos de teatro feminista no Brasil: Boneca de pano (SC, 2014) e Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos (CE, 2017)

Paula Garcia

Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5115-0266>

Barbara Heller

Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8997-0155>

Resumo

Apesar de os movimentos feministas terem se iniciado há mais de cem anos no Brasil, ainda são poucos os grupos brasileiros que desenvolvem dramaturgia escrita por e para mulheres, ainda que se considere o teatro amador. Apresentamos neste artigo a análise de dois textos teatrais (ou roteiros), ainda inéditos: *Boneca de pano*, do coletivo de teatro catarinense (Em) Companhia de Mulheres, e *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, do coletivo cearense Arremate de Teatro. Temos como objetivo compreender, ao compararmos essas duas narrativas teatrais, semelhanças e diferenças dos temas em pauta, considerando seus locais de produção, bem como suas origens. Partimos da hipótese de que narrativas teatrais redigidas por coletivos que se assumem feministas funcionam como um espaço autorizado de fala das brasileiras, de identificação e de ruptura de comportamentos herdados da cultura patriarcal. Confirmamos, a partir dos suportes teóricos sobre teatro, análise do discurso, estudos culturais, de gênero e memória social, que os dois textos em tela se apresentam como formas igualmente potentes de catarse, sensibilização e resistência à domesticação e à opressão a que as mulheres ainda são submetidas.

Palavras-chave

comunicação; cultura midiática; coletivos de teatro feminista; teatro amador; memória social

1 Introdução

Sabemos que a desigualdade de gênero infelizmente perdura até os dias atuais no nosso país. Exemplo disso é a edição 2020 do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), que citou, no enunciado de uma de suas questões, o comparativo entre os prêmios conquistados e os salários dos futebolistas Marta Vieira da Silva e Neymar da Silva Santos Júnior. Com dados de 2017, a questão apresenta Marta, eleita cinco vezes a melhor jogadora do mundo pela Federação Internacional de Futebol Associação (Fifa), com uma remuneração anual de 400 mil dólares, enquanto Neymar, que nunca recebeu essa premiação até aquela data, de 14,5 milhões de dólares, para o mesmo período. Em números: o jogador ganhou quase 37 vezes mais que a atleta, na mesma modalidade esportiva. Se isso ainda é corriqueiro em pleno século XXI, com uma celebridade como Marta Vieira da Silva, perguntamos como cidadãs comuns brasileiras, dos mais diferentes estratos sociais, podem se proteger e se opor a essa e a outras disparidades, apenas porque são mulheres?

A dramaturgia tem sido uma importante ferramenta no combate à desigualdade de gênero, uma vez que tanto o teatro amador, quanto o profissional, são manifestações artísticas capazes de interagir e inquietar as plateias em diversas localidades, desde as casas de espetáculos, até teatros de bairro, ao ar livre ou por meio remoto, como ocorreu durante a pandemia de covid-19, iniciada em março de 2020. Augusto Boal afirma que:

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia (BOAL, 2009, p. 16).

Neste artigo partimos da ideia de que narrativas teatrais redigidas por coletivos que se assumem feministas funcionam como um espaço autorizado de fala das brasileiras. Sabemos que existem vários feminismos, conforme as ideologias de cada grupo organizado. Apesar de entendermos a importância das suas diferenças, compartilhamos as ideias de Bell Hooks, para quem o feminismo se apresenta:

[...] sempre que algures alguém, mulher ou homem, resiste ao sexismo, à exploração sexista e à opressão. O movimento feminista acontece quando grupos de pessoas se juntam com uma estratégia organizada, com vista a adotar medidas para a eliminação do patriarcado (HOOKS, 2019, p. 7).

Uma das hipóteses a ser investigada é se os textos produzidos por esses coletivos amadores contribuem para o empoderamento feminino e para a conquista de um espaço mais igualitário na sociedade.

A metodologia utilizada será a análise discursiva dos textos dramáticos *Boneca de pano*, do (Em) Companhia de Mulheres, e *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, do coletivo Arremate de Teatro, a partir de conceitos de Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Stuart Hall. Também fazem parte de nosso referencial teórico livros e artigos sobre teatro de Augusto Boal, sobre teatro feminista, de Elaine Aston e Sue-Ellen Case, sobre feminismo, de Bell Hooks, Joice Berth, Maria Amélia de Almeida Teles e Simone de Beauvoir e sobre memória, de Maurice Halbwachs.

O artigo organiza-se em torno de três eixos: no primeiro, apresentamos o teatro amador, praticado pelos coletivos. No segundo, descrevemos quem são, como surgiram, suas semelhanças e diferenças. No último, analisamos, em cada um dos roteiros, aspectos discursivos e da memória social, a partir dos seus enunciados. Nas considerações finais, observamos que, embora produzidos em regiões geográficas e em contextos distintos, ambos os roteiros acionam protagonismos femininos e feministas, uma vez que a opressão contra as mulheres ainda é praticada, seja de forma dissimulada, seja explícita. Trata-se, enfim, de roteiros que podem, por suas características enunciativas, promover a catarse, permitindo a superação do sofrimento e o empoderamento.

2 Teatro amador

O fazer teatral, dentro da nossa sociedade, está dividido em teatro profissional e teatro amador. O que diferencia um do outro, de maneira simplificada, é a intenção de se utilizar a arte apenas como um instrumento para geração de lucros. Flaviano Souza e Silva parte deste princípio para escrever sua dissertação cujo título, *Atos de prazer*, já nos remete ao teatro amador como um trabalho realizado por satisfação:

O teatro amador, em grande parte dos casos, é realizado por seus praticantes com *alegria, contentamento e júbilo*, já que financeiramente nada oferece em troca. Parece transmitir *satisfação e agradável sensação* a quem pratica, já que, ao contrário, não seria praticado por tantos de forma tão espontânea, com tanta *boa vontade, gosto e agrado*. Por ser praticado de forma não profissional, pode ser encarado como um simples *divertimento, hobby* ou *distração*. Pode-se dizer, portanto, que o teatro amador, quando praticado nessas condições prazenteiras, é realizado como uma *ação* ou um *ato de prazer* (SILVA, 2014, p. 42, grifo do autor).

Para aprofundarmos melhor esse conceito, trazemos a pesquisa do termo “teatro amador” do *Dicionário do Teatro Brasileiro*:

Essa prática teatral assume vários aspectos: simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturas (espetáculos realizados por imigrantes nas línguas de origem, por seus descendentes ou estrangeiros), pregação ideológica e, por último, uma significação que foi de suma importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro: assumir seriamente o compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 22).

O verbete também nos explica que as origens da prática teatral em nosso país remontam ao período colonial: já em 1746, segundo o diário de bordo do navio de guerra, *Nossa Senhora de Nazaré*, encenou-se um *entremez*¹ durante sua travessia de Lisboa para o Brasil (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 23).

Continuando o contexto histórico sobre teatro amador brasileiro, destacamos dois marcos de relevância para o nosso trabalho: o primeiro, segundo dados da SP Escola de Teatro (2021) – Centro de Formação das Artes do Palco, ocorreu no final da década de 1930, quando o teatro comercial começa a perder espaço para o cinema, em termos de entretenimento popular. Nesse momento crescem as iniciativas de grupos amadores, que enxergaram no teatro mais artístico uma forma de restaurar a fórmula vigente já antiquada.

O segundo aconteceu durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) quando, de acordo com Silva (2014, p. 32), grupos de caráter ideológico tiveram suas atividades encerradas compulsoriamente, em consequência da Lei da Censura, imposta de forma violenta. No lugar deles, grupos de teatro militantes contra o regime em curso, mas com características amadoras, ocuparam esse lugar.

A contribuição da arte teatral como um ato de resistência marcou a história do nosso país. Isso foi possível porque:

Do ponto de vista social e humano, o fazer teatral toca em pontos importantes para as comunidades, tanto para os realizadores, quanto para os que se colocam em posição de plateia. Ao proporcionar a relação *fazer-ver teatro*, os grupos contribuem com uma importante necessidade básica das comunidades (SILVA, 2014, p. 42, grifo do autor).

¹ De acordo com o Dicionário Michaelis: “breve encenação realizada nos banquetes da Idade Média, entre um prato e outro. Série de pequenas peças burlescas que eram representadas entre os atos de peças de longa duração, de fins do século XVI a meados do século XVIII, na península Ibérica” (ENTREMEZ, c2023, online).

Entre as várias características do teatro amador, destacamos que artistas e público se conhecem fora do palco, pois compartilham a mesma vida comunitária. Consequentemente, o teatro amador tornou-se importante meio de expressão da cultura e também de reivindicação de aspectos da vida social, política e afetiva da coletividade (FERREIRA, 2014, p. 92).

Mauriney Eduardo Vilela, em sua tese de doutorado, relaciona essa proximidade com o público ao fato de que “muitas das inovações, surgidas em palcos amadores, acabaram transbordando para o teatro profissional, para o cinema e para a televisão [...]” (VILELA, 2018, p. 197), ressaltando que o teatro amador “foi um grande fornecedor de novas linguagens e abordagens a serem utilizadas na mídia televisiva, especialmente nas telenovelas e ‘sitcoms’ [...] a partir da década de 1970.” (VILELA, 2018, p. 157). Também não podemos esquecer que grupos de teatro hoje consagrados começaram como amadores, como, por exemplo, o Teatro de Arena, criado em 1950, Grupo Oficina, em 1958, e o Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961, na União Nacional dos Estudantes (UNE).

Além de motivações semelhantes, os artistas amadores de teatro assumem o mesmo modo de produção, como:

[...] dramaturgia de textos próprios que dizem respeito ao momento/interesse dos participantes do grupo; seus membros exercem a atuação/interpretação e também outra função teatral; concebem seus espetáculos conjugando com outros afazeres e estudos distintos – que não necessariamente são da área artística; o fazer teatral enquanto trabalho de grupo; a capacidade de diálogo necessária ao processo criador; os modos autodidatas dos integrantes dos coletivos para a prática do teatro; e a pesquisa, intrínseca à criação cênica (FIGUEIREDO; OLIVEIRA, 2020, p. 597).

Para finalizarmos, após a década de 1990, novas organizações estéticas e grupos se desenvolveram tendo como base o teatro amador, mas em contextos e lugares antes impensáveis, como os sistemas penitenciário, escolar, hospitalar e até templos religiosos. Para Nosé (2021) é tarefa quase impossível numerar todos os espaços em que o teatro amador compareceu, mas não seria possível deixar de fora “as putas de Belém e dos presos da região metropolitana de Ribeirão Preto, que, por meio de seu fazer teatral, deram vasão às suas inquietações” (NOSÉ, 2021, p. 35).

O teatro feminista também surge de inquietações, tendo em sua alma o espírito do teatro amador. É o que veremos a seguir.

3 Com a palavra, os coletivos (Em) Companhia de Mulheres e Arremate de Teatro

O (Em) Companhia de Mulheres se denomina como coletivo de pesquisa teatral feminista, criado em 2010 em Florianópolis (Santa Catarina) como desdobramento do grupo de estudos Teatro e gênero, do Programa de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Brígida de Miranda. A partir das pesquisas sobre criação dramática coletiva com mulheres, da poética, estética e ética do teatro feminista na produção brasileira, do jogo teatral e criação de cena, desenvolvidas respectivamente pelas atrizes acadêmicas Priscila de Azevedo Souza Mesquita, Rosimeire Silva e Lisa Brito, surgiu o anseio de trazer, para a cena teatral, temas relacionados à mulher na contemporaneidade. Para elas, a arte teatral é um meio importante de discussão das questões referentes às mulheres, que ecoam nos mais variados espaços da organização social. Deste modo, a busca do entendimento das questões feministas, tendo o fenômeno teatral como enfoque, viabiliza debates que promovem reflexões sobre comportamentos perpetuados pela sociedade patriarcal.

O que motiva esse coletivo é o teatro feminista como uma linha de pensamento que surge sob outras possibilidades de escrita, fruto de diferentes gerações que aguçam o olhar para as demandas referentes à mulher na organização social, tendo como um dos seus objetivos deslocar para o centro do palco as questões das mulheres e apresentá-las por elas mesmas, em oposição à representação dada a elas no histórico do teatro canônico (ASTON, 1995).

Já o coletivo Arremate de Teatro também se denomina como um grupo de teatro feminista, porém desenvolvido fora do ambiente acadêmico, em atividade continuada desde 2014. É formado por Edla Maia, Elaine Cristina e Mariana Elâni, artistas mulheres da cidade de Fortaleza (Ceará), que nomeiam o seu trabalho como um “projeto político” alicerçado na urgência da autonomia, do protagonismo e do lugar de fala, tantas vezes negados às mulheres. A dramaturgia do grupo é uma construção política, autoral e coletiva, reafirmando assim o espaço de voz e de engajamento do grupo, através dos espetáculos, nas lutas pautadas pela agenda feminista (BOAL, 1991; HOOKS, 2019).

Anualmente o coletivo produz espetáculos, oficinas e seminários com a abordagem feminina/feminista, seguindo as poéticas teatrais do épico e do ritual. Assumir os meios de produção do teatro de forma autônoma, como uma tentativa de minimizar o grave impacto sofrido ao longo da história do teatro ocidental, erguido por ideias e ideais masculinos, é a principal motivação do coletivo Arremate de Teatro na busca de uma representação mais justa

da mulher no teatro. Assim como o (Em) Companhia de Mulheres, o coletivo cearense concorda que a participação das mulheres no contexto histórico teatral sofreu um enorme atraso, e quando essa presença feminina foi permitida era automaticamente associada a mulheres sem valor moral, concubinas ou prostitutas, depois tornadas musas, mas sempre objetos de manipulação masculina. É exatamente isso que Sue-Ellen Case explica no primeiro capítulo do seu livro *Feminism and theatre*:

As críticas feministas começaram a perceber que, ao estudar a representação das mulheres nas peças e histórias clássicas, era de fundamental importância distinguir a vida privada da pública. A vida pública é privilegiada nessas fontes, enquanto a vida privada permanece relativamente invisível. As novas análises feministas provam que essa divisão é específica ao gênero: ou seja, a vida pública é propriedade dos homens e as mulheres são relegadas à invisível esfera privada. Como resultado da supressão das mulheres reais, a cultura inventou uma representação própria do gênero, e foi essa 'Mulher' ficcional que apareceu no palco, nos mitos e nas artes plásticas, representando os valores patriarcais ligados ao gênero, enquanto suprimindo as experiências, histórias, sentimentos e fantasias de mulheres reais (CASE, 1988, p. 6, tradução nossa)².

Como elas expressam suas inquietações, se “rebelam” contra essa cultura patriarcal e sensibilizam seu público? Como esses discursos são construídos? É sobre isso que trataremos na sessão seguinte, com sustentação em teóricos do discurso e da memória social.

4 Discurso e memória

O discurso é parte constituinte da memória. Se não tivermos capacidade de narrar, estamos privados do ato de rememorar, ainda que sejam empregadas outras materialidades como imagens, objetos, monumentos, ruínas, arquivos, museus, entre outras. As palavras que empregamos conferem sentidos aos eventos do passado, mas, como é próprio do discurso, entram em disputa, uma vez que são atravessadas pelos interesses dos diversos grupos sociais. Analisar, portanto, os textos que constituem o corpus desse artigo por meio de teorias voltadas às narrativas verbo-visuais é endossar a perspectiva de que o campo da memória social, igualmente conflituoso e instável, põe em xeque os vários discursos em circulação.

² No original: Feminist critics began to perceive that in studying the representation of women in classical plays and histories it was of fundamental importance to distinguish between private and public life. Public life is privileged in these sources, while private life remains relatively invisible. The new feminist analyses prove that this division is gender specific: i.e. public life is the property of men, and women are relegated to the invisible private sphere. As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional 'Woman' who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarchal values attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies of actual women.

4.1 *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*

Antes de adentrarmos nas narrativas propriamente ditas, é necessário definir o que entendemos por discurso. Para Hall (2016, p. 26): “Discursos são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento [...]” e para Foucault (1996, p. 10): “[...] discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar”.

O discurso tem materialidade que pode ser verbal, visual e verbo-visual. Como estamos tratando de textos impressos, sem levar em conta a performance de atores que dão vida às personagens, identificamos neles elementos estéticos, responsáveis por promover a identificação do leitor, sua fabulação e fruição. Segundo Fiorin (2008, p. 38), é no plano enunciativo, ou seja, o da narração, que: “O sujeito funde-se com o objeto literário, de modo a passar a viver o que está sendo narrado”. Identificado com ele, sai do seu espaço, de seu tempo e passa a viver o que Aristóteles denominou por catarse, isto é, libertação das causas de desequilíbrio e sofrimento. Ao “descarrega(r) o peso da realidade cotidiana” (FIORIN, 2008, p. 41) o leitor passa a viver uma outra vida e, potencialmente, a experimentar a estesia, capacidade de apreender a plasticidade da expressão e a do conteúdo, isto é, entre a figuratividade e a narratividade. Ou, como explica Oliveira:

[...] dimensão inerente à presença dos objetos, coisas, seres no mundo [...], condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Assim, como veremos mais adiante, os textos em tela promovem efeitos de sentidos a partir das escolhas de veiculação e de organização dos conteúdos, especialmente por meio do emprego de metáforas. Esses procedimentos discursivos conferem outros sentidos conotativos, por meio da combinação ou de acréscimos a um determinado signo. Essa não pertinência inicial é o que determina uma nova compreensão de sentido, desde que esteja lastreada nos processos sociais das linguagens, como veremos adiante.

O coletivo Arremate de Teatro escreve seu texto a partir das sensações de mundo de suas integrantes e da inspiração em poesias, notícias e textos dramatúrgicos. No texto *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, o coletivo questiona a visão construída pela sociedade sobre a mulher, o seu condicionamento pelo patriarcado, a violência doméstica, o empoderamento, a equidade e a fortaleza feminina, sob a perspectiva de que: “Nas sociedades patriarcais, a

mulher conserva muitas das inquietantes qualidades que detinha nas sociedades primitivas.” (BEAUVOIR, 2009, p. 210).

Seguindo o mesmo pensamento, o (Em) Companhia de Mulheres trabalha a partir de uma perspectiva do *devised theater*³, criando os próprios textos a partir de pesquisas, conversas sobre situações vividas pelas atrizes, enquanto mulheres. No caso de *Boneca de pano*, além das experiências político-pessoais das atrizes e dos diálogos com as teorias e dramaturgias feministas, foi utilizado como base o texto *Abbiamo tutte la stessa storia da raccontare*, escrito em 1977 por Franca Rame e Dario Fo, casal de autores para quem o teatro:

[...] não visa a arte, não tem objetivos primordiais estéticos. Pelo contrário, é o instrumento de um projeto cultural, civil e político que o casal sempre quis perseguir prioritariamente com grande consistência (BARSOTTI; MARINAI, 2011, p. 68, tradução nossa)⁴.

A metáfora da peça perpassa a fala das atrizes que, em devaneios, trazem ao foco questões sobre a mulher na sociedade. Suas experiências enquanto mulheres e atrizes saltam da esfera privada para a pública em um misto de denúncia e confissão, em que cada memória individual se torna um ponto de vista sobre a memória coletiva (HALBWACHS, 1990, p. 34). Em outras palavras, a memória individual não está alheia às lembranças de terceiros: ela se sustenta no seu próprio passado, recorre à dos outros, mas não se confunde com ela. Enquanto a memória individual caracteriza-se pelo que vimos, sentimos em determinadas situações e lugares, a segunda expande-se para espaços mais indeterminados, remotos, como imagens, relatos, textos sobre eventos dos quais nunca participamos, mas nos quais acreditamos.

Trata-se da “memória emprestada” (HALBWACHS, 1990, p. 54), que não é nossa, e que para ser reconstituída, em sua totalidade, é necessário juntar “[...] todas as reproduções deformadas e parciais de que é o objeto entre todos os membros do grupo.” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Como a memória pessoal distingue-se da histórica, mas ao mesmo tempo se alimenta dela, é legítimo que seja acionada quando dela tomamos conhecimento, ainda que o evento narrado não esteja no mesmo tempo do vivido. Assim, não é necessário ter testemunhado ou experimentado situações de desigualdade de gênero, como mulheres serem impedidas de

³ “O teatro idealizado que pode começar de qualquer coisa. É determinado e definido por um grupo de pessoas que estabelecem uma estrutura inicial ou estrutura para explorar e experimentar ideias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, texto, objetos, pinturas ou movimento.” (ODDEY, 1994, p. 1, tradução nossa).

⁴ No original: “[...] non mira all’arte, non ha primariamente obiettivi estetici. È invece lo strumento di un progetto culturale, civile e politico che da sempre, con grande coerenza, la coppia ha inteso perseguire in modo prioritario.” (BARSOTTI; MARINAI, 2011, p. 68)

votar no Brasil até 1932; basta atermo-nos “[...] às palavras que ouvi ou li, sinais reproduzidos através do tempo, que são tudo o que me chega do passado.” (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Por isso, entendemos que os roteiros em análise colaboram para o movimento da memória social, sempre em movimento. Elementos esquecidos do passado podem ser acionados por qualquer estímulo interno ou externo ao corpo, como melodias, aromas, contato visual e tátil entre pessoas, etc.

É sob essas perspectivas teóricas que consideramos que os textos dramatúrgicos, assim como todas as outras expressões da cultura, funcionam como documentos de um tempo passado que se faz presente e também antecipa o futuro.

Como a memória é seletiva, pois não é possível lembrar-se de tudo, uma vez que a totalidade dos fatos é inatingível e gatilho para a loucura, são os recortes que fazemos desse passado remoto ou próximo, sua contextualização e análise do dito, do não dito, do silêncio etc. que nos permite avançar e compreender as disputas de sentidos e sua circulação.

As autoras Priscila de Azevedo Souza Mesquita e Rosimeire da Silva explicam que o:

[...] objetivo era levar para a cena teatral temas como a violência doméstica, o casamento, a maternidade, o aborto e suas implicações nos casos de saúde pública, assim como questionar e reavaliar comportamentos perpetuados pela sociedade patriarcal (MESQUITA; SILVA, 2018, p. 289).

Trata-se, assim, de um texto alimentado e sustentado pelas memórias individuais e coletivas de mulheres da contemporaneidade, nascidas e residentes no Brasil. No entanto, como essas memórias hibridizam-se, entendemos que o texto *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, do coletivo Arremate, composto por dois atos, é propositadamente destituído de personagens principais ou protagonistas. Assim, todos os papéis apresentados ganham igual relevância, uma vez que enunciam fatos do passado, mas também de projeção de um futuro mais coletivo e mais igualitário. Vemos, assim, que embora não se encontrem elementos discursivos ligados ao campo semântico da política partidária, ela é altamente ideológica, como Boal e Hooks postularam.

O primeiro ato recebe o nome de *Carne na prateleira* (justificado na cena final), tendo em cena as personagens Leuda, Valéria, Rosalita e Cris. As marcações textuais de ambientação contextualizam o leitor/espectador: o cenário tem “[...] uma estrutura em formato de caixa que lembra uma prisão.” (MAIA *et al.*, 2017, não paginado); na primeira cena as personagens utilizam cabeça de jornal, isto é, uma carapuça com diversas notícias estampadas. Em outras cenas utilizam livros de autoajuda, chocolates, celular e um pênis de borracha como objetos

cênicos; remédios também compõem o ambiente, mas só são notados através da sinalização do foco de luz. Esse tipo de ambientação, de acordo com Mikhail Bakhtin, é o *estilo* que o grupo escolheu para iniciar o seu discurso.

O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); [...] (BAKHTIN, 1997, p. 208).

Analisando esse conteúdo podemos dizer que as mulheres retratadas se encontram em um cotidiano caótico, o que justifica os enunciados “buzinas”, “chicotes” e “ácidos” do título, e os elementos cênicos demonstram alívio ou fuga da realidade. Já o celular utilizado em cena pelas personagens tem, nesse ato, a função de datar a história, pois é utilizado na representação do uso das redes sociais e também das *hashtags* populares no período em que foi escrita, como *#foratemer*.

Quanto ao discurso, as personagens apresentam para o público, em tom de desabafo, aquilo que tem causado incômodo em suas vidas, como nos seguintes trechos, que não recebem respostas:

- Ter quase trinta anos e ainda morar com os pais é foda. – Leuda;
 - Passei 20 anos da minha vida casada, mas nos primeiros 2 anos já sabia que não ia muito longe. – Valéria;
 - Resumindo, meu primeiro relacionamento foi um fracasso. – Rosalita;
 - Eu sei que apesar de tudo, todo ser humano precisa de alguém pra partilhar momentos especiais, se assim desejam. – Cris
- (MAIA *et al.*, 2017, não paginado).

Compreendemos que a primeira parte da narrativa gira em torno das relações amorosas frustradas das personagens, existentes ou não, hetero ou homoafetivas, que geram insatisfação constante em suas vidas, contribuindo diretamente na construção daquele já citado cotidiano caótico. Ainda que seja pela negação, esses discursos ativam a memória coletiva e também o imaginário feminino de que é necessário ganhar autonomia (sair da casa dos pais) e, para ter uma vida feliz, experimentar relacionamentos satisfatórios de longa duração.

Ao final dessa primeira parte, as mulheres que compõem a narrativa reforçam a ideia de que “[...] toda e qualquer mulher a partir do dia que nascer está terminantemente condenada [...]” (MAIA *et al.*, 2017, não paginado). Narram, na sequência, uma série de situações

resultantes do sistema patriarcal, no qual a mulher deve ser “linda, calada e submissa!”, frase que finaliza a primeira parte da narrativa, parafraseando o enunciado “bela, recatada e do lar” (LINHARES, 2016)⁵. Esse enunciado expressa, por meio das personagens, a relação intrínseca entre a vida privada das integrantes do coletivo e a esfera pública em que estão inseridas. Mais ainda: anuncia os conflitos que ainda permeiam as mulheres na contemporaneidade, quando se deparam com relações amorosas frustradas, como se dependessem delas para serem felizes e plenas.

Para a transição dos atos o coletivo utiliza o recurso do dialogismo (FIORIN, 2016, p. 43) com a música *Cuanto la gusta*, em ritmo *funk*. A canção gravada em 1947 por Carmen Miranda e as Andrews Sisters, com Vic Schoen e sua orquestra, fala sobre a necessidade de partir para um outro lugar e ser feliz, mesmo com dúvidas e inseguranças. O refrão *cuanto le gusta*, repetido várias vezes, traz a reflexão de quanto se gosta do espaço atual. Na nossa interpretação, este espaço pode ser físico, alguma situação vivida ou apenas ativada pela memória, mas que incentiva a mulher, público-alvo da peça, a refletir.

No segundo ato, *Mulheres reais – desmontagem*, as atrizes se revezam para contracenar entre duas personagens, Helena e Pilar, demonstrando que mulheres mudam, mas as histórias se repetem. De acordo com as marcas do texto, o ambiente em que ocorre esta segunda parte da narrativa seria uma fábrica de costura, onde temos como objetos cênicos tecido e bancos, utilizados pelas atrizes enquanto conversam. Já na sonoplastia uma sirene toca no clímax das cenas.

Nesse momento surge o seguinte aviso ao público: “Boa noite! A partir de agora este espetáculo feito por mulheres passa a ser panfletário, clichê, jocoso e escolar (risos).” (MAIA *et al.*, 2017, não paginado). Percebemos então, logo de início, a reprodução do que é dito, geralmente por homens, e ativado pela memória coletiva e emprestada sobre trabalhos realizados por mulheres, pelo uso da bivocalidade (BAKHTIN, 1997). Essas palavras, pronunciadas por elas, ganham sentido crítico, chamando a atenção do leitor/público ao tema que será retratado na sequência. O texto final dessa cena é utilizado como um elo entre os atos, principiando a última história da peça:

⁵ Termo usado na versão on-line da *Revista Veja*, em abril/2016, no título de uma matéria que se referia à ex-primeira-dama Marcela Temer.

Não vai ter quem te queira! Você fala demais, Helena! Você é muito atirada! Tem que aprender a cozinhar! Tem que limpar a casa direito! Tem que casar de branco! Se dê ao respeito! Vê se te senta de pernas fechadas, menina! Tu não para em casa! Parece um cabra macho! Você tá parecendo uma puta! Você tá parecendo uma freira! Você tá parecendo uma velha! (MAIA *et al.*, 2017, não paginado).

Nesse trecho observamos o uso excessivo de exclamações, como uma forma de intimidar e impor um pensamento, podendo ser diretamente associado a discursos autoritários, causando, assim, uma sobreposição à voz feminina. Também percebemos uma confusão sobre o que se espera do comportamento da mulher, sendo comparadas e/ou julgadas pela sua personalidade, levando a crer que sempre precisa suprir uma expectativa, e nunca ser aceita pelo que se é.

O discurso final da peça fala sobre a relação entre uma mãe (Pilar) que não consegue ajudar sua filha (Helena) a sair de um relacionamento abusivo, repetindo padrões de comportamento de suas antepassadas, submissas a homens machistas. Nesse momento, reconhecemos no texto o conceito de memória histórica de Maurice Halbwachs:

[...] na sociedade de hoje, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebe também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidas por tais pessoas e dentro de tais ambientes, nem nos apercebemos disto, geralmente. Mas, basta que a atenção se volte para esse lado para que nos apercebamos que os costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar (HALBWACHS, 1990, p. 63).

A peça termina com um clamor em forma de oração:

Minha Nossa Senhora de todas as pragas, será que há uma mulher que viva em paz? Que não esteja no vento do acaso, assobios, buzinas, chicotes e ácidos. Rogai santa mãe das afogadas, afogadas em poças de lágrimas, em rios de sangue em mares de humilhação. Rogai por nós, que não esperamos por vós. Livra-nos da ignorância machista que aflige cada esquina, beco, vila e avenida. Rogai por nós, que esperamos por vós. Sou mãe, sou mulher, sou tia, sou avó, e quando o algoz me assolar eu não temerei, eu devo gritar, bradar aos quatro ventos as tormentas que tenho passado. Rogai por nós, que não esperamos por vós. E não suplicarei a altares ou deuses o que de mim mesma não possa ser feito, nada há além da certeza intuitiva que me conduz a minha verdade, ao novo normal, que o meu ser mulher, toque e acolha e proteja todas outras mulheres que eu nunca pense duas vezes, que eu aja e possa massificar a minha eu com as outras eus fêmeas desse mundo, até onde eu possa alcançar. Amém. (MAIA *et al.*, 2017, não paginado).

No catolicismo, Maria de Nazaré, mãe de Jesus, pode ser representada por inúmeras Nossas Senhoras, que se diferenciam conforme as memórias e tradições da comunidade ou local na qual ocorreram suas supostas aparições. Uma vez que o teatro amador, como vimos, tem por características o compartilhamento de imaginários de uma mesma comunidade, a escolha por Nossa Senhora das Pragas é coerente com a proposta do grupo teatral, pois ela agrega valor simbólico ao ambiente de caos da peça, por meio do uso de axiônimo (AXIÔNIMO, 2022)⁶ para essa reverência.

Nesse trecho também nos chama a atenção o clamor pelas afogadas, uma alusão às mulheres que sucumbem diante da violência que começa com as lágrimas de uma agressão verbal, evolui para o sangue da violência física, até o afogamento na vergonha da total humilhação. O final da oração traz um lampejo de coragem, embora a única certeza de futuro venha da intuição feminina, é este o poder que traz à tona a verdade do "ser mulher", e a união de todas por meio das verdades que cada uma carrega em si.

Não só no último ato, como em todo o discurso, o coletivo utiliza para abordar os temas levantados o conceito de *abordagem reflexiva*, onde "[...] o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, para refletir o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo." (HALL, 2016, p. 47).

4.2 Boneca de pano

Boneca de pano, do (Em) Companhia de Mulheres, é escrito em ato único, composto por três histórias que se entrelaçam - uma complementa a próxima que virá. A primeira é um monólogo, simulando uma conversa entre um casal em momento de intimidade. Como a parceira não quer mais o ato sexual por não terem preservativo, o homem a estupra. Entre algumas falas deste diálogo simulado, uma espécie de noticiário entra em cena, fornecendo ao público informações verídicas sobre o surgimento da Marcha das vadias, no Canadá, da Lei Maria da Penha, no Brasil, além de dados estatísticos sobre a ocorrência de violência sexual, na época em que a peça foi escrita, também no nosso país. Entendemos esses momentos de quebra da ficção não apenas como um discurso conscientizador, uma maneira de validar a história que está sendo contada. É, mais que tudo, uma forma de resistir, uma vez que lembrar, além de ser um exercício de rememoração, é também um ato político.

⁶ De acordo com o Dicionário Michaelis: "Forma cortês de tratamento ou expressão de reverência, como, por exemplo, Vossa Eminência (V. Em.a), Vossa Excelência (V. Ex.a), Vossa Reverendíssima (V. Rev.ma) etc. São da mesma natureza o nós majestático em vez de eu e a modalidade de interlocução que consiste em dirigir-se não à pessoa com quem se fala diretamente, mas a uma falsa terceira pessoa [...]" (AXIÔNIMO, 2022, online).

A próxima história também é um monólogo apresentando o processo de gravidez, resultante de violência sofrida anteriormente. A frase “fiquei grávida” no início dessa segunda parte é pronunciada em dez idiomas diferentes, por todas as atrizes, uma vez que essa situação ocorre com mulheres das mais diversas nacionalidades e também porque:

O sexo do homem é limpo e simples como um dedo; exhibe-se com inocência, muitas vezes os rapazes o mostram aos companheiros com orgulho, num desafio; o sexo feminino é misterioso até para a própria mulher, é escondido, atormentado, mucoso, úmido; sangra todos os meses e é por vezes maculado de humores, tem uma vida secreta e perigosa. [...] Há, enfim, outro fator que dá muitas vezes ao homem uma fisionomia hostil e transforma o ato sexual em grave perigo: a ameaça do filho. Um filho. Um filho ilegítimo é, na maioria das civilizações, um tal *handicap* social e econômico para a mulher não casada que há jovens que se suicidam ao saberem que estão grávidas, e mães solteiras que esganam o recém-nascido; semelhante risco constitui um freio sexual bastante forte para que muitas jovens observem a castidade pré-nupcial exigida pelos costumes. Quando o freio é insuficiente, a jovem, embora cedendo ao amante, apavora-se com o terrível perigo que este esconde em seus flancos (BEAUVOIR, 2009, p. 420).

Em um primeiro momento a personagem tenta realizar um aborto clandestino, ao mesmo tempo em que se ouve um noticiário, com dados concretos sobre o assunto no Brasil. Ao final de sua transmissão, o texto começa a misturar fantasia com realidade, e a personagem grávida começa a imaginar como seria se, ao invés de mulheres, os homens fossem os responsáveis por gerar vidas: “Eu queria que os homens que ficassem grávidos só um pouquinho... O aborto seria crime? E a pílula do dia seguinte? Iria estar nos baleiros dos melhores botecos... Distribuída de graça. À revelia do povo.” (SANTOS; MESQUITA; SILVA, 2014, p. 10). No decorrer dessa história, a maternidade é apresentada ao público como uma grande propaganda, onde tudo é belo, prático e comercial, mas ao final esse tom de fantasia é quebrado pela realidade do universo da gestação: “Irritação, manhas, carência, inseguranças, ataques de choro, complexo de feiura, falta de tesão, excesso de tesão... Ah, e tem os desejos! [...]” (SANTOS; MESQUITA; SILVA, 2014, p. 9).

A última história começa após a personagem, em seu delírio como *homem fêmea*, dar à luz uma menina, causando uma espécie de decepção: “Tudo bem a gente ama mesmo assim né. O importante é saúde... é o importante é saúde.” (SANTOS; MESQUITA; SILVA, 2014, p. 12). Assim como no *Entre Nós*, a epígrafe dessa parte final é um texto sobre como uma mulher “deve” se comportar, só que aqui, dito na infância:

Olha a papinha. Isso coma tudo. Não, não pode cuspir é feio e meninas lindas não podem fazer isso. Parece uma ogra... Abre a boquinha. Isso... Vai filhinha abre a boca para a mamãe. Cresça, cresça minha menina. Cresça e se torne uma linda mulher. Sim, a mamãe vai lhe contar uma linda história. [...]
(SANTOS; MESQUITA; SILVA, 2014, p. 12).

A história final não é mais apresentada em forma de monólogo. Conta com uma narradora, a jornalista (que nas outras histórias apresentava dados reais), e cinco personagens (Mãe, Menina, Boneca, Duende e Lobo mau/Engenheiro). Aqui a narrativa traz uma analogia com a literatura infantil brasileira e com os contos de fadas, porém o texto, protagonizado pela Boneca de Pano, fala de uma boneca “boca suja” que ensina à Menina palavrões horrorosos, deixando sua Mãe irritada ao ponto de se desfazer da tal boneca. Para recuperá-la, a Menina sai de casa desesperada e, além de encontrá-la, acaba conhecendo o Lobo mau, que após beijar a Menina (já Mulher) se transforma em Engenheiro, tornando-se seu marido. Agora casada, assim como a Helena da primeira peça, a Menina-Mulher não consegue enxergar que vive em um relacionamento abusivo, sendo alertada pela Boneca. A história, repleta de metáforas, termina com a Menina-Mulher seguindo sozinha o seu caminho, agora levando a Boneca somente em seu coração.

Esse texto mostra como opera a memória “emprestada”, já comentada anteriormente. Acionada por esse coletivo, ela cumpre mais a função de romper os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres (e também aos homens) do que para consolidá-los. Afinal, discursos só são postos em circulação para combater ou reforçar enunciados, ou, como explica Fiorin, para mostrar “seu direito e seu avesso” (FIORIN, 2016, p. 27-28). Quando a personagem expressa “Não, não pode cuspir é feio e meninas lindas não podem fazer isso” ele deixa ver seu direito, isto é, a afirmação de que meninas cospem, e também seu avesso, de que somente aos homens ou às meninas feias é autorizado fazer esse gesto.

Assim, diferentemente do discurso do primeiro texto, *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, notamos que o coletivo agora em tela, além da *abordagem reflexiva*, que leva a plateia refletir sobre o que está sendo apresentado, também utiliza a *abordagem construtivista*, onde “[...] nós *construímos* sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos.” (HALL, 2016, p. 48, grifo do autor) dos temas explanados, pois para a compreensão das metáforas, principalmente da última história, o público precisa construir o sentido do que é apresentado.

5 Considerações finais

Os dois roteiros dos coletivos analisados partem, principalmente, das próprias experiências de mundo e das memórias individuais e coletivas das autoras. Reconhecemos neles elementos do passado, com contextualizações do presente, com vistas a um futuro mais igualitário para as mulheres. No entanto, diferenciam-se pela forma como são apresentados ao público de acordo com o ambiente em que os textos foram gerados: um em ambiente acadêmico, com foco na pesquisa, e o outro em um ambiente propriamente artístico, com foco na produção lúdica, mas ambos com construções colaborativas. Importante salientar que os dois grupos também acreditam na importância da apropriação da produção teatral por mulheres, a fim de dirimir o impacto dessa falta na história do teatro ocidental (CASE, 1988), assim como a importância do mesmo como “palco” de discussão das questões referentes às mulheres, principalmente as relacionadas com “[...] as feministas que cobram a grande dívida social e econômica que tem o patriarcado perante a humanidade, em vista das injustiças milenares cometidas sob sua autoridade.” (TELES, 1993, p. 165).

Em contextos diferentes, os dois textos analisados apresentam a mesma temática: como a mulher se enxerga e é vista na sociedade atual⁷. O *Entre Nós*, do coletivo Arremate de Teatro, ambienta o leitor no cotidiano caótico das personagens pela descrição do espaço no qual se encontram. Seu texto possui poucas metáforas e tem fácil compreensão, fazendo com que o leitor reflita sobre a mensagem passada. Já o *Boneca de pano*, do (Em) Companhia de Mulheres, tem seu discurso construído prioritariamente sobre as falas das personagens, sem a descrição do espaço que ocupam, repleto de metáforas, misturando ficção com dados reais, levando o leitor a desmistificar a mensagem transmitida antes da sua reflexão.

Por meio desse estudo, entendemos que: “Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que parece-nos resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida. ” (BAKHTIN, 1997, p. 37).

Trata-se, assim, da função da obra literária, que expressa esteticamente nosso psiquismo. Essas histórias materializam o que somos e o que gostaríamos de ser, seja dentro ou fora da vida real. Mais ainda: apresenta ao público/leitor como reproduzimos, em pleno século XXI, o sistema patriarcal na criação de meninas e mulheres, nos levando a concordar com Hooks quando explica que:

⁷ Os dois textos foram escritos na última década: *Boneca de Pano* (2014) e *Entre Nós* (2017).

[...] o patriarcado está estruturado de forma a que o sexismo limite o comportamento das mulheres em alguns domínios, mesmo que não haja limitações noutras áreas. A ausência de restrições severas leva a que muitas mulheres ignorem as áreas em que são exploradas ou discriminadas; pode até levá-las a imaginar que nenhuma mulher é oprimida (HOOKS, 2019, p. 4).

Ao mesmo tempo, os roteiros também procuram sensibilizar mulheres que passam por situações similares às apresentadas pelos textos, já que: “Muitas vezes, estar imerso na realidade opressiva impede uma percepção clara de si mesmo enquanto oprimido [...]” (BERTH, 2019, p. 19), como no caso das personagens Helena e Menina.

Os dois roteiros produzidos coletivamente veiculam enunciados que, além de mostrarem condições desiguais das mulheres na contemporaneidade, proporcionam momentos de catarse e ainda funcionam como agentes da memória social, fundamental para o equilíbrio dos grupos sociais e dos indivíduos.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ASTON, Elaine. **An introduction to feminism and theatre**. Abingdon: Routledge, 1995.

AXIÔNIMO. In: DICIONÁRIO Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/axi%C3%B4nimo/>. Acesso em: 13 out. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARSOTTI, Anna; MARINAI, Eva. **Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte: Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali**. Pisa: Titivillus Mostre Editoria, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and theatre**. Abingdon: Routledge, 1988.

ENTREMEZ. In: DICIONÁRIO Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, c2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/KqXm/entremez/>. Acesso em: 3 abr. 2023.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: teatro amador como pedagogia cultural. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Colima, v. 20, n. 40, p. 89-115, 2014.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de; OLIVEIRA, Júlia de Castro. Teatro amador e (re)existência: o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 16, n. 2, p. 594-607, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-54563>. Acesso em: 13 mar. 2023.

FIORIN, José Luiz. **Em busca dos sentidos**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HOOKS, Bell. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**. São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 12 out. 2022.

MAIA, Edla *et al.* **Entre Nós**: buzinas, chicotes e ácidos. Fortaleza: Coletivo Arremate de Teatro, 2017.

MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza; SILVA, Rosimeire da. (Em) Companhia de Mulheres Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 277-295, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573103332018277>. Acesso em: 13 mar. 2023.

NOSÉ, José Flavio Cardoso. **O Teatro Amador a partir de dois P(s)**: Putas e Presos. 2021. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

ODDEY, Alison. **Devising theatre a practical and theoretical handbook**. New York: Routledge, 1994.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Estesia e experiência do sentido. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-12, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.21709/casa.v8i2.3376>. Acesso em: 13 mar. 2023.

SANTOS, Adriana Patrícia dos; MESQUITA, Priscila de Azevedo Souza; SILVA, Rosimeire da. **Boneca de Pano**. Florianópolis: (Em) Companhia de Mulheres, 2014.

SILVA, Flaviano Souza e. **Atos de prazer**: O Grupo Palco & Rua e o teatro amador na cidade de Ouro Preto - 1976 a 2012. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SP ESCOLA DE TEATRO. 16 de dezembro é dia do Teatro Amador: Conheça mais sobre essa importante prática cultural brasileira. **SP Escola de Teatro**, São Paulo, 16 dez. 2021. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tag/dia-do-teatro-amador>. Acesso em: 30 set. 2022.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

VILELA, Mauriney Eduardo. **Teatro Amador Paulista (1963-1975)**: Organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura. 2018. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

Communication and memory in texts from feminist theater collectives in Brazil: Boneca de pano (SC, 2014) and Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos (CE, 2017)

Abstract

Although feminist movements began more than a hundred years ago in Brazil, there are still few Brazilian groups that develop dramaturgy written by and for women, even considering amateur theater. We present in this article the analysis of two theatrical texts (or scripts), still unpublished: *Boneca de pano*, by the Santa Catarina theater collective (Em) Companhia de Mulheres, and *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, by the Ceará collective Arremate de Teatro. We aim to understand, when comparing these two theatrical narratives, similarities and differences of the themes in question, considering their places of production, as well as their origins. We start from the hypothesis that theatrical narratives written by collectives that consider themselves feminists function as an authorized space for Brazilian women to speak, for the identification and rupture of behaviors inherited from the patriarchal culture. We confirm, based on the theoretical frame of theater, discourse analysis, cultural studies, gender studies and social memory, that the two texts under analysis present themselves as equally potent forms of catharsis, sensitization and resistance to the domestication and oppression to which women are still submitted.

Keywords

communication; mediatic culture; feminist theater collectives;
amateur theater; social memory

Autoria para correspondência

Paula Garcia
contatopaulagarcia@yahoo.com

Barbara Heller
b.heller.sp@gmail.com

Como citar

GARCIA, Paula; HELLER, Barbara. Comunicação e memória em textos de coletivos de teatro feminista no Brasil: Boneca de pano (SC, 2014) e Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos (CE, 2017). **Intexto**, Porto Alegre, n. 55, e-127827, 2023. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.127827>

Recebido: 13/10/2022

Aceito: 06/02/2023



Copyright (c) 2023 Barbara Heller, Paula Garcia. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.