

COLETIVOS DE TEATRO FEMINISTAS: Aproximações entre Nordeste e Sul do Brasil¹

Paula GARCIA²

RESUMO

Este artigo apresenta a análise discursiva dos textos dramáticos *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, utilizando como base as teorias de Bakhtin (1997), Foucault (1996) e Hall (2016). Ao comparar as narrativas teatrais de duas regiões distintas do Brasil pretendemos compreender as semelhanças e diferenças dos temas em pauta, bem como a diversidade das vozes apresentadas. Partimos da hipótese de que o texto dramático, escrito por e para mulheres, apresenta-se como um espaço de fala, de identificação e ruptura de comportamentos opressores herdados da cultura patriarcal (CASE, 1988). Concluímos que estes textos dramáticos funcionam como formas de sensibilização, resistência e oposição às formas como meninas e mulheres têm seus comportamentos “domesticados”.

PALAVRAS-CHAVE: coletivo teatral feminista; texto dramático; discurso.

1. Introdução

Sabemos que a desigualdade de gênero é uma velha discussão que infelizmente perdura até os dias atuais no nosso país. Prova disso foi a edição 2020 do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), que citou em 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 Fifa, com uma remuneração anual de 400 mil dólares, enquanto Neymar, que nunca recebeu a premiação, percebia um salário anual de 14,5 milhões de dólares. Se isso ainda é corriqueiro em pleno século XXI, perguntamos: como a mulher pode combater essa desigualdade na sociedade brasileira, uma vez que nossa cultura é herdeira de relações patriarcais?

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação da Universidade Paulista. A pesquisadora é bolsista Capes. E-mail: contatopaulagarcia@yahoo.com

Uma das formas possíveis de combate à opressão feminina ocorre por meio da dramaturgia teatral, uma vez que o teatro é uma manifestação artística capaz de interagir e inquietar as plateias que vão às apresentações nos mais variados espaços, desde as casas de espetáculos, até teatros de bairro, ao ar livre ou por meio remoto a partir da pandemia iniciada em 2020. Augusto Boal (2009, p. 16) 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.

O artigo apresentado pretende compreender o papel do texto dramático como um espaço de fala das brasileiras, por meio da análise das narrativas teatrais redigidas por coletivos de teatro denominados “feministas” e compostos por mulheres. Uma das hipóteses a ser investigada é se os textos produzidos dentro desses coletivos contribuem para a defesa dos direitos da mulher 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”, utilizando os estudos de Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Stuart Hall. Também serão utilizados, para a contextualização do tema, os trabalhos sobre teatro, de Augusto Boal e sobre teatro feminista, de Sue-Ellen Case.

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

Para iniciarmos a nossa análise, primeiro temos de conhecer quem são essas mulheres, de onde elas vêm e qual a motivação da sua escrita.

O “(Em) Companhia de Mulheres” se denomina como coletivo de pesquisa teatral feminista, nascido no ano de 2010 em Florianópolis (SC) no 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 dramaturgica coletiva com mulheres, da poética, estética e a ética do teatro feminista na produção brasileira e do jogo teatral e a 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. De acordo com Boal (2009, p. 120):

O teatro organiza as artes que organizam a vida social, fora e dentro de cada um de nós, para que possa ser metaforicamente compreendida à distância, não com o nariz colado à realidade onde vivemos. A distância estética permite ver o que, diante de nossos olhos, se esconde.

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 o de 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 (CE), 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. Boal (1991, p. 13), entretanto, lembra que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. A dramaturgia do grupo é uma construção autoral e coletiva, reafirmando assim o espaço de voz e de engajamento do grupo, através dos espetáculos, nas lutas pautadas pela agenda feminista. 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).³

E como elas expressam suas inquietações, se “rebelam” contra essa cultura patriarcal e sensibilizam seu público? É o que veremos agora. Como esses discursos são construídos, a partir da análise da narrativa desenvolvida pelos grupos em questão.

3. Análise dos textos *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos* e *Boneca de Pano*

Antes de adentrarmos nas narrativas, 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 “Coletivo Arremate de Teatro” escreve seu texto a partir das sensações de mundo de suas integrantes e na inspiração do que é lido por elas em poesias, notícias e textos dramaturgicos. No texto *Entre Nós: buzinas, chicotes e ácidos*, o coletivo questiona a visão que a sociedade construiu sobre a mulher, o condicionamento pelo patriarcado, a violência doméstica, o empoderamento, a equidade e a fortaleza feminina. É composto por dois atos e não tem personagens principais ou protagonistas, fazendo com que todos

³ 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 genderspecific: 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.

os papéis apresentados ganhem relevância, o que pode ser uma demonstração de como as mulheres projetam uma sociedade mais igualitária.

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, n.p); 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); o estilo (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. O espaço físico abriga, livros de autoajuda, chocolate, pênis de borracha e medicamentos. Todos esses elementos proporcionam alívio ou fuga da realidade. O celular, em uso nas cenas pelas personagens, nesse ato também tem como função 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, n.p)

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 com suas vidas, contribuindo diretamente na construção daquele já citado cotidiano caótico.

Ao final dessa primeira parte, as mulheres que compõem a narrativa deixam uma *constatação infalível* para o público: “toda e qualquer mulher a partir do dia que nascer está terminantemente condenada a...” (MAIA et al., 2017, n.p), narrando 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 “Bela, recatada e do lar”⁴. A transição dos atos é marcada pela música *Cuanto la gusta*⁵, em ritmo de *funk*.

O segundo ato, “Mulheres reais – Desmontagem”, possui apenas duas personagens, Helena e Pilar, que têm suas personalidades divididas no texto. A importância desta parte final se dá apenas na narrativa e não mais na ambientação. O discurso principal é 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.

Tem início com 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, n.p). Percebemos então logo de início a reprodução do que é dito, geralmente por homens, sobre trabalhos realizados por mulheres, pelo uso da bivocalidade (BAKHTIN, 1997). Com ironia, essas palavras pronunciadas por elas ganham um sentido crítico, chamando a atenção do leitor/público ao tema que será retratado na sequência, infelizmente, recorrente nos dias atuais. Ainda dentro dessa cena, o próximo texto servirá como um elo entre os atos, como também de prefácio para essa parte final da peça:

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, n.p)

A peça termina com um clamor em forma de oração:

⁴ Termo usado na versão *on-line* da Revista Veja, em abril/2016, no título de uma matéria que se referia a ex-primeira-dama Marcela Temer. Fonte: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>.

⁵ Canção gravada por Carmen Miranda e as Andrews Sisters com Vic Schoen e sua Orchestra em 1947. A música também foi apresentada por Carmen Miranda no filme *O Príncipe Encantado* de 1948. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cuanto_Le_Gusta.

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, n.p)

As escolhas das situações apresentadas ao público são justificadas por Bakhtin (1997, p.25), já que “na vida, o que nos interessa não é o todo do homem, mas os atos isolados com os quais nos confrontamos e que, de uma maneira ou de outra, nos dizem respeito”. Quanto à abordagem dos temas levantados, nesse discurso o coletivo utiliza a *abordagem reflexiva* (HALL, 2016, p.47), refletindo um contexto contemporâneo resultante das pesquisas e inspirações das autoras.

Voltando ao processo de criação, o “(Em) Companhia de Mulheres” trabalha a partir de uma perspectiva do *devised theater*⁶, criando os próprios textos a partir de pesquisas, conversas sobre situações vividas pelas atrizes, enquanto mulheres, e direcionando o que é colocado em cena. No caso de *Boneca de Pano*, foi utilizado como base o texto *Abbiamo tutte la stessa storia da raccontare*, de Franca Rame e Dario Fo (1977), além das experiências político-pessoais das atrizes e dos diálogos com as teorias e dramaturgias feministas. 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 num misto de denúncia e confissão. 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 e DA SILVA, 2018, p.289)

O texto 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

⁶ O teatro planejado, frequentemente chamado de criação coletiva, é um método de produção teatral no qual o roteiro ou a partitura se origina de um trabalho colaborativo e muitas vezes improvisado por um grupo de artistas. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Devised_theatre.

conversa entre um casal em momento de intimidade. Como a parceira não quer mais o ato sexual por não terem preservativo, o homem acaba estuprando-a. Entre algumas falas do diálogo simulado pronunciado pela personagem feminina, 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, mas uma maneira de validar a história que está sendo contada (HALL, 2016).

A próxima história também é um monólogo apresentando o processo de gravidez, resultante da violência sofrida anteriormente. A frase “Fiquei grávida” no início dessa segunda parte é dita em dez idiomas diferentes por todas as atrizes, uma vez que essa situação ocorre independentemente da nacionalidade. Em um primeiro momento a personagem tenta realizar um aborto clandestino e a cena do noticiário volta com dados sobre o assunto no Brasil. Logo após o texto começa a misturar fantasia com realidade, e a personagem que está grávida começa a imaginar como seria se, ao invés de mulheres, os homens fossem 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” (DOS SANTOS et al., 2014, p.10). Ainda dentro 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!” (DOS SANTOS et al., 2014, p.9).

A última história começa após o *homem fêmea*, espécie criada na imaginação da personagem, 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” (DOS SANTOS et al., 2014, p.12). Assim como no *Entre Nós*, o “prefácio” 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. (DOS SANTOS et al., 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 faz 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 palavras horríveis, 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. Assim, diferente do primeiro discurso, notamos que o coletivo além da *abordagem reflexiva* também utiliza a *abordagem construtivista* (HALL, 2016, p.48) dos temas explanados, pois para a compreensão das metáforas, principalmente da última história, o público precisa construir o sentido do que é apresentado.

4. Conclusões

Podemos concluir que mesmo localizados em regiões distintas do país, os dois coletivos e seus discursos analisados possuem o mesmo conteúdo, com base principalmente nas próprias experiências de mundo das autoras, se diferenciando pela forma como são apresentados ao público (BAKHTIN, 1997). Notamos essa diferenciação pelo ambiente no qual os textos são 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 suas 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.

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 (HALL, 2016). Já o *Boneca de Pano*, do “(Em) Companhia de Mulheres”, tem seu discurso construído em cima prioritariamente das 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 (HALL, 2016).

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).

Sendo assim, os discursos apresentados têm por finalidade sensibilizar mulheres que passam por situações similares às apresentadas pelos textos, sem perceberem (como no caso das personagens Helena e Menina), e também como reproduzimos em pleno século XXI o sistema patriarcal na criação de meninas e mulheres.

Referências bibliográficas

ASTON, Elaine. **An Introduction to Feminism and Theatre**. London and New York: Routledge, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991.

CASE, Sue-Ellen. **Feminism and Theatre**. London and New York: Routledge, 1988.

DOS SANTOS, A. P.; MESQUITA, P. de A. S.; DA SILVA, R. **Boneca de Pano**. Florianópolis: (Em) Companhia de Mulheres, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

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

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

MAIA, E.; ELÂNI, M.; CRISTINA, E.; CRESPI, P. **Entre Nós**: buzinas, chicotes e ácidos. Fortaleza: Coletivo Arremate de Teatro, 2017.

MESQUITA, P. de A. S.; DA SILVA, R. (Em) *Companhia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: dialogando com a crítica feminista*. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.], v. 3, n. 33, p. 277-295, 2018. DOI: 10.5965/1414573103332018277. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018277>. Acesso em: 20 jun. 2021.