

INTRODUÇÃO ÀS TRAVESSIAS FEMINISTAS NAS ARTES DA CENA

UMA REUNIÃO DE TEXTOS DE
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

ORGANIZAÇÃO: DAIANI BRUM



Acusadas de bruxaria, levadas à forca, estupradas, torturadas, proibidas de estudar, de votar e de serem votadas, consideradas menores: enfim, temos que admitir que nenhum desses castigos conseguiu disciplinar as mulheres. Elas emergem, sempre de novo, de suas próprias cinzas. De onde lhes vem essa força de resistência? Certamente dos feminismos! O livro de Brígida exige que o tomemos como memórias de vida vivida, como aprendizado de luta contra as múltiplas opressões que produzimos. Convido leitoras e leitores a acolher esta trajetória de vida e luta, da qual temos muito a aprender, sobretudo a compartilhar e celebrar, juntas, os percursos floridos e pedregosos de nossas vidas.

Profa. Dra. Ivone Gebara

Realização



Financiamento





Maria Brígida de Miranda, nascida em Minas Gerais, graduou-se em Licenciatura em Educação Artística, pela Universidade de Brasília (UnB), em 1993. A seguir, realizou, como bolsista CAPES, o Master of Arts in Theatre Practice na University of Exeter (Inglaterra). Retornou ao Brasil e, de 1996 a 1999, foi professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB. Em 1999, como bolsista CAPES, mudou-se para Melbourne (Austrália), para realizar o Doutorado em Teatro, obtido por La Trobe University, sob orientação da renomada pesquisadora Dra. Peta Tait. É Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC/CEART/UDESC). Coordena o Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq), no Grupo de Pesquisa Imagens Cênicas, do PPGAC/UDESC.

Este livro reúne textos de Maria Brígida de Miranda, atriz, diretora, tradutora, docente e pesquisadora. Os escritos percorrem os Teatros Feministas, articulando reflexões teóricas, práticas pedagógicas e processos criativos de forma indissociável. A obra oferece uma introdução estruturante para estudantes, pesquisadoras/es e artistas, ao evidenciar genealogias, práticas e epistemologias feministas historicamente marginalizadas. Ao reunir trajetórias e debates, mostra como os estudos de gênero vêm transformando a pesquisa e a prática teatral, consolidando um campo plural e em expansão. Esta obra resulta do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (Processo CNPq nº 407191/2023-2), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio da Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Universal, Faixa A – Grupos Emergentes.

Praxila Editorações, 2026.

Edição: Daiani Brum

Produção editorial: Felipe Martinez

Revisão: Isabel Scremin

Projeto gráfico e diagramação: Mariliz Focking

Impressão: Gráfica Pallotti

Conselho Editorial da Praxila Editorações (caráter consultivo): Dra. Daiani Brum, Dra. Ana Elvira Wu, Dra. Maria Brígida de Miranda, Dra. Ana Fuchs, Dra. Stefanie Polidoro, Dra. Antônia Vilarinho, Ma. Juçara Gaspar, Ma. Suzana Vergara.

Financiamento: Esta obra resulta do Projeto de Pesquisa *Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena* (Processo CNPq nº 407191/2023-2), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio da Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Universal, Faixa A – Grupos Emergentes.

A pesquisa também contou com financiamento institucional da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), por meio da Bolsa de Estágio Pós-Doutoral (PROEPD/PPGAC), conforme Edital PROPPG nº 02/2025, concedida à organizadora Daiani Brum.

INTRODUÇÃO ÀS TRAVESSIAS FEMINISTAS NAS ARTES DA CENA UMA REUNIÃO DE TEXTOS DE MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

ORGANIZAÇÃO: DAIANI BRUM

REALIZAÇÃO



FINANCIAMENTO



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E INOVAÇÃO



Esta obra é de acesso aberto, destinada à divulgação científica, sem fins comerciais. É permitida a reprodução total ou parcial para fins acadêmicos e educativos, desde que citada a fonte.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Miranda, Maria Brígida de
Introdução às travessias feministas nas Artes da
Cena [livro eletrônico] : uma reunião de textos de
Maria Brígida de Miranda / Maria Brígida de Miranda;
organização Daiani Brum. -- 1. ed. -- Florianópolis,
SC : Praxila Editorações, 2026.

PDF

ISBN 978-65-979204-3-3

1. Feminismo 2. Mulheres na arte 3. Reflexões
4. Teatro brasileiro I. Brum, Daiani. II. Título.

26-365589.0

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Artes da representação 792

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária - CRB -SP - 010133/0

**ÀS TRAVESSIAS DE BRÍGIDA MIRANDA,
QUE NOS ENSINA A VIVENCIAR AS ARTES DA CENA
COM PESQUISA, AFETO E, SOBRETUDO, COM
COMPROMISSO SOBRE AS NARRATIVAS
DE VIDA DAS MULHERES.
DAIANI BRUM**

**AOS MEUS AMADOS PAIS, LUIZ MIRANDA E
MARIA LINO MIRANDA, *IN MEMORIAM*.
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA**

*E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado nem futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.
(Cecília Meireles¹)*

*Hay tantísimas fronteras
que dividen a la gente,
pero por cada frontera
existe también un puente.
(Gina Valdés²)*

*Resgatar a memória é resgatar-se.
(Lucia Sander³)*

1 MEIRELLES, Cecília. Irrealidade. *In*: MEIRELLES, Cecília. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 62-63.

2 VALDÉS, Gina. **Puentes y fronteras**: coplas chicanas. Los Angeles: Castle Lithograph, 1982, p. 2. O poema é citado no artigo de: ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 331.

3 SANDER, Lucia V. **Susan e Eu**: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 26.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
DAIANI BRUM	
PREFÁCIO	14
IVONE GEBARA	
INTRODUÇÃO	21
DAIANI BRUM	
RAINHAS, SUTIÃS QUEIMADOS E BRUXAS CONTEMPORÂNEAS — REFLEXÕES A PARTIR DA MONTAGEM <i>VINEGAR TOM</i>	45
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA	
RETRATOS DE AUGUSTINE: DE PACIENTE HISTÉRICA À HEROÍNA FEMINISTA	71
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA	
“CONVERSAS DE COXIA”: SOBRE A VIDA (E A MORTE) DE DRAMATURGAS E DE SUAS PERSONAGENS FEMINISTAS	88
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA	
TEATROS FEMINISTAS NA ILHA DAS BRUXAS: MEMÓRIAS E <i>HERSTORY</i> DE PRÁTICAS TEATRAIS FEMINISTAS EM FLORIANÓPOLIS	98
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA	
POR UM TEATRO ECOFEMINISTA	117
MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA	

**UM PALCO TODO NOSSO: PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS NA
MOSTRA DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS E CULTURAIS DO
13º FAZENDO GÊNERO** 132

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA, SUZANA MORELO VERGARA MARTINS COSTA, DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS, FABRÍCIO THEISS, GEANE SALASÁRIO ALBINO, ISCARLAT LEMES E JACKSON BOSÁ

**IMAGENS DE FEDERICI COSTURADAS NO TECIDO DA HISTÓRIA
DAS MULHERES ARTISTAS** 174

ADRIANA MARTINEZ MONTANHEIRO E MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

**IMAGENS DE CURANDEIRAS NA OBRA DE FEDERICI E SUAS
REVERBERAÇÕES NO ESPETÁCULO *CANDEIA*** 201

MARICLÉCIA BEZERRA DE ARAÚJO E MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

**O FUTURO É FEMININO: A ESCRITA E A ENCENAÇÃO DE
DRAMATURGIA FEMINISTA NO CONTEXTO
DE UMA ESCOLA CONFSSIONAL** 232

FRANCIELE RODRIGUES DA SILVA GARCIA E MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

**MOSTRA ROSA TEATRAL: UM ESPAÇO DE CULTIVO DE PRÁTICAS
E PESQUISAS FEMINISTAS NO CAMPO DAS ARTES CÊNICAS** 256

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA E SUZANA VERGARA;

**A CRIAÇÃO DE ESTÉTICAS E ESTRATÉGIAS FEMINISTAS
NA COMÉDIA CONTEMPORÂNEA UMA ENTREVISTA
COM VANDERLÉIA WILL** 279

MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA E VANDERLÉIA WILL

**MULHERES NA *COMMEDIA DELL'ARTE* – ATUANDO ENTRE
MÁSCARAS E FOGUEIRAS: ENTREVISTA COM
TANIA PASSARINI E LUCA COMASTRI** 288

DOUGLAS KODI, TANIA PASSARINI, LUCA COMASTRI, MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA E VÂNIA SCHWENKE

APRESENTAÇÃO

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum⁴

Reunir textos de Maria Brígida de Miranda é reconhecer que sua produção não se organiza por marcos fixos, mas por deslocamentos que atravessam as Artes da Cena e os estudos de gênero de forma indissociável. O conceito de travessia⁵, que orienta esta obra, não se dá como um gesto de deslocamento linear, que ocorre de um ponto a outro, mas se constitui no exato tempo do percurso, das fricções, das andanças e das mudanças de posição que só a força do movimento é capaz de revelar.

4 Pesquisadora em Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pós-Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2024), sob supervisão da Profa. Dra. Ana Wuo, com bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq (Chamada nº 25/2021); Doutora em Teatro pela UDESC (2021), sob orientação da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2017); e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2012). É organizadora dos livros *Palhaças na Universidade*, volumes 1 e 2 (EDUFSM, 2022 e 2024), juntamente com a Profa. Dra. Ana Wuo; autora do livro *Palhaçaria no SUS* (2023); organizadora do livro *Mestras Palhaças* (no prelo); e organizadora do livro *Palhaças na Universidade*, volume 3, em processo de finalização. Faz parte do Grupo de Pesquisa Imagens Políticas (CNPq) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC (PPGAC/UDESC), onde realiza, desde 2021, atividades de pesquisa, ensino e extensão. É membra do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (Processo CNPq nº 407191/2023-2), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio da Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Universal, Faixa A – Grupos Emergentes. Sua pesquisa também conta com financiamento institucional da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), por meio da Bolsa de Estágio Pós-Doutoral (PROEPD/PPGAC), conforme o Edital PROPPG nº 02/2025.

5 “Tra.ves.s.i.a. s.f. 1. ação de atravessar uma região, um continente, um mar, etc., ou o seu efeito. 2. caminho longo” (HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (Orgs.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 769).

Ler Brígida Miranda é deparar-se com questões centrais do pensamento sobre as práticas feministas nas Artes da Cena: é refletir sem a promessa de sínteses apaziguadoras, sintonizando múltiplas vozes que se encontram para pensar e agir.

Os textos aqui reunidos foram selecionados para privilegiar a circulação de um pensamento comprometido com a transformação das práticas artísticas e dos modos de produzir conhecimento nos espaços acadêmicos. Alguns deles já tiveram ampla difusão; outros, menos acessíveis, reaparecem para produzir novas confabulações. A presente antologia, desse modo, antes de pretender se encerrar em uma obra que resume o pensamento da autora, propõe ensinar diálogos entre momentos distintos de sua escrita e da investigação dirigida por ela nos últimos vinte anos.

As travessias feministas que se desenham nestas páginas são, também, travessias que permeiam a história das Artes Cênicas no Brasil, entendidas para além de um espaço de representação, como campo de experiências onde os gestos produzem sentidos e onde a prática artística se torna uma atitude política. Ao longo dos textos, percebemos a recusa de dicotomias simplificadoras, tais como teoria e prática, arte e política, estética e ética, em favor de uma escrita que assume a complexidade do fazer cênico e dos pensamentos feministas contemporâneos. Por isso, prezada leitora, prezade leitor e prezado leitor, convidamos vocês a percorrer este livro como quem realiza uma travessia instável, com atenção às marcas do caminho, às pausas necessárias e às possibilidades de desvio de rotas.

Desejamos que esta antologia possa servir como guia de estudos, de criações e de reflexões, também como companhia na travessia de artistas, pesquisadoras/es e

estudantes que reconhecem, nas Artes da Cena, um lugar privilegiado de invenção dos percursos. As travessias feministas propostas aqui não apontam para um destino final: elas insistem no movimento contínuo de pensar, criar e agir a partir das experiências em cena e do mundo que as atravessa.

PREFÁCIO

Por Ivone Gebara⁶

Prefácio, um prévio fazer, um fazer do quê e para quê? Apenas um *fazer*, a partir de uma leitura de um texto, de uma peça de teatro, de um livro, para introduzi-los a leitoras e leitores. Algo pequeno, singelo, que dê vontade de ler o livro. Mas o que seria anterior a esse fazer? O que preside o ato de prefaciara obra de uma autora?

Ouso dizer que, para mim, tem a ver com um sentimento do mundo e de si mesma que de repente faz encontrar a autora com a prefaciadora e as une numa perspectiva mais ou menos comum que atravessa nossas vidas e vai mais além do que o encontro de gerações. Vai também além da materialidade do tempo, porque, no meu caso, faz bem pouco tempo que tive a alegria de conhecer Brígida.

Prefaciara tem provavelmente a ver com encontros não previstos que de repente a vida nos oferece e começam a se tecer como parte de nossa história, talvez até à semelhança das *Moradas*, de Teresa de Ávila, atrevendo-se a contar pela escrita aspectos da vida e da interioridade. Esse ato parece querer mostrar a textura

⁶ Nascida em São Paulo (SP), em 09 de dezembro de 1944, filha de imigrantes sírio-libaneses, estudou e doutorou-se em filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em teologia na Universidade Católica de Louvain, Bélgica. Lecionou em São Paulo, mas a maior parte de seu percurso acadêmico foi em Recife, onde viveu por trinta anos. Desde cedo abraçou a perspectiva epistemológica crítica, tanto em filosofia quanto em teologia, na tentativa de abrir velhos conceitos para uma análise a partir da observação e da compreensão da vida situada, datada e marcada por questões de gênero, etnia e classe social. Acentua uma epistemologia a partir de subjetividades plurais, marcando conhecimentos plurais e temporais. Tem mais de quarenta livros publicados e inúmeros artigos em revistas nacionais e internacionais. Vive atualmente em São Paulo.

real da vida, embora insistamos na objetividade de nossos conhecimentos. Entretanto, ao mesmo tempo que me sinto feliz de prefaciar o livro de Brígida Miranda, também me sinto temerosa porque prefacio um livro marcada pela ignorância quase total da História do Teatro e das muitas peças e autoras que tocaram de muitas formas na questão feminista e ecofeminista. Sem dúvida, elas abriram horizontes novos para além dos limites comumente explicitados. Por isso, devo confessar que minha autoridade em teatro é bem pobre, eu diria até quase nula. Limito-me a ser apenas uma *não assídua* espectadora de peças teatrais, embora muito interessada nas problemáticas abordadas, em especial quando se trata da milenar opressão das mulheres. Minha formação foi outra, meu mundo é outro, meus interesses giram em torno de questões filosóficas e teológicas desafiadas pelos muitos problemas de hoje.

É nesse contexto que faço a pergunta que não só serve para uma abordagem de questões de filosofia e de gênero, mas também serve para o teatro. Será mesmo que as mulheres eram e ainda são seres inocentes, ingênuas ou maldosas e que a vingança dos homens contra elas é justa? Será que os impérios dirigidos contra elas são apenas expressões da ignorância e do excesso de poder dos homens que as usam como objetos de dominação e de gozo? Haveria razões mais profundas, razões ocultas e ocultadas, que explicariam essa espécie de violento desprezo e de humilhação feita às mulheres?

Acusadas de bruxaria, levadas à força, estupradas, torturadas, proibidas de estudar, proibidas de votar e de serem votadas, consideradas menores, proibidas de representação religiosa divina e política: enfim, temos que admitir que nenhum desses castigos conseguiu discipliná-

las e elas emergem sempre de novo de suas próprias cinzas, fazendo ouvir sua voz nas instituições sociais, políticas, religiosas e nas Artes Cênicas. De onde lhes vem essa força de resistência? De onde lhes vem essa teimosia existencial?

Os homens, por sua vez, construíram cidades, edificaram Impérios, venceram tantas batalhas, promoveram tantas guerras e se autoproclamaram vitoriosos. Afirmaram-se como primeira imagem de Deus, representantes do Altíssimo e seus juízes terrenos. Inventaram teorias e instrumentos de facilitação de seus próprios trabalhos, fazem ciência, economia, astronomia. Porém, não conseguiram de fato vencer as mulheres. Nós continuamos invencíveis, começando sempre novas formas de resistência, como se de nós dependesse a continuidade da própria vida, como se de nós dependesse a continuação da chama acesa da liberdade.

Há algo em nós que não se cala frente ao uso da força e da violência de muitos tipos. É que, no fundo, tudo começou conosco, tudo começou com a força cósmica feminina, geradora inclusive do masculino. Os estudos sobre nossa evolução biológica atestam que, por bilhões de anos, tudo se originou e se desenvolveu numa espécie de mar feminino, um oceano planetário no qual se moviam as muitas formas de vida. A vida começa feminina. Uma força além das tecnologias reprodutivas, uma força além das armas de guerra, além das explicações conceituais e verbais dos homens sobre si mesmos, nos habita. Há muitas formas de poder escondidas que o mundo patriarcal não conseguiu apreender e a força feminina é uma delas. A transgressão começou conosco. Somos todas Eva que não aceita não comer do fruto proibido, o fruto da liberdade, embora seja expulsa do Paraíso masculino.

Na realidade, quando se fala, como no primeiro capítulo do livro de Brígida, de *causas da subordinação* das mulheres na realidade, deveríamos inferir também a questão do medo dos homens em relação às mulheres, medo da representação ontológica de suas vidas, da energia que emana de sua múltipla força reprodutiva. Eles nos atacam sempre de novo. Mudam sua ciência, encontram causas de doenças femininas, isentam-se de ser causadores de algum distúrbio nelas. A histeria, denunciada na peça *Retrato de Augustine*, abre um novo capítulo do feminismo no teatro, permitindo pensar como a ciência quer capturar as muitas forças das mulheres, classificá-las, interpretá-las, usá-las como objeto da ciência masculina.

Histéricas? *Histeros* = útero. Chegaram a denunciar a patologia de nosso útero, lugar originário, lugar da reprodução da vida, lugar do nascimento também dos homens. Tornaram o útero doença psíquica sem perguntar sobre as circunstâncias históricas, sociais e familiares do adoecimento de tantas mulheres. Mais uma vez, o teatro se alia às causas feministas de denúncia do adoecimento das mulheres devido às muitas formas de submissão e opressão naturalizadas pela sociedade patriarcal. O teatro denuncia a sociedade de classe e os “machismos” que a mantêm. Na peça teatral *Retrato de Augustine*, médicos de branco, marcados pela nobreza exposta de sua profissão, contrastam com a miserabilidade de mulheres enfermas e pobres. Augustine torna-se objeto de estudo, corpo submisso aos muitos aparatos médicos, objeto de “manipulação” em que as relações de poder entre masculino e feminino, entre ricos e pobres se evidenciam numa fantasia de magnanimidade, de cuidado e de conhecimento científico. Na contemporaneidade, a mesma manipulação dos corpos femininos se repete de

formas diferentes. Quem ousará contrariar a ciência sobre as mulheres? Certamente o feminismo! E nas “Conversas de coxia”, com a preciosa memória de Lucia Sander, amiga de Brígida, se coroa a ascensão renovada da força das mulheres. E se reafirmam a importância da amizade entre as mulheres e os sentimentos de cumplicidade e de ajuda mútua, na mesma continuidade dos processos libertários que têm caracterizado nossas vidas neste último século.

As belas memórias da dramaturgista Lucia Sander se mostram na amizade e na tristeza por sua inesperada partida. Brígida lhe escreve cartas póstumas afetuosas, pois algo de Lucia nasceu e renasceu em Brígida. Nos tornamos carne umas das outras, uns dos outros pelo amor que nos une, pelas causas comuns que defendemos, pela entrega da vida que fazemos.

Os caminhos do amor são múltiplos e variados. Brotam em nós de muitas maneiras e se abrem na inclusão de memórias infantis e juvenis vividas em meio a árvores e sementes, em meio a memórias dos pés vermelhos de barro ou dos balanços em cima de um galho de árvore. Memórias de Brígida, tornadas fotografias, nos convidam a refletir sobre a inteireza e a mutação da vida. Essa inteireza me faz pensar nas razões pelas quais as professoras Sallie MacFague e Ana Primavesi (ecofeministas norte-americana e austríaca, respectivamente) não hesitaram em afirmar o universo como *corpo de Deus*, corpo divino em evolução, corpo do qual somos, com todas/os, expressão da misteriosa grandeza que nos tece a cada instante.

Para Brígida, a memória da vida, no meio das matas de Minas Gerais, torna-se também expressão e referência de um teatro ecofeminista. Por que teatro ecofeminista? Porque nos damos conta de nossa força cósmica/terrícola e da interdependência de todos os elementos que compõem

a vida, porque percebemos que somos a água que corre, o sol que arde, a fruta deliciosa que nos nutre, a semente guardada para o amanhã. Nos damos conta de que nós e o conjunto do universo, nas suas particularidades, estão e vivem no palco do grande teatro da vida e que nada deve ser deixado de lado, nada deve ser oprimido ou pisado.

Somos todos/as personagens desta gigantesca obra teatral da vida. Estamos sempre no palco através de nossas memórias misturadas às estórias de bichos, plantas, florestas, peixes, águas, lágrimas, numa interdependência vital absoluta. Um entranhamento de nós e dos outros se torna cena de nosso renovado brotar, de nosso renascimento, de nosso fenecimento e ressurreição.

As Artes Cênicas podem nos representar e tornar-se memória revolucionária daquilo que somos ainda em pequeno. Podem educar-nos para um mundo melhor. Podem abrir-nos para a atualização de velhas questões, onde o silenciamento das mulheres pelas autoridades civis e religiosas foi marcante em muitos países europeus, na América Latina e, em especial, no Brasil. Brígida e outras companheiras leem a escritora italiana Silvia Federici e, a partir dela, resgatam situações que revelam a resistência das mulheres frente às diferentes opressões de gênero do passado e do presente. De fato, a história de nossas opressões parece sem fim, mas este prefácio deve ter um término, um fecho que convide leitoras/es à deliciosa tarefa da leitura do presente livro. O livro de Brígida exige que o tomemos e o leiamos como memórias de vida vivida, como aprendizado de luta contra as múltiplas opressões que produzimos, como formação de uma sempre renovável consciência feminista através de muitos caminhos.

Só me resta terminar este prefácio agradecendo à Vida, que por misteriosos malabarismos do destino me permitiu conhecer Brígida Miranda e tornar-me sua amiga, apesar do pouco tempo de encontro de nossas vidas. Mas acho que esse pouco tempo é simbolicamente longo, pois vivemos a estranha sensação de nos conhecermos desde muito tempo.

Convido leitoras e leitores a acolher a aventura de uma vida que *se contou* para nós através de seu percurso de estudos e de sua militância acadêmica junto a outras companheiras e alunas/os. Temos muito que aprender dela e, sobretudo, aprender a contar-nos para partilharmos e celebrarmos, juntas, os percursos floridos e pedregosos de nossas vidas.

Gratidão é minha palavra final!

INTRODUÇÃO⁷

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum

Para iniciar esta introdução, escolho abrir espaço para uma cena que não é teatral, mas que evoca memória e transmissão oral de saberes ancestrais, elementos que estruturam a prática de Maria Brígida de Miranda nas Artes da Cena. Ao longo dos quase dez anos em que tive a oportunidade de estabelecer convivência com ela, inicialmente como orientanda no doutorado, depois como parceira de pesquisa em diversas ações e, atualmente, como supervisionanda no pós-doutorado, aprendi que seu pensamento se organiza menos por conceitos estabilizados e mais por imagens que operam como dispositivos cênicos: cenas que evocam a memória, o tempo dos processos, a escuta e o compromisso de narrar e de dar visibilidade às narrativas de mulheres.

As travessias feministas de Brígida Miranda propõem uma imagem que orienta esta antologia, encontrando, aqui, sua primeira materialização sensível. A colcha de retalhos que a autora nos apresenta a

⁷ Esta obra resulta do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena, vinculado ao Grupo de Pesquisa Imagens Políticas e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC/UDESC). A pesquisa foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), por meio da Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Universal, Faixa A – Grupos Emergentes (Processo CNPq nº 407191/2023-2). Contou também com financiamento institucional da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), por meio da Bolsa de Estágio Pós-Doutoral (PROEPD/PPGAC), conforme o Edital PROPPG nº 02/2025, concedida à organizadora Daiani Brum, além da concessão de Bolsas de Iniciação Científica e de outras ações institucionais de fomento vinculadas ao projeto.

seguir, antes de funcionar como uma metáfora ilustrativa, se estabelece como princípio de composição, de montagem e de materialização das dramaturgias da experiência. Trata-se de uma maneira de pensar as Artes da Cena como palco para o entrelaçamento entre vida, criação e política. É a partir dessa cena inaugural que este livro se desdobra, convocando quem o lê a atravessar os textos como quem acompanha um processo criativo, atentas, atentes e atentos aos gestos, às camadas de tempo e às (*her*) *stories* (Miranda, 2018), que insistem em ser contadas:

Você já fez uma colcha de retalhos? Minha mãe, Dona Zezé, e meu pai, Seu Luiz, tinham esse hábito de ir guardando os pedaços de pano que sobravam das roupas da família em um cesto com tampa. Meses a fio, aquele balaio, no canto do quarto de costura, era alimentado por aparos de nossas vestes. Quando começava a dar sinais de estufamento, meus pais abriam aquela grande boca e o viravam de ponta-cabeça. No chão taqueado da sala, eu, minhas irmãs e meus irmãos víamos formar uma montanha fofa com tirinhas de flanela, cambraia, cetim, algodão, viscose, laise, linho, tafetá e os primeiros poliésteres do mercado. Cada pedacinho parecia exercer uma magia em nossas mentes. Por dias aquela montanha nos convidava a sentir a fibra de cada tecido e a admirar suas curiosas estampas. Parecia que o ato de puxar um pedacinho de pano nos fazia resgatar uma lembrança de uma roupa que não existia mais, uma travessura, um dia de Natal, uma festa de casamento, um passeio a Belo Horizonte ou a imagem do nosso pai zelosamente costurando nossos pijaminhas de

inverno. Meu pai, com a tesoura em punho e o ferro de passar sempre ligado, transformava aquela montanha mágica em quadrados, retângulos e triângulos. Minha mãe pensava no desenho, alinhavava. Passados mais de quarenta anos, quando pego uma dessas colchas para dormir, vejo como os dois entrelaçaram nossas memórias... e, sabe? Parece que as colchas de retalhos lá de casa têm a força daquela montanha mágica. Ao nos abraçar à noite, posso ouvir elas me dizendo: – Brígida, conta nossas histórias! (Miranda, 2018, p. 233).

Essa afetuosa cena doméstica, aparentemente distante do espaço convencional da cena teatral, condensa, no entanto, princípios centrais do pensamento e da prática de Brígida Miranda nas Artes da Cena. A colcha de retalhos, composta por fragmentos, por gestos reiterados e pelo trabalho amoroso e coletivo, opera, aqui, como um princípio dramaturgico e metodológico, como um modo de organizar memórias, processos e narrativas a partir da experiência vivida e compartilhada com múltiplas vozes.

A cena da colcha de retalhos reverbera, assim, como imagem inaugural de travessias que não se fazem a sós, ancoradas na reverência pelas raízes ancestrais e no contato pleno com parceiras e parceiros de jornada. As travessias que constituem a trajetória de Brígida Miranda são marcadas por deslocamentos geográficos, formativos, políticos e, sobretudo, por alianças e por redes de mulheres que ensinam, que aprendem juntas, que costuram saberes no tempo do fazer artístico e acadêmico, como veremos nesta obra.

Em 1986, aos quinze anos de idade, Maria Brígida de Miranda deixou o seio familiar, no interior de Minas Gerais, para cursar a Licenciatura em Educação Artística, pela Universidade de Brasília (UnB), formando-se em 1992 e dando início à sua brilhante jornada no campo da docência, da pesquisa e da produção artística. Cursou o Mestrado em Prática Teatral como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na University of Exeter, Inglaterra. Retornou a Brasília e se tornou professora efetiva do Instituto de Artes da UnB, onde lecionou, atuou e dirigiu grupos e montagens por três anos. Em 1999, exonerou-se da UnB para realizar, com bolsa CAPES, o Doutorado em Teatro em La Trobe University, na cidade de Melbourne, Austrália. Foi orientada pela Profa. Dra. Peta Tait, pesquisadora pioneira e importante referência sobre estudos de gênero e teatros feministas nas Artes da Cena. De volta ao Brasil, em 2004, Brígida Miranda passou a dar aulas como professora colaboradora da UDESC e, em 2006, foi aprovada em primeiro lugar no concurso para professora efetiva do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, tornando-se, em 2008, não só docente credenciada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UDESC), como também uma das principais referências nas Artes Cênicas do Brasil. Ela descreve os seus passos iniciais como docente universitária, traçados há cerca de vinte anos na UDESC, da seguinte maneira:

Em 2006, iniciei como parte de minha pesquisa, o grupo de estudos Teatro e Gênero. Meu objetivo foi o de criar um espaço, dentro da instituição universitária, onde questões

acadêmicas, artísticas e de certa forma “pessoais” relacionadas à “identidade de gênero” pudessem ser levantadas e discutidas (Miranda, 2008b, p. 1184).

Esse gesto inaugural – a criação do grupo de estudos Teatro e Gênero – anuncia com precisão a ética que atravessa toda a trajetória de Brígida Miranda e sua recusa em separar formação acadêmica e prática artística de implicações políticas. Ao instituir, no interior da universidade, um espaço onde questões de gênero pudessem ser pensadas a partir da experiência cênica, do corpo e da escuta, Brígida inaugura também um modo de fazer docência e pesquisa, fundamentalmente comprometido com a coletividade e com a transformação institucional. A cena, nesse contexto, deixa de ser apenas lugar de representação para se afirmar como campo de elaboração crítica, com a interrogação constante de identidades, métodos e saberes. O que se delinea, a partir desse momento, é uma prática continuada de travessia feminista, na qual a universidade se torna território de partilha e o pensamento cênico, instrumento de intervenção na realidade.

A caminhada de Brígida Miranda atravessa territórios e instituições sem perder de vista o compromisso com a cena como prática de partilha e de escuta. Brígida é atriz e diretora teatral; além disso, é autora da tese de doutorado *Playful training: towards capoeira in the physical training of actors* (Miranda, 2003), publicada internacionalmente, em 2010, pela Lambert Academic Publishers (LAP), e do livro *Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX* (Miranda, 2021). Também é organizadora do livro *Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias sobre a criação do*

campo de estudos na UDESC (Miranda, 2025), juntamente com Luciana Lyra, professora que a supervisionou no Pós-Doutorado, cursado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes-UERJ), onde foi pesquisadora visitante, em 2023, com bolsa do Programa de Apoio à Pesquisa e ao Desenvolvimento Acadêmico (PAPD).

Brígida traduziu e publicou, no Brasil, *Mesmerized (Portrait of Augustine)/Retrato de Augustine*, de Peta Tait e de Matra Robertson (2024), livro do qual tive a honra de realizar a edição e a produção editorial pela editora artesanal e independente Praxila Editorações. Além de traduzir a obra, ela dirigiu uma montagem cênica do texto no Brasil, em 2010, junto a professoras, professores e estudantes da UDESC. Ela é, também, editora associada da *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* e fundadora do Grupo de Trabalho (GT) Mulheres da Cena, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Brígida Miranda, ainda, é autora de dezenas de artigos, capítulos de livro, apresentações e prefácios no cenário brasileiro, o que denota profundo comprometimento com a difusão de saberes feministas por meio de suas pesquisas e escritas.

A travessia de Brígida, como se observa até aqui, não é feita de linhas retas nem gestos de heroína, mas sim é percorrida em movimentos coletivos, feitos de pausas, de desvios e de encontros, nos quais cada fragmento carrega a memória de quem veio antes e a responsabilidade de orientar com cuidado a quem segue os seus passos: trata-se de uma imensa colcha de retalhos, sempre em processo de construção e de reinvenção.

É nesse horizonte político e poético que a noção de *(her)story* se torna uma chave de leitura fundamental

para compreender as trajetórias de Brígida Miranda, que, ao trazer esse conceito – cunhado, nos anos de 1960, pela ativista e pensadora feminista estadunidense Robin Morgan – para as Artes da Cena, inscreve, no campo artístico, um projeto feminista amplo, comprometido com a reescrita da memória, com a valorização das experiências coletivas e com a invenção de outras formas de narrar e de viver os processos temporais. Este conceito, criado no âmbito da efervescência da Segunda Onda do movimento feminista estadunidense, é basilar na obra de Brígida Miranda:

Para escrever sobre a minhas experiências com a prática teatral feminista, adoto o termo (*her*) *story*, um neologismo criado pela escritora, poeta, teórica e uma das mais influentes feministas estadunidenses na década de 1960: Robin Morgan⁸. (*Her*)*story* é um trocadilho em língua inglesa com a palavra (*His*)*tory*. Morgan propõe uma performance com o termo *History*, destacando o pronome masculino “*his*” [dele] e o substituindo pelo pronome “*her*” [dela] (Miranda, 2018, p. 233).

A formulação proposta por Morgan evidencia que a escrita da história não se dá a partir de um ponto

8 Segundo nota de rodapé integral da fonte original: “Robin aliou arte, performance à luta pela equidade de gênero nas ações do feminismo de Segunda Onda, nos Estados Unidos da América. O trabalho de Morgan nos mostra que imagens e discursos artísticos podem mudar a história. Vale notar que ela foi a criadora do logo feminista (o desenho do punho erguido dentro do símbolo do sexo feminino), de frases como ‘pornografia é a teoria, estupro é a prática’. Para mim, é incrível observar como ela e outras mulheres trouxeram técnicas de teatro de guerrilha para o ativismo feminista, aplicadas em seu grupo feminista radical W.I.T.C.H. (um anagrama fluído da palavra bruxa: “Women Inspired to Commit Herstory”) [Mulheres Inspiradas a Cometer Herstory]. <<http://www.robinmorgan.net/>>” (Miranda, 2018, p. 233).

de vista neutro, tampouco universal. Ao contrário, ela se inscreve em um campo de forças em que determinadas experiências são reiteradamente legitimadas, enquanto outras são silenciadas. Ao incorporar esta chave conceitual às suas práticas na escrita e na memória das Artes da Cena, Brígida Miranda questiona o repertório de narrativas possíveis, intervindo criticamente nos modos pelos quais a história é contada, preservada e transmitida.

Brígida Miranda sustenta que “o feminismo não é um movimento único e homogêneo, mas um fenômeno com diferentes ideologias e demandas ao longo da história, moldadas por contextos político-sociais específicos” (Miranda, 2008a, p. 134). É nesse contexto que, em 2017, ela inaugura a disciplina “Introdução ao Teatro Feminista”, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)⁹ da UDESC, reunindo mestrandas(os) e doutorandas(os) advindas(os) de diferentes universidades do Brasil, que, como ela afirma, “conduzem pesquisas em diversas áreas das artes da cena como, dramaturgia, performance, trabalho vocal, pedagogia e formação de atores e atrizes” (Miranda, 2018, p. 247). Para Brígida Miranda, a ampla procura por sua disciplina nos últimos anos, inclusive por homens, é um indicativo de que “nos próximos anos os estudos teatrais poderão estar mais permeados pelas epistemologias feministas e pelos avanços do campo de estudos de gênero e queer” (Miranda, 2018, p. 247).

É importante, aqui, ressaltar que, segundo Miranda, “na primeira década do século XXI, os estudos de gênero e os estudos feministas não despertavam

⁹ O então denominado Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC) passou a denominar-se Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em decorrência da Portaria CAPES nº 186, de 27 de setembro de 2022, publicada no Diário Oficial da União em 3 de outubro de 2022.

interesse de artistas e de estudiosas/es/os do campo das Artes no Brasil” (Miranda, 2025, p. 15). A partir de suas pesquisas, a autora afirma: “Certamente, eram poucas as pesquisas que refletiam sobre a história das mulheres no Teatro” (Miranda, 2025, p. 15), reconhecendo que, no entanto, “as universidades brasileiras, no final da década de 1980, começaram a abrir núcleos de estudos da mulher e/ou núcleos de estudos feministas” (Miranda, 2025, p. 15). Nesse sentido, Miranda (2025) cita o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher (NEPEM), criado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1984, e o Centro Feminista de Estudos e Assessoria (CFEMEA), criado em 1989, na UnB, em Brasília.

Passando para os dias atuais, a autora afirma: “Hoje somos tantas que os fios – os nomes das mulheres, homens e pessoas não binárias que investem nos estudos feministas, nas abordagens interseccionais e decoloniais, nas teorias *queers* e cuir – não cabem mais em uma única rede” (Miranda, 2025, p. 19).

Diante dessas travessias *herstóricas*, torna-se evidente que a consolidação dos estudos feministas no campo do Teatro, no Brasil, é resultado de uma costura lenta, coletiva e profundamente marcada pela atuação de pesquisadoras como Brígida Miranda: são muitas as mãos que cortam e remendam os retalhos de uma imensa colcha feminista. A criação, na UDESC, da disciplina já mencionada, “Introdução ao Teatro Feminista” (oferecida como seminário temático em 2017 e credenciada como disciplina do novo Projeto Pedagógico do PPGAC, em 2022), responde a uma demanda acadêmica crescente, assim como simboliza uma inflexão epistemológica no interior das Artes da Cena, ao legitimar saberes historicamente marginalizados e ao articular estudos

de gênero, de feminismos e de perspectivas decoloniais como eixos estruturantes da pesquisa teatral. Se, no início do século XXI, tais abordagens eram ainda periféricas, hoje configuram um campo expandido, sintomático e irreversível, no qual múltiplas vozes e experiências tensionam os cânones e reconfiguram tanto a escrita da *herstória* do Teatro quanto as práticas pedagógicas, artísticas e críticas que a atravessam.

É necessário mencionar, aqui, outra importante iniciativa de Brígida Miranda: a Mostra Rosa Teatral, que completou, em 2025, sete edições, promovendo, anualmente, desde a sua criação em 2017, na UDESC, uma programação diversificada, composta por espetáculos, oficinas, palestras, momentos de partilha e exposições fotográficas. A iniciativa surgiu como forma de celebrar, refletir e conscientizar sobre a saúde das mulheres durante o mês de outubro, dedicado à divulgação de campanhas de prevenção do câncer de mama. A Mostra Rosa Teatral extravasou os palcos e corredores da UDESC, fazendo-se presente em diversos espaços culturais e formativos de Santa Catarina e envolvendo dezenas de pesquisadoras/es de todo o Brasil ao longo de sua *herstória*. Além de ser uma ação dentro do programas de extensão coordenados pela professora, o evento Mostra Rosa Teatral desenvolveu inúmeras parcerias com diversos setores internos da UDESC, como o Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos e Ações Afirmativas (NUDHA-CEART/UDESC) e o PPGAC, e com parcerias externas, como o Espaço Cultural Gênero e Diversidades, do Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e o Espaço Cultural Casa Vermelha, situado em Florianópolis, por exemplo.

Maria Brígida de Miranda criou, ainda, em 2021, o coletivo/ação de extensão Curarte – Práticas Cênicas para

o Bem-Viver, que oferece oficinas, encontros e atividades públicas relacionadas às Artes Cênicas e voltadas ao bem-estar do público, gratuitas para a comunidade. O coletivo é composto pela coordenadora, Maria Brígida de Miranda, pelas Dras. Daiani Brum e Stefanie Liz Polidoro, pelas doutorandas Suzana Morelo Vergara Martins Costa e Juçara Gaspar Santos, entre outras pesquisadoras e pesquisadores. O coletivo conta, ainda, com a colaboração das professoras Dra. Tereza Mara Franzoni, Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs e Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. Como coordenadora do coletivo, Brígida aprovou, em 2024, o Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena, na Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Faixa A – Grupos Emergentes, do qual esta antologia é um dos resultados parciais.

Diante dessa longa travessia relativa às contribuições de Brígida Miranda, destaco que os textos selecionados neste livro oferecem importantes chaves para a compreensão dos teatros feministas, na medida em que nomeiam e articulam aspectos de um campo atravessado por múltiplas genealogias e práticas. Ao reunir reflexões teóricas, experiências pedagógicas e processos criativos, o presente livro se desenvolve como obra introdutória e estruturante, capaz de oferecer referências conceituais e históricas fundamentais não só para quem se aproxima do tema, como também para pesquisadoras/es e artistas já atuantes na área. A seguir, descrevo brevemente cada um dos textos na ordem de suas aparições nesta antologia. Saliento que algumas pequenas alterações foram realizadas nos artigos com relação às publicações originais, especialmente no âmbito da revisão e da adequação às normas vigentes.

Para abrir as portas dos textos que compõem esta obra, optei por trazer o artigo intitulado “Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas – reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*” (Miranda, 2008a), que opera como um gesto inaugural, ao articular reflexão teórica, análise dramatúrgica e prática cênica a partir de um marco concreto da recepção dos teatros feministas no Brasil. Ancorado na primeira montagem de *Vinegar Tom* em território nacional, realizada no âmbito da UDESC entre 2007 e 2008, o texto contextualiza a produção de Caryl Churchill no panorama dos teatros feministas e evidencia as escolhas estéticas, políticas e pedagógicas implicadas tanto na obra quanto em sua encenação. Trata-se de um texto-chave de Brígida Miranda, pois inaugura a presente obra ao explicitar as bases conceituais, históricas e metodológicas que atravessam os demais trabalhos da autora, reunidos nesta coletânea.

Apresento, na continuidade, o manuscrito “Retratos de Augustine: de paciente histérica à heroína feminista” (Miranda, 2013), no qual se observa a relação entre histeria e Teatro enquanto um eixo fundamental da reflexão dramatúrgica feminista, que emerge com força na década de 1990. Ao voltar-se para a figura histórica de Augustine, paciente emblemática do hospital parisiense La Pitié-Salpêtrière, textos como *Mesmerized* (1990), de Peta Tait e Matra Robertson, e *Augustine – Big Hysteria* (1991), de Anna Furse, reconstroem uma personagem silenciada pela ciência e tensionam as formas de representação que associaram, por séculos, a mulher à histeria.

O texto que se segue, “‘Conversas de coxia’: sobre a vida (e a morte) de dramaturgas e de suas personagens feministas” (Miranda, 2021), nasce do entrelaçamento afetivo e intelectual entre Brígida Miranda e a dramaturga

e pesquisadora Lucia Sander (*in memoriam*). A partir de fragmentos de mensagens trocadas entre 2018 e 2021, o manuscrito se afirma como um gesto de homenagem à força criadora que marcou profundamente as travessias de Brígida Miranda, evidenciando a influência decisiva de Sander em sua prática artística e pedagógica. Ao revisitar essas conversas, Brígida reverencia a generosidade e a inventividade de uma pesquisadora pioneira dos estudos de gênero no Brasil.

Na sequência, temos “Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e *herstory* de práticas teatrais feministas em Florianópolis” (Miranda, 2017), com um panorama crítico dos estudos e das práticas de alguns dos teatros feministas feitos em Florianópolis. Miranda propõe a construção de uma *herstory* teatral, destacando o amadurecimento de experimentações cênicas feministas que se vinculam ao espaço universitário e que também o extrapolam. Ao situar a consolidação institucional dessa área a partir da criação de simpósios específicos em eventos, como o Fazendo Gênero, o texto evidencia ações, grupos, eventos e produções que disseminaram temas, estéticas e estratégias dos teatros feministas na Ilha de Nossa Senhora do Desterro.

Em “Por um teatro ecofeminista” (Miranda, 2023), a autora interroga o sentido das Artes da Cena diante do agravamento das crises ambientais e propõe uma revisão profunda das práticas teatrais a partir de perspectivas ecofeministas. Ao dialogar com a tradição do teatro ambiental e com saberes de mulheres ativistas, de pesquisadoras e de lideranças indígenas, o texto questiona o pensamento antropocêntrico que estrutura o fazer cênico e nos convoca para uma ética da criação comprometida com a vida em sua diversidade, apontando

para a necessidade de repensar os modelos políticos, estéticos e epistemológicos que sustentam o teatro contemporâneo. O texto, ainda, atravessa de maneira marcante a trajetória de Brígida Miranda nas Artes da Cena e no mundo.

Na sequência desta antologia, “Um palco todo nosso: pesquisas em Artes Cênicas na Mostra de Atividades Artísticas e Culturais do 13º Fazendo Gênero” (Miranda et al., 2025) ocupa um lugar estratégico ao deslocar o olhar da trajetória individual para a construção coletiva de um campo. Assinado por Maria Brígida de Miranda em coautoria com Suzana Morelo Vergara Martins Costa, Daiane Dordete Steckert Jacobs, Fabrício Theiss, Geane Salasário Albino, Iscarlat Lemes e Jackson Bosa, o artigo reinscreve a Mostra de Atividades Artísticas e Culturais do 13º Seminário Internacional Fazendo Gênero como um marco cultural para as Artes da Cena atravessadas pelos estudos de gênero e pelos feminismos. Ao operar a escrita como exercício de memória e de herstória, o texto evidencia a diversidade estética e política da programação e, também, as condições materiais e institucionais que tornaram o evento possível, destacando a aliança entre universidades públicas, o trabalho coletivo e o engajamento de técnicas/es/os, docentes e discentes. Trata-se, portanto, de um registro que articula arte, política e universidade pública como território de resistência, de criação e de produção de conhecimento situado.

Já em “Imagens de Federici costuradas no tecido da história das mulheres artistas” (Montanheiro; Miranda, no prelo), somos convidadas/es/os a adentrar um exercício de pensamento partilhado, construído no formato de diálogo entre Adriana Martinez Montanheiro e Maria

Brígida de Miranda. A partir de uma gravura evocada em Calibã e a bruxa, de Silvia Federici, as autoras tecem uma reflexão sensível e crítica que entrelaça imagem, memória e herstory, fazendo da escrita um espaço de escuta e de rememoração. O artigo recupera trajetórias de mulheres artistas e docentes do campo das artes, cujas potências criativas foram historicamente cerceadas pelo sistema patriarcal, ao mesmo tempo que inscreve a experiência das próprias autoras como parte viva desse tecido. Assim, o texto se apresenta como gesto político e poético: costura imagens, vidas e saberes, reafirmando a arte e a docência como campo dos feminismos e dos estudos de gênero.

No texto que se segue, “Imagens de curandeiras na obra de Federici e suas reverberações no espetáculo Candeia”, Cléo Bezerra de Araújo e Maria Brígida de Miranda (Miranda; Araújo, no prelo) articulam teorias feministas, criações dramáticas e práticas coletivas de saber, tomando como eixo a leitura de Calibã e a bruxa, de Silvia Federici. O artigo nasce do processo de doutoramento de Cléo Araújo, orientado por Brígida Miranda, e investiga como as figuras das curandeiras, isto é, de mulheres vinculadas às terras comunais, aos conhecimentos sobre plantas e à autonomia do cuidado, atravessam a construção da personagem Dona Queiliane e a dramaturgia do espetáculo Candeia, de 2021. Ancorado em uma escrita colaborativa, feminista e sertaneja, desenvolvida junto às atrizes do Grupo Estação de Teatro (RN), sob direção de Titina Medeiros (*in memoriam*) – artista cuja trajetória permanece como referência fundamental para o teatro nordestino e cuja memória atravessa o trabalho em questão –, o texto evidencia as reverberações políticas, estéticas e pedagógicas desse processo, que extrapola o campo artístico ao integrar-se

ao projeto estadual Farmácia Viva, voltado à preservação dos saberes tradicionais sobre plantas medicinais no Rio Grande do Norte.

Por sua vez, em “O futuro é feminino: a escrita e a encenação de dramaturgia feminista no contexto de uma escola confessional”, Franciele Rodrigues da Silva Garcia e Maria Brígida de Miranda (Garcia; Miranda, 2026) constroem um diálogo sensível e rigoroso entre pesquisa, pedagogia e criação artística. A partir da experiência concreta de uma montagem teatral feminista desenvolvida no âmbito da educação básica, em uma escola filantrópica de Santa Catarina, o artigo articula memória, reflexão crítica e imaginação de futuros possíveis. Ao revisitar o processo de criação do espetáculo *O futuro é feminino*, de 2022, dirigido e coordenado por Franciele Garcia com estudantes adolescentes em meio às crises intensificadas pela pandemia de Covid-19, as autoras evidenciam as Artes da Cena como espaço de escuta e de elaboração coletiva. Sustentado pelos conceitos de Teatro Processual e de Quilombo como possibilidade de existência em tempos de destruição, o texto reafirma a potência das pedagogias feministas na formação artística e cidadã, ao mesmo tempo que inscreve a prática escolar como território legítimo de produção de conhecimento e de práticas feministas.

No artigo que se segue, “Mostra Rosa Teatral: um espaço de cultivo de práticas e pesquisas feministas no campo das Artes Cênicas” (Miranda; Vergara, no prelo), as autoras Maria Brígida de Miranda e Suzana Vergara revisitam a trajetória da Mostra Rosa Teatral (MRT), ação extensionista e de pesquisa realizada desde 2017 no Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Ao percorrer pelas sete edições da Mostra, o texto a evidencia como um espaço estratégico de criação, formação e articulação

feminista nas Artes da Cena, fundamental para a produção de pesquisas, para o fortalecimento de redes e para a ampliação do diálogo entre universidade e cidade. Trata-se de um registro histórico, que afirma a Mostra como um território contínuo de elaboração estética e política, no qual a extensão universitária se consolida como prática de cuidado, conhecimento e transformação, em diálogo com o Projeto Curarte e com a Linha de Pesquisa Imagens Políticas.

A partir do próximo texto, a antologia passa a assumir, de modo explícito, a entrevista como procedimento metodológico central, em consonância com epistemologias e metodologias feministas que reivindicam a escuta das mulheres, a valorização da *herstória* oral e a legitimação da prática artística como fonte de produção de conhecimento no âmbito acadêmico e científico. Nesse deslocamento, a palavra falada, a memória encarnada e a experiência situada tensionam hierarquias entre teoria e prática e ampliam os modos de escrever e pensar os teatros feministas.

Aqui, é pertinente refletir sobre a articulação que Brígida Miranda estabelece com as redes de palhaçaria feita por mulheres, especialmente devido à sua atuação como autora do Prefácio de uma das primeiras obras no Brasil, e possivelmente no mundo, que aborda essa prática em contextos acadêmicos: *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais* (Wuo; Brum, 2022). Na evocação sensível de Miranda: “sopra em nossos ouvidos a boca risonha de nossas antepassadas... Você também pode escutar as suas vozes? Elas dizem que foram as deusas que inventaram a cena cômica para alegrar as suas irmãs e amigas, todas deusas, nos momentos de

crise” (Miranda, 2022, p. 14). Essa passagem convoca a ancestralidade como matriz de sentido e potência criativa, situando a palhaçaria feminista como um saber vivente (e ridente) que atravessa crises por meio de rituais de coletividade.

É nesse horizonte que se inscreve o próximo texto, constituído a partir da entrevista concedida por Vanderléia Will (Miranda; Will, 2025) – premiada atriz e palhaça catarinense, criadora da icônica personagem cômica Dona Bilica e reconhecida internacionalmente por trabalhos de comédia física – à pesquisadora Maria Brígida de Miranda. Realizada em outubro de 2024, após a apresentação do espetáculo *Dona Bilica naquele tempo*, realizada durante a programação da VI Mostra Rosa Teatral no CEART/UEDESC, a conversa atravessa os processos de criação dramaturgica e de construção de personagem, o levantamento de histórias e “causos” junto às comunidades antigas da Ilha de Santa Catarina e os modos como a oralidade e a memória popular preenchem a cena da comicidade. Ao mesmo tempo, Vanderléia Will reflete sobre as transformações de seus procedimentos criativos a partir do despertar de uma consciência feminista, evidenciando como esse deslocamento reconfigura práticas, discursos e sentidos, e inscreve sua trajetória artística nas reflexões feministas sobre Teatro, comicidade e história das mulheres.

Na sequência, em “Mulheres na *Commedia dell’Arte* – atuando entre máscaras e fogueiras” (Kodi et al., 2025), Brígida Miranda, Douglas Kodi e Vânia Schwenke dialogam com os atores italianos Tania Passarini e Luca Comastri, da *Fraternal Compagnia APS*. A conversa aconteceu em maio de 2024, no contexto de duas atividades acadêmicas coordenadas por Miranda, a saber, o Programa de Extensão SER-ARTE: Oficinas

Livres de Iniciação às Artes Cênicas (DEX/CEART) e o Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver (CPNq/UEDESC). A entrevista articula pesquisa documental, memória teatral e reflexão política ao revisitar registros históricos que evidenciam a presença ativa de mulheres nas companhias de *Commedia dell'Arte* desde o século XVI, tensionando narrativas hegemônicas que invisibilizaram essas atuações. O texto também estabelece pontes entre a história do Teatro e os impactos da Segunda Onda do feminismo na Itália, com destaque para o trabalho de Eleonora Fuser e sua criação da máscara *La Strega* (A Bruxa), bem como para os desdobramentos contemporâneos desse legado. A entrevista, carregada de bom humor, inscreve a *Commedia dell'Arte* em um campo ampliado de leitura feminista, no qual máscara, atuação e história se tornam dispositivos de ressignificação e diálogo com a sociedade.

Para encerrar esta introdução, falo a partir de meu lugar de organizadora e de mulher atravessada pelas Artes da Cena e pelo contato com as pedagogias feministas que este livro reúne. A obra apresentada aqui nasce do encontro entre travessias teóricas, artísticas, políticas e afetivas, além da minha própria caminhada, marcada por deslocamentos geográficos e simbólicos, do Sul ao Nordeste do Brasil, até alcançar, de modo definitivo, Maria Brígida de Miranda e seus ensinamentos. O encontro com Brígida não foi somente intelectual, mas transformador, capaz de reorientar práticas, escolhas e modos de estar no mundo. Assumo, portanto, este lugar de gratidão profunda e permanente. Como gesto final e singela homenagem, encerro minhas considerações com um poema e com os mais sinceros votos de que esta obra chegue bem até você, leitor/a/e.

Travessia
para Brígida Miranda

*Se a cena fosse apenas passagem,
eu me perderia no gesto mínimo;
mas na voz que busca linguagem
há um tempo espesso, (quase) íntimo.*

*Não escreves para o que se encerra,
nem para o breve brilho do instante:
teu passo escuta a própria terra
antes de mover-se, em passo, adiante.*

*Entre a cena e o mundo, sustentas
um saber que não se separa:
pensar é agir nas fendas
onde a história se nos desampara.*

*Brígida faz do feminismo travessia,
não como tema, mas como ação;
um saber que se constrói na companhia
de outras vozes, em composição.¹⁰*

10 Poema inédito para Maria Brígida de Miranda, de Daiani Brum.

Referências

GARCIA, Franciele Rodrigues da Silva; MIRANDA, Maria Brígida de. O futuro é feminino: a escrita e a encenação de dramaturgia feminista no contexto de uma escola confessional. In: LYRA, Luciana (org.). **Pedagogias feministas nas artes da cena**. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2026. p. 139-162.

KODI, Douglas; COMASTRI, Luca; MIRANDA, Maria Brígida de; PASSARINI, Tania; SCHWENKE, Vânia. Mulheres na *Commedia dell'Arte*: atuando entre máscaras e fogueiras. **Móin – Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 21, n. 32, p. 163-176, dez. 2025.

MIRANDA, Maria Brígida de. Apresentação: uma ponte (aérea) de partida para nossa ilha. In: MIRANDA, Maria Brígida de; LYRA, Luciana (Orgs). **Teatros feministas na Ilha das Bruxas**: memórias sobre a criação do campo de estudos na UDESC. São Paulo: Dialética, 2025, p. 11-24.

MIRANDA, Maria Brígida de. Colcha de memórias: epistemologias feministas nos estudos das Artes da Cena. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 231-248, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018231>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. “Conversas de Coxia”: a experiência de encenar dramaturgias feministas no ensino remoto. In: CONGRESSO DA ABRACE, 11., 2021, Campinas. **Anais [...]** Campinas: ABRACE, 2021, p. 1-9. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/5349.html>. Acesso em: 24 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos doces**: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX. São Paulo: Hucitec, 2021.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training**: towards capoeira in the physical training of actors. 2003. Tese (Doutorado em Teatro) – La Trobe University, Melbourne, Austrália, 2003.

MIRANDA, Maria Brígida de. Por um teatro ecofeminista. *In*: VIEIRA, Alba Pedreira; STARK, Andrea Carvalho; COLLAÇO, Vera (Orgs.). **Artes Cênicas na Amazônia**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Rio Branco: Stricto Sensu, 2023, p. 988-998.

MIRANDA, Brígida. Prefácio. *In*: WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Orgs.) **Palhaças na Universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMS, 2022, p. 13-18.

MIRANDA, Maria Brígida de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas – reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, 2008a. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008133>. Acesso em: 15 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. Retratos de Augustine: de paciente histerica à heroína feminista. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 12, n. 1, jan./jul. 2013.

MIRANDA, Maria Brígida de. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1184-1191, 2008b. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15830>. Acesso em: 16 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11 & 13th Women’s Worlds Congress, 2017, **Anais [...]**. Florianópolis: Anais Eletrônicos, 2017, p. 1-12. Disponível em: 1499730960_ARQUIVO_MARIABRIGIDADEMIRANDAFG11.pdf. Acesso em: 31 jan. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de; ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. Imagens de curandeiras na obra de Federici e suas reverberações no espetáculo *Candeia*. In: JACOBS, Daiane Dordete Steckert; LIMA, Fátima Costa de; MIRANDA, Maria Brígida de; VANDRESEN, Monique; FRANZONI, Tereza Mara (Orgs.). **Imagens de Federici: reverberações da obra de Silvia Federici em pesquisas nas artes da cena**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, no prelo.

MIRANDA, Maria Brígida de; COSTA, Suzana Morelo Vergara Martins; JACOBS, Daiane Dordete Steckert; THEISS, Fabrício; ALBINO, Geane Salasário; LEMES, Iscarlat; BOSA, Jackson. Um palco todo nosso: pesquisas em artes cênicas na Mostra de Atividades Artísticas e Culturais do FG 13. In: FIGUEIREDO, Débora de Carvalho et al. (org.). **Para criar um outro mundo possível: 30 anos do Seminário Internacional Fazendo Gênero**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025. p. 823-858.

MIRANDA, Maria Brígida de; VERGARA, Suzana. Mostra Rosa Teatral: um espaço de cultivo de práticas e pesquisas feministas no campo das artes cênicas. In: CONGRESSO DA ABRACE, 13., 2025, Ouro Preto. **Anais [...]**. Ouro Preto: ABRACE, no prelo.

MIRANDA, Maria Brígida de; WILL, Vanderléia. A criação de estéticas e estratégias feministas na comédia

contemporânea. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, p. 1-14, 2025. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/28090>. Acesso em: 19 jan. 2026.

MONTANHEIRO, Adriana Martinez; MIRANDA, Maria Brígida de. Imagens de Federici costuradas no tecido da história das mulheres artistas. *In*: JACOBS, Daiane Dordete Steckert; LIMA, Fátima Costa de; MIRANDA, Maria Brígida de; VANDRESEN, Monique; FRANZONI, Tereza Mara (Orgs.). **Imagens de Federici**: reverberações da obra de Silvia Federici em pesquisas nas artes da cena. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, no prelo.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini (Orgs.). **Palhaças na Universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: EDUFMS, 2022.

RAINHAS, SUTIÃS QUEIMADOS E BRUXAS CONTEMPORÂNEAS – REFLEXÕES A PARTIR DA MONTAGEM *VINEGAR TOM*¹¹

Maria Brígida de Miranda

Celebrada pelo jornal inglês *The Guardian* como a dramaturga que, “nos últimos 35 anos, criou os momentos mais importantes do teatro britânico contemporâneo”¹², Caryl Churchill completou vigorosos e produtivos setenta anos, no dia três de setembro de 2008, com celebrações públicas e artigos especiais sobre a sua vasta produção teatral. Em um país que mantém monarcas, a chamada do jornal – “A rainha do teatro feminista e alternativo completa 70 hoje” – pareceu ser uma coroação simbólica da polêmica Ms. Churchill¹³. O teatro Royal Court, parceiro de Churchill há décadas na montagem de suas peças, comemorou o aniversário da escritora promovendo um ciclo de leituras dramáticas, o Caryl Churchill Readings, no qual dramaturgos e dramaturgas selecionaram, da vasta obra de Churchill, sua peça favorita. Entre as dez peças apresentadas, estava *Vinegar Tom*, de 1976, texto feminista-socialista escrito

11 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas – reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008133>. Acesso em: 15 jan. 2026.

12 RAVENHILL, Mark. She made us raise our game. **The Guardian**. 3 set. 2008. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/sep/03/carylchurchill.theatre>. Acesso em: 7 set. 2008. Todas as citações diretas deste artigo estão originalmente em inglês, com tradução de Brígida Miranda.

13 The queen of alternative and feminist theatre turns 70 today. **The Guardian**. 3 set. 2008. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/stage/gallery/2008/sep/02/carylchurchill?picure=337204484>. Acesso em: 7 set. 2008.

por Churchill em colaboração com o grupo de teatro Monstrous Regiment. Tais celebrações, podemos supor, marcaram, por meio da “festa”, o ato de dar visibilidade na esfera pública, com deferência, às obras do teatro feminista e alternativo de Churchill.

Teatro feminista, um termo singular?

O termo “teatro feminista” já indica o embricamento entre duas práticas específicas. O teatro feminista seria uma prática teatral informada pelos discursos e pelas causas feministas. Contudo, essa definição simples complica-se à medida que se percebem as multiplicidades de práticas teatrais e de práticas feministas. Se são inúmeras as possibilidades de “fazer teatro”, o feminismo também não é um movimento único e homogêneo, mas um fenômeno com diferentes ideologias e demandas ao longo da história, moldadas por contextos político-sociais específicos. Se a premissa do feminismo é de que existe, ao longo da história e em diferentes culturas, a subordinação da mulher ao homem, as lutas do movimento feminista, desde o século XIX, são divididas em “ondas” – categorizando, assim, diferentes momentos históricos, portanto diferentes feminismos. Além disso, proliferaram tanto os discursos filosóficos e teóricos que investigam as causas da subordinação feminina quanto os inúmeros caminhos e ações propostas por diferentes correntes feministas para combater a subordinação das mulheres na sociedade patriarcal. Esta heterogeneidade aplica-se na escolha do plural “feminismos” no lugar de “feminismo” (Costa, 2004).

Similarmente, para abarcar várias práticas teatrais feministas, autoras inglesas e americanas buscaram um termo plural: “teatros feministas”. Sue-Ellen Case (1990), Lynda Hart e Peggy Phelan (1993), bem como Michelene Wandor (1986) foram algumas das autoras que, já na década de 1980 e no início de 1990, abordaram o aparecimento de grupos de teatro feminista nos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos da América (EUA) e na Inglaterra. Elas indicam as práticas de teatro feminista como resultados de um entrecruzamento entre o teatro experimental e a “segunda onda” do movimento feminista nesses países. Wandor (1986) situa o surgimento dos teatros feministas na Inglaterra a partir de 1968 e explica que a noção de “diferença de gênero” ainda não era discutida pelo teatro alternativo, nem mesmo pelo teatro político. Tanto as peças teatrais como as encenações mantinham uma perspectiva e uma abordagem masculinas sobre problemas sociais, econômicos e políticos, tendo sido, afirma Wandor, a “Revolução Teatral pós-1968” (Wandor, 1986, p. 32) que trouxe assuntos relacionados à mulher e à orientação sexual para a agenda do teatro alternativo.

Lizbeth Goodman (1993) concorda com Wandor sobre essa data para o surgimento dos teatros feministas na Inglaterra, fazendo, contudo, uma ressalva: ao situar o fenômeno como posterior a 1968, Goodman o demarca como a “segunda onda” dos teatros feministas. A autora ainda alerta para a existência de práticas teatrais feministas na Inglaterra já no início do século XX. De fato, pesquisas históricas pioneiras, como a de Julie Holledge (1981), descrevem como mulheres de teatro do final do século XIX trouxeram as causas da “primeira onda” do movimento feminista para a prática teatral. Holledge

(1981) apresenta vários momentos dessas práticas; entre os mais significativos, está a formação de organizações de mulheres de teatro, como a Actresses Franchise League, e de grupos de teatro de mulheres, como o Pioneer Players, dirigido por Edy Craig, irmã de Gordon Craig. A plethora de textos deste “novo teatro de mulheres” abordou “tabus como sexo, divórcio, doenças venéreas, prostituição”, além de inovações na forma e rompimentos com o espaço do edifício teatral enquanto lugar do teatro, sendo as peças apresentadas em “ruas, salões de igrejas, teatros do West End, pistas de patinação no gelo – em qualquer lugar” (Hollidge, 1981, página de rosto). Esta “primeira onda” de teatro feminista teria sido abruptamente rompida pela I Guerra Mundial.

Por sua vez, a “segunda onda” dos teatros feministas ganhou intensidade não só nos eventos específicos do teatro, como também dentro do movimento feminista. Goodman (1993) aponta alguns dos eventos que podem ter contribuído para esse florescimento, como o Ato do Parlamento Britânico, em 1968, que aboliu a censura ao teatro, e a Primeira Conferência Nacional Britânica para a Libertação das Mulheres, em 1969. Goodman (1993) amplia o contexto de influências ao abordar incidentes ocorridos nos EUA, como as grandes manifestações públicas de movimentos de mulheres, de 1969 até 1971, contra os concursos de Miss Mundo e Miss América. Para ela, estas manifestações podem ser vistas como teatralizações do repúdio contra as representações da mulher enquanto objeto sexual (Goodman, 1993).

Na prática artística, a desestabilização de representações masculinas sobre as mulheres foi alvo, já na década de 1960, de inúmeras artistas, tanto em trabalhos solo, como os de Carolee Schneemann, quanto em coletivos, como o Female Fluxus. Rebecca Schneider

(1997) destaca como essas artistas buscaram desestabilizar as representações da mulher na arte, por meio da performance e de suas obras de arte. Nesse contexto, várias artistas usaram estratégias de autorrepresentação, mostrando-se como artistas e não apenas como “musas” ou “objetos de arte”. As obras de Schneemann e do Female Fluxus criam perspectivas feministas sobre o significado da arte, do próprio corpo e do modo como elas, enquanto artistas, usam os próprios corpos na elaboração de representações do corpo feminino como um corpo ativo e produtor de arte.

Especificamente na esfera teatral, se até 1968, na Inglaterra e nos EUA, a prática era ainda dominada por homens em cargos de poder (cargos de criação e decisão, como os de autores, diretores, cenógrafos, produtores) e por produtos, como o texto e a encenação, que resultavam desse universo masculino, a partir daquele momento as mulheres de teatro buscaram espaços próprios para exercerem tais funções. O direito a “ter voz” nos processos de criação foi uma das principais motivações para que diversas artistas deixassem seus grupos de teatro e se reunissem em grupos de teatro exclusivamente de mulheres. Vários desses grupos de teatro de mulheres, nas décadas de 1960 e 1970, podem ser vistos como “espaços ginocêntricos” (Miranda, 2003), isto é, espaços de proteção e empoderamento¹⁴, onde as mulheres envolvidas assumiam responsabilidades por processos de

14 Embora “empoderamento” seja um termo utilizado na língua inglesa, acho importante destacar o sentido forte que lhe deu Paulo Freire, ao realçar a tomada de consciência e de atitude daquele que decide sobre seus atos e que por eles se responsabiliza. Sobre o uso do termo, ver: VALOURA, Leila. Paulo Freire. O educador brasileiro autor do termo empoderamento em seu sentido transformador. Disponível em https://www.academia.edu/43948265/Paulo_Freire_o_educador_brasileiro_autor_do_termo_Empoderamento_em_seu_sentido_transformador. Acesso em: 18 fev. 2026.

criação e produção teatral. Pode-se afirmar que uma das principais características de grupos de teatro feministas é a assunção de mulheres participantes em tarefas de criação e produção, abrindo espaço para a construção de representações de mulheres, de papéis e de relações sociais a partir de olhares e vozes femininas. Os resultados vão desde textos escritos por mulheres, passando por mulheres como foco das peças, até o direcionamento de discursos para outras mulheres.

Pode-se dizer que, em várias das práticas de teatro feministas, a produção de textos levou à transformação das próprias formas de produção e a questionamentos sobre hierarquias e relações de poder. Seguindo a tendência do teatro alternativo, funções como a do dramaturgo foram reformuladas ou diluídas em processos de criação coletiva. Tornou-se comum, por exemplo, a produção de textos a partir de improvisações e de temas ou de experiências pessoais. A escrita de *Vinegar Tom*, de Caryl Churchill, pode ser tomada como exemplo de uma prática comum ao teatro feminista dessas décadas: a do processo colaborativo. Embora o processo colaborativo e a criação coletiva não fossem uma exclusividade dos teatros feministas, esses espaços ampliaram as possibilidades de trabalho coletivo e colaborativo. Autoras com Alison Oddey (1998) e Elaine Aston (1999), além de defenderem tal argumento, mapearam estratégias desenvolvidas em grupos de teatro feministas para a criação de textos e de espetáculos próprios.

Muitos dos textos e dos espetáculos feministas produzidos nas décadas de 1960 e 1970 revelam estruturas que desconstróem narrativas tradicionais – seguindo a vertente do pós-modernismo e do vocabulário de Derrida (Nascimento, 2005) – e que quebram os limites entre teatro

“de texto” e teatro físico, teatro visual e circo. Peta Tait, ao analisar práticas teatrais feitas por mulheres na Austrália, observa que estas “ampliam o espectro das formas teatrais existentes” (Tait, 1994, p. 2). Como afirma Tait, a prática teatral feminista significa uma “construção de diferentes realidades teatrais” (Tait, 1994, p. 2). Portanto, pode-se concluir que, mesmo optando por uma perspectiva mais conservadora, a relevância de se estudar “teatros feministas” nas universidades é a de que eles significaram uma transformação da prática teatral, tanto no conteúdo e na estética das peças teatrais e dos espetáculos quanto nas estratégias de criação e de trabalho.

***Vinegar Tom* – contexto e texto**

Qualquer texto de um grupo de teatro feminista reflete um teatro político com conteúdo relacionado às experiências e às problemáticas de mulheres em contextos culturais particulares. A partir da década de 1960, essas problemáticas relacionam-se principalmente às demandas da “segunda onda” do movimento feminista. Este é o ponto crucial que Goodman usa para contextualizar o debate anterior sobre os usos dos termos “teatro de mulheres” e “teatro feminista”. Enquanto o “teatro de mulheres” é visto como um termo geral, o “teatro feminista” significa um comprometimento com o ativismo feminista. Goodman cita Susan Bassnett para explicitar essa relação entre “teatro feminista” e ativismo:

[...] O “Teatro Feminista” logicamente baseia-se nas preocupações estabelecidas pela organização do Movimento de Mulheres, sobre as sete demandas: igualdade de salários;

igualdade de oportunidades de educação e de trabalho; creches gratuitas de 24 horas; contracepção e abortos gratuitos sob solicitação; independência legal e financeira; um fim à discriminação contra lésbicas e o direito a mulheres de definirem suas próprias sexualidades; luta contra a violência e a coerção sexual. Estas sete demandas, das quais quatro foram estabelecidas em 1970, e as restantes em 1975 e 1978, mostram uma mudança em direção a um conceito mais radical de feminismo, que afirma a homossexualidade feminina e percebe a violência partindo dos homens (Bassnett apud Goodman, 1993, p. 30-31).

Neste âmbito, o texto *Vinegar Tom* pode ser visto como exemplo de produção de um grupo específico de mulheres, no contexto da Inglaterra dos anos 1970, que aborda diretamente várias das demandas do movimento feminista.

O ativismo feminista de Churchill e das integrantes do *Monstrous Regiment* pode ser percebido não apenas pela inserção da discussão sobre o aborto na peça *Vinegar Tom*, mas também por outros temas apresentados na peça: a violência contra a mulher, na esfera tanto doméstica quanto pública; o estupro; a gravidez indesejada; a histeria; o casamento; o desejo sexual; o controle de natalidade e a menopausa.

O texto, estruturado, de maneira brechtiana, em episódios (ao todo 21), aborda em cada quadro pelo menos um dos temas mencionados. As sete canções que entremeiam as cenas não se limitam a comentar a ação das personagens do século XVII, mas relacionam os

problemas vividos por elas aos problemas vividos pelas mulheres na década de 1970.

Os assuntos que faziam parte da problemática dos movimentos feministas da “segunda onda” ganharam, na escrita de Churchill e do *Monstrous Regiment*, uma historização, uma vez que houve, na década de 1970, uma associação entre a falta de agência das mulheres e uma subordinação histórica do corpo feminino ao olhar e ao controle da sociedade patriarcal em séculos anteriores. Churchill explica que, quando foi convidada a escrever sobre bruxaria, sua visão baseava-se nas imagens de “fogueiras da inquisição, histeria e bacanais”, representações mais frequentes da “caça às bruxas” em “filmes e ficção” (Churchill apud Reinelt, 1990, p. 156). No entanto, a partir da pesquisa realizada por ela e pelo *Monstrous Regiment* nos arquivos de Essex sobre o assunto, as autoras perceberam como as acusações de bruxaria eram, na verdade, feitas contra “ofensas corriqueiras e banais, como a morte de uma vaca ou a manteiga que não vinha” (Churchill apud Reinelt, 1990, p. 156). Para Churchill, a bruxaria relacionava-se à “pobreza, à humilhação, ao preconceito e à autoimagem das mulheres acusadas de bruxaria” (Churchill apud Reinelt, 1990, p. 156). Ou seja, eram principalmente a dependência econômica e a marginalidade que favoreciam a acusação de bruxaria imputada a certas mulheres, embora não fosse apenas isso.

Neste contexto, *Vinegar Tom* gira em torno da falta de possibilidade das mulheres (de várias idades, estados civis e poderes aquisitivos) decidirem sobre os próprios destinos, o que, em última instância, significa tomar decisões sobre o corpo. O texto teatral explora a falta de poder sobre o próprio corpo a partir de uma

contextualização social da problemática individual. Talvez seja sintomático que *Vinegar Tom* tenha sido escolhido, em 2008, para o Churchill Readings por Winsome Pinnock, dramaturga com reconhecida produção de peças e textos sobre a situação da mulher negra na Inglaterra. Pode-se especular se a peça de Churchill continuaria “atual” apenas por sua estrutura ou se seu conteúdo ainda seria pertinente, no contexto inglês, para mulheres afrodescendentes e imigrantes, motivação da escolha de Pinnock para a leitura.

***Vinegar Tom*: da queima de sutiãs às fogueiras da inquisição¹⁵**

Como coordenadora de um projeto de pesquisa acadêmico intitulado Poéticas do Feminino e Masculino: A Prática Teatral na Perspectiva das Teorias de Gênero, propus, desde sua implementação, em 2006, não apenas a investigação sobre as práticas de teatros feministas, mas também a abertura de um espaço escolar onde discussões sobre representações do feminino e do masculino no teatro pudessem ser iniciadas. A atividade envolvia o grupo de estudos Teatro e Gênero, aberto tanto para estudantes como para a comunidade em geral (mulheres e homens). Sintomático que, nos três semestres de encontros, o grupo fosse frequentado unicamente por mulheres, em sua maioria alunas do curso de Artes Cênicas. Como sugestão, a primeira tarefa que propus ao grupo de estudos foi a de questionar as próprias “representações”

15 Uma primeira versão desta parte do trabalho foi apresentada na I Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais (Experimentalismos e Identidades), coordenada pelo Prof. Dr. André Carreira, atividade ligada ao Festival de Teatro Universitário de Blumenau, em julho de 2008. Agradeço aos participantes os comentários que me fizeram repensar determinadas questões apresentadas naquela ocasião.

que cada participante trazia sobre os movimentos feministas e a figura da “feminista”.

A principal representação revelada pelas participantes coincidia com a representação perpetuada em vários veículos de comunicação (incluindo inúmeros sites e blogs consultados na internet) acerca das manifestações do movimento feminista: mulheres queimando sutiãs em praças públicas. Essa representação seria uma alusão à performance do *Women's Liberation Group*, em sua manifestação durante os desfiles de *Miss America*, em 1968, quando mulheres levaram vários objetos, como vidros de laquê, sapatos de salto alto e sutiãs, e os jogaram em uma lata de lixo. Se a performance teve o objetivo de simbolizar o repúdio dessas mulheres contra uma única alternativa de “ser mulher”, ou seja, contra um universo feminino construído pela indústria e pela sociedade de consumo, a manchete do jornal do dia seguinte nomeava o ato como *bra-burning*¹⁶ (queima do sutiã). Quarenta anos depois, celebrados também em setembro de 2008, uma das organizadoras do protesto, Carol Hanish, ainda precisava explicar a “distorção” do ato feita pelo jornal *New York Post*, repetida posteriormente por inúmeras mídias. É significativa, talvez, a perpetuação desta imagem – um fragmento de notícia que erotiza uma performance feita contra a objetificação do corpo feminino, restabelecendo, perversamente, a representação das mulheres como objetos sexuais. Ao recontar/recriar a performance, a mídia criou outra representação da mulher: a da fêmea indomável, feminista que, num *strip-tease*, arranca o objeto de fetiche para queimá-lo em praça pública.

16 GREENFIELDBOYCE, Nell. Pageant protest sparked braburning myth.. *NPR*, 5 set. 2008. Disponível em: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94240375>. Acesso em: 19 ago. 2008.

Paralelamente à reavaliação desse tipo de representação, foram feitas, em nosso grupo, leituras introdutórias sobre a história do movimento feminista e, a partir de alguns conceitos trazidos pela teoria crítica feminista e pelos estudos de gênero, iniciamos os debates sobre a “desnaturalização” da categoria “mulher” e da noção de identidade fixa de gênero¹⁷. O estudo desse processo de “desnaturalização” do “feminino” e “masculino” serviu como base para a discussão do fazer artístico, especificamente da prática teatral. O modo como o teatro constrói representações de mulheres e homens a partir da repetição, inclusive, era uma das questões que Judith Butler (1999) discutira em *Gender trouble*, propondo a ideia de sexo como algo performativo. A partir daí nos perguntávamos: de que maneira autores teatrais constroem personagens femininas e masculinas? Há alguma diferença na escrita de autoras e autores teatrais? As autoras são necessariamente feministas ou escrevem necessariamente de forma diferenciada dos homens? Para refletirmos sobre essas questões, fizemos leituras de peças teatrais escritas por mulheres, entre as quais *Vinegar Tom* (Churchill, 1976), a partir da tradução feita por uma das integrantes do grupo, a acadêmica Cláudia Mussi.

Após observar a receptividade da leitura de *Vinegar Tom* no grupo de estudos, resolvi propor o texto para as disciplinas obrigatórias do curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Montagem Teatral I e II, que ministraria, respectivamente, no segundo semestre de 2007 e no primeiro de 2008. O principal objetivo

17 Sabemos que este é um debate complexo que envolve problemas filosóficos ligados aos conceitos de natureza. Sobre o tema, veja-se, por exemplo: ASSMANN, Selvino José. Condição humana contra “natureza”: diálogo entre Adriana Cavarero e Judith Butler. **Estudos Feministas**, v. 7, p. 647-649, 2008.

era introduzir, na graduação em Artes Cênicas, uma peça representativa de um tipo de teatro feminista, um texto em que o conteúdo e o formato enfatizassem o engajamento com as causas do movimento feminista da “segunda onda”. Considerando o número maior de mulheres cursando Artes, um dos objetivos específicos foi o de oferecer melhores oportunidades de atuação, por meio de um texto que apresentasse não só maior número de personagens femininas, como também personagens femininas que não fossem periféricas na trama. A escolha de *Vinegar Tom*, por isso, me pareceu adequada. Após uma estimativa do número de alunos e alunas previsto para a disciplina naquele semestre, a divisão de papéis por gênero seria possível, necessitando pequenos ajustes, pois a peça possuía quatorze personagens e uma “banda” musical, com sete personagens femininas e sete masculinas, sendo que dois dos papéis masculinos, a saber, os dos inquisidores Kramer e Sprenger¹⁸, deviam ser feitos por mulheres, segundo sugestão da autora em nota de rodapé.

Na apresentação da proposta para o colegiado do curso de Artes Cênicas e para o grupo de alunos/as a serem matriculados/as, foi esclarecido que o trabalho sobre o texto de Churchill na graduação encontraria limitações como exercício da prática feminista. Não é novidade que, quando atividades artísticas são realizadas em espaços complexamente hierarquizados e normatizados, como o são as universidades, há dilemas cruciais decorrentes da proposta de criticar e mesmo de romper hierarquias. Neste sentido, uma típica prática feminista, que busca a horizontalização das relações, estaria excluída do espaço da sala de aula, considerando todas as limitações a que

18 Lembro que os nomes se referem às personagens históricas Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, autores do manual de caça às bruxas *Malleus Maleficarum*, publicado em 1486.

o/a professor/a e alunos/as estão submetidos quando inseridos nesse contexto específico. Por outro lado, a problemática pode ser de igual teor ao buscar-se encenar peças do teatro político ou alternativo, em que se objetiva resgatar certas estratégias de construção e de encenação no contexto de origem. O foco da proposta para a disciplina previa, então, essa limitação e centrava-se na introdução de um texto de teatro feminista-socialista como “objeto de estudo”; neste caso, um estudo por meio da leitura, da discussão e da experiência da produção teatral, voltado para alunos/as de graduação de uma universidade pública. A proposta encontrava precedentes em várias universidades americanas, inglesas e australianas onde a peça foi encenada e divulgada nos sites oficiais dessas instituições.

Cientes da escolha de *Vinegar Tom* e de seu conteúdo e formato feminista, dezessete estudantes matricularam-se em minha turma, sabendo que, sob minha direção, executariam dois exercícios específicos da prática teatral: o trabalho de ator/atriz e o trabalho de realização do espetáculo. Em agosto de 2007, a turma, pela primeira vez, fez uma leitura dramática de *Vinegar Tom*. Durante esse mês, repetimos o procedimento e as leituras funcionaram tanto como o momento de os/as alunos/as conhecerem o texto completo como o de experimentarem a leitura de diferentes personagens – deixei claro que as leituras dramáticas contribuiriam também para a definição do elenco. Durante e após a leitura, pedi que fizessem desenhos/escritas de imagens sugeridas por ela¹⁹. Essa foi

19 O suporte teórico para a interpretação foi também enriquecido com o Simpósio e Mostra de Vídeo Corpo Feminino, cuja primeira edição foi coordenada pela Profa. Dra. Silvana Macedo e por mim, em outubro de 2007, em que se abordou o tema “Bruxaria e Histeria”. O objetivo foi o de discutir as representações da imagem feminina por meio de textos, filmes e práticas sociais históricas e míticas.

uma estratégia para acessar o que cada um/a achava do texto, das personagens, de como gostaria de ver o elenco formado. Tomei as decisões sobre o elenco considerando não apenas a minha concepção do espetáculo, mas as sugestões que os/as alunos/as deram por escrito, sobre o próprio papel e o dos/as colegas.

Mesmo que minhas escolhas refletissem as escolhas que os/as alunos/as já haviam feito por escrito, havia ainda a manutenção do poder centrado no diretor, nesse caso uma mulher. A solução para amenizar a hierarquia das relações entre diretora e atores/atrizes foi a de que os/as participantes fossem também responsáveis pela criação da encenação. Reunidos/as em equipes de trabalho, de acordo com suas escolhas, poderiam desenvolver a criação de figurinos, luzes, cenários e objetos de cena, além da banda, que desfrutava um espaço privilegiado de criação. A equipe de preparação corporal foi conduzida, no primeiro semestre, pela mestrandia Paula Rojas, na prática de *Tai-Chi-Chuan*, e pelos/as acadêmicos/as Elisa Schmidt, na condução de exercícios de Yoga, Fabiano Lodi e Letícia Martins, na aplicação de exercícios de *Viewpoints*²⁰. Bárbara Biscaro atuou como voluntária na

Foram abordadas questões relacionadas à representação de “corpos sexuados”, especificamente a demarcação binária do “masculino” e do “feminino”, com a finalidade de compreender certas figurações do feminino no teatro. Foram os seguintes os filmes exibidos e os debatedores convidados: *Bruxa viva* (L. Bastos, 1998), com Lena Bastos (cineasta) e eu; *As Bruxas/Le Streghe* (L. Visconti, M. Bolognini, P.P. Pasolini, F. Rossi, V. de Sica, 1967), com a Profa. Dra. Fátima S. G. Lisboa (historiadora da UFSC); *Gritos de Mujer/Kravgi gynaiikon* (J. Dassin, 1977), com a Profa. Dra. Maria Cecília de M. N. Coelho (filósofa da COGEAE/PUCSP), bem como as palestras intituladas “Gênero, corpo feminino, história”, da Profa. Dra. Joana Maria Pedro (historiadora da UFSC); “Sobre as Bruxas de Franklin Cascaes de Nossa Senhora do Desterro da Ilha de Santa Catarina”, da Profa. Dra. Maria Isabel R. Orofino (UDESC); e “Histeria”, da psicanalista Magdalena Souto da Silva.

²⁰ Fabiano Lodi e Letícia Martins foram bolsistas da pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes, no CEART/UDESC, sobre as técnicas de *Viewpoints* de Anne Bogart.

preparação vocal da banda, o que significava também um momento em que a liderança era passada da professora/diretora para outros membros da equipe. Essa circulação de papéis de liderança pôde ser vista como um exercício de empoderamento e agência. Outra solução para amenizar a hierarquia foi a de manter determinados horários ou mesmo dias, ao longo da disciplina, para a realização de discussões sobre o processo da montagem, nos quais decisões foram tomadas a partir de votações e de acordos entre os/as acadêmicos/as e a professora/diretora.

A importância da distribuição dos papéis, no primeiro mês de aula, significou a definição de tarefas para cada aluno/a como ator/atriz. Com a personagem definida, o/a aluno/a poderia concentrar-se na leitura de suas cenas e na construção da personagem a partir do entendimento do texto e das tentativas de construção da partitura de ações físicas que a personagem precisaria realizar. Enquanto eu trabalhava na construção de uma determinada cena com um grupo de atores, Paula Rojas e Lia Motta (monitora), como assistentes de direção, trabalhavam com outros grupos de atores/atrizes na leitura do texto, na identificação e na construção de verbos de ação, de intenções que moveriam as personagens na cena. Assim, as personagens foram sendo delineadas a partir de leituras do texto. No final do segundo mês, o espetáculo já tinha oito das vinte e uma cenas esboçadas.

Ao final do semestre de Montagem Teatral I, o espetáculo completo já estava estruturado. *Vinegar Tom* foi apresentado com suas vinte e uma cenas, configuradas como “episódios” e interpretadas por doze atores. As cenas eram intercaladas por canções, como sugerido no texto de Churchill. As sete canções originais, em inglês, foram traduzidas e adaptadas, totalizando oito músicas

(letras e melodias) criadas e tocadas ao vivo pela banda composta por quatro alunas²¹ da disciplina e uma aluna²² do curso de Música do Centro de Artes, Design e Moda (CEART). O espetáculo tentou manter, pelo figurino e pelos objetos de cena, o aspecto de peça histórica; ao passo que a banda “comentava” e “criticava” a situação vivida pelas personagens, estabelecendo para a plateia um paralelo com assuntos contemporâneos e mantendo, assim, a proposta do texto de Churchill e da primeira encenação do *Monstrous Regiment*. O rompimento com a atuação realista era criado também pelo cenário, onde *spots* em *backlight* projetavam, em vários momentos do espetáculo, luzes com sombras de galhos na parte superior dos painéis e sombras móveis e distorcidas, criadas à medida que os atores e as atrizes passavam por trás dos painéis. O objetivo dessas sombras era o de provocar na plateia várias possibilidades de entendimento da cena, além de, ao mesmo tempo, colocar o espectador na perspectiva daquelas personagens que viviam em um universo onde o “mundano” e o “real” conviviam com o fantasmagórico e o assombrado. As sombras tinham a intenção de provocar a seguinte pergunta no/a espectador/a: a pequena vila seria um local sombrio e bruxólico ou isso não passaria de um grande engano coletivo?

A disposição das instrumentistas em relação às cenas no espaço teatral (Espaço 2, na UDESC) realçava, nessas apresentações, a posição privilegiada da banda

21 Cláudia Mussi, Luana Garcia, Lívia Sudare e Fernanda Macedo. A banda foi nomeada pelas integrantes, na época do espetáculo, como “Aquela banda da montagem”; após o fim da disciplina, elas adotaram “Vinegar Tom” como nome da banda.

22 Renata Swoboda, que realizou também, juntamente com o aluno Felipe Queriquelle, as paisagens sonoras da peça. A orientação desse trabalho foi feita pelo Prof. Ms. Frederico Macedo, do Departamento de Música da UDESC.

(mulheres atuais) em relação à cena (história das mulheres). A banda tocava no mezanino, atrás e acima do espaço da cena, onde podia acompanhar tudo e ser vista pela plateia, a qual percebia que a banda também podia observar os espectadores e as espectadoras. Jill Dolan (1991) mostra como uma das preocupações das teorias feministas diz respeito ao “olhar” e à posição privilegiada do espectador. Nesse sentido, o poder da banda de rock em “olhar de volta” para a plateia podia sugerir que a relação de poder entre o/a espectador/a e o/a ator/atriz tornava-se mais equilibrada. Este “olhar de volta” para a plateia foi explorado também nas cenas de duas “mulheres velhas”, as personagens Goody²³, caçadora de bruxas, e Joan Noahs²⁴, viúva acusada de bruxaria pela vizinhança. Assim, o espetáculo tentava criar momentos em que a teoria feminista encontrava espaços de aplicação.

O segundo semestre de trabalho, em Montagem II, constituiu o momento de circular o espetáculo fora do *campus* universitário. A possibilidade de apresentar em teatros de palco italiano e para públicos maiores, com espectadores menos familiarizados às montagens do CEART, implicou algumas mudanças. A primeira dificuldade foi adaptar o cenário dos nove painéis de tecido, que eram suspensos por *nylon*; outro grande problema era a necessidade de reposicionar a banda de rock em relação às cenas. Se, no Espaço 2 da UDESC, ela pôde ser estrategicamente colocada ao fundo e acima dos painéis, em outros teatros a banda teria de ocupar o mesmo nível da cena, sendo colocada na lateral esquerda de teatros, como o do Centro Integrado de Cultura (CIC), e também dividida nas duas laterais do

23 Interpretada por Mariana Cândido. Este papel foi interpretado pela Profa. Dra. Fátima Lima, durante o espetáculo apresentado no Festival de Teatro Isnard Azevedo, em 17 de abril de 2008.

24 Interpretada por Maria Fernanda Jacobo.

palco, como no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) e no Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), todos em Florianópolis. Enquanto as adaptações do cenário geraram um *momentum* para o refinamento das cenas de sombras, as mudanças do local da banda não apenas geraram dificuldades acústicas e de entrosamento entre os instrumentos, mas também dificultaram as transições entre cenas e canções, alterando o tempo de deslocamento do foco de atenção da banda para os atores e as atrizes.

A seguir, nas Imagens 1, 2 e 4, apresentamos registros da peça encenada no CIC; enquanto a Imagem 3 demonstra uma cena ocorrida, provavelmente, no Espaço 2:

Imagem 1: Cena inicial de *Vinegar Tom*, encenação construída na Disciplina de Montagem Teatral, entre 2007 e 2008. Gilbas Piva e Denise Krieger interpretam o encontro do Cavaleiro e de Alice no bosque.



Fonte: Espetáculo *Vinegar Tom*. Direção: Brígida Miranda. Local: Teatro do CIC, Festival Isnard Azevedo, Florianópolis, 2008. Crédito da fotografia: Guto Kuerten.

Imagem 2: Tama Ribeiro interpreta a personagem Helen, a curandeira.



Fonte: Espetáculo *Vinegar Tom*. Direção: Brígida Miranda. Local: Teatro do CIC, Festival Isnard Azevedo, Florianópolis, 2008. Crédito da fotografia: Guto Kuerten.

Imagem 3: Cena do casal de fazendeiros, Jack (Fabiano Lodi) e Margery (Kamila Bortolli), decidindo sobre uma vingança contra as vizinhas.



Fonte: Espetáculo *Vinegar Tom*. Direção: Brígida Miranda. Local: Provavelmente Espaço 2, no CEART/ÚDESC. Crédito da fotografia: desconhecido.

Imagem 4: Banda de mulheres contemporâneas que comentavam o espetáculo *Vinegar Tom*, composta por: Fernanda Macedo, Cláudia Mussi, Livia Sudare, Luana Garcia e Renata Swoboda.



Espectáculo: *Vinegar Tom*. Direção: Brígida Miranda. Local: Teatro do CIC, Festival Isnard Azevedo, Florianópolis, 2008. Crédito da fotografia: desconhecido.

Uma das principais mudanças necessárias para as adaptações em outros espaços foi o uso do tempo para refinamento do espetáculo, que já havia sido apresentado completamente no semestre anterior. Este refinamento consistiu em ensaios que melhoraram as transições entre as cenas. Além disso, houve uma melhora no ritmo e uma consequente diminuição da duração do espetáculo (de 120 minutos nas primeiras apresentações de novembro de 2007 para 100 minutos na última apresentação, realizada no Teatro da UFSC, em junho de 2008). Os ensaios permitiram também que os atores e as atrizes, como Kamila Bortolli (Margery), Fabiano Lodi (Jack),

Fernanda Jacobo (Joan Noaks) e Maiara Barros (Beth), aprofundassem ainda mais as caracterizações iniciais de suas personagens. Outros/as atores e atrizes passaram por transformações na maneira de perceber suas personagens, propondo mudanças no ritmo, na postura corporal, nas motivações e nas ações das personagens: foram os casos de Tama Ribeiro (Helen), Daniel da Luz (Packer), Denise Krieger (Alice), Elisza Schmidt (Susan) e Felipe Queriquelli (Sprenger). Outros/as atores e atrizes, como Gilbas Piva, Aldo Godoy e Mariana Cândido, de diferentes maneiras, tiveram de vivenciar o processo de, em um curto prazo, passar o trabalho que tinham desenvolvido na construção de suas personagens para outros/as atores/atrizes que os/as substituíram em apresentações específicas.

O momento de circulação do espetáculo *Vinegar Tom* gerou vários estímulos e oportunidades para todos/as os/as envolvidos/as de repetirem a apresentação do trabalho, mas sempre com grandes desafios. Além da vivência de montar, apresentar e desmontar o espetáculo em diferentes espaços físicos, havia a necessidade de melhorar a projeção vocal e a movimentação ou de alterar o ritmo da cena em função do tamanho do palco e da configuração da plateia. A oportunidade de apresentar-se em um Teatro como o do CIC, selecionado oficialmente pelo Festival Isnard Azevedo de 2008, constituiu um momento em que todos/as atores/atrizes assumiram o desafio de sair do Espaço 2, que possuía uma platéia de 70 espectadores/as, para estar em um palco bem maior, com uma plateia de 940 espectadores. Segundo os relatos de todos/as os/as alunos/as envolvidos/as, compartilhados na aula posterior à apresentação de abril de 2008, essa experiência foi a mais marcante.

É preciso considerar, ainda, que as relações entre prática e teoria não são construídas necessariamente ao longo do processo de ensaio e de aulas. Enquanto algumas reflexões são feitas em debates, na sala de aula, sobre o significado da cena ou sobre a relação entre cena e espaço teatral, outras reflexões acontecem a partir de leituras individuais ou de debates no grupo de estudos Teatro e Gênero. O que me parece ser uma realização importante da produção de *Vinegar Tom* dentro do curso de Artes Cênicas da UDESC são as reflexões sobre o espetáculo criado – com sua estética e conteúdo de teatro feminista –, as quais podem continuar ocorrendo por bastante tempo, principalmente por aqueles/as que vivenciaram o processo de Montagem Teatral I e II, como atores/atrizes ou como professores/as e bolsistas de outros departamentos que colaboraram com a peça.

Além do impacto dessas experiências para os participantes das disciplinas, há também as experiências dos/as espectadores/as que assistiram, alguns/as deles/delas mais de uma vez, ao desenrolar dos episódios de *Vinegar Tom*, em que mulheres são acusadas de bruxaria, torturadas e levadas à força por razões insólitas, em que o medo do desconhecido e do marginalizado faz dele uma visão assombrada de um futuro incerto. Se o projeto da disciplina de Montagem Teatral I e II não pretendeu discutir a recepção desta peça feminista-socialista, permaneceram as perguntas: como os/as espectadores/as de Florianópolis, espaço historicamente povoado por casos bruxólicos, viram as “não-bruxas” de Churchill? Teriam os/as espectadores/as associado, em algum momento, a caça às bruxas da era moderna à caça aos terroristas da pós-modernidade? Será que os/as espectadores associaram as acusações da peça às acusações

reais e atuais de bruxaria como as que recentemente condenaram Fawza Falih, na Arábia Saudita, à morte?

Fawza Falih foi detida pela Polícia religiosa (“Motawa”) depois que várias pessoas a acusaram de praticar bruxaria contra si. Ela foi condenada à morte em 2006 por um tribunal da região de Quraiat, no norte do país. O comunicado indica que Falih não recebeu “garantias de um julgamento justo”, já que não teve acesso a um advogado de defesa durante os interrogatórios nem durante o processo. Além disso, afirma que os juízes ignoraram as afirmações da acusada de que suas confissões durante o interrogatório foram arrancadas sob “pressão”. Falih disse durante o processo que foi “torturada” e espancada durante os 35 dias nos quais ficou detida sob custódia da Polícia religiosa, onde foi obrigada a assinar um documento com confissões de que praticava bruxaria, sem saber seu conteúdo. A HRW lembra que na Arábia Saudita não há um Código Penal escrito, o que torna impossível encontrar uma definição para “bruxaria”.²⁵

Considerando essa notícia, resta-nos concluir que, mesmo sem as respostas do público de Florianópolis, peças dos teatros feministas precisarão, parece-me, continuar sendo lidas e encenadas, tanto por seu valor estético quanto por seu valor histórico e, também, por seu escopo político. Talvez ainda por muito tempo, infelizmente, tantas outras precisarão ser escritas.

25 Disponível, na época da publicação original, em: <http://brasil.notiemail.com/noticia.asp?nt=12030387&cty=2>. Acesso em: 14 fev. 2008. No entanto, este site, no ano de 2026, não está mais disponível.

Referências

ASTON, Elaine. **Feminist theatre practice: a handbook**. London: Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1999.

CASE, Sue-Ellen. **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

CHURCHILL, Caryl. **Vinegar Tom**. Trad. Cláudia Mussi. (Texto não publicado, tradução realizada para a pesquisa Poéticas do Feminino e Masculino: a prática teatral na perspectiva das teorias de gênero.)

COSTA, Sueli Gomes. Movimentos feministas, feminismos. **Estudos feministas**, n. e., v. 12, Florianópolis, p. 23-36, set./dez. 2004.

DOLAN, Jill. **The feminist spectator as critic**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

GOODMAN, Lizbeth. **Contemporary feminist theatres: to each her own**. London: Routledge, 1993.

HART, Lynda; PHELAN, Peggy. **Acting out: feminist performances**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

HOLLEDGE, Julie. **Innocent flowers: women in the Edwardian Theatre**. London: Virago, 1981.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training: towards Capoeira in the physical training of actors**. 2003. Tese

(Doutorado em Filosofia) – La Trobe University, Melbourne, 2003.

NASCIMENTO, Evando (Org.). **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

ODDEY, Alison. Devising (women's) theatre as meeting the needs of changing times. *In*: GOODMAN, Lizbeth; GAY, Jane de (Eds.). **The Routledge reader in gender and performance**. Eds. Lizbeth Goodman and Jane de Gay. London: Routledge, 1998, p. 118-124.

REINELT, Janelle. Beyond Brecht: Britain's new feminist drama. *In*: CASE, Sue-Ellen (Ed.). **Performing feminisms: feminist critical theory and theatre**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 140-149.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. London: Routledge, 1997.

TAIT, Peta. **Converging realities: feminism in Australian theatre**. Sydney: Currency Press, 1994.

WANDOR, Michelene. **Carry on, Understudies: theatre and sexual politics**. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

RETRATOS DE AUGUSTINE: DE PACIENTE HISTÉRICA À HEROÍNA FEMINISTA²⁶

Maria Brígida de Miranda

Histeria e Teatro

Nos últimos anos, traduzi e encenei *Mesmerized*, peça teatral das autoras australianas Peta Tait e Matra Robertson, na versão intitulada *Retrato de Augustine*, que recebeu o Prêmio Funarte de Montagem Teatral Myriam Muniz, em 2008, e permaneceu em cartaz no estado de Santa Catarina de 2010 a 2012. A encenação teve ótima repercussão e estimulou outras autoras a produzirem vários artigos destacando aspectos da peça teatral de Tait e Robertson e da minha encenação²⁷. Porém, neste artigo, volto-me para o processo que realizei anteriormente, isto é, o processo de pesquisar textos existentes sobre o assunto e de verificar estratégias das autoras para construir tramas que colocam personagens femininas como heroínas feministas. Ao iniciar a pesquisa, conversei com Tait e percebi que a relação entre histeria e teatro foi uma temática explorada por, pelo menos, cinco peças teatrais que, realizadas na década de 1990, trataram de uma mesma personalidade histórica: Augustine.

Durante o processo de tradução de *Mesmerized* (1990)²⁸, descobri outra peça, escrita e encenada em 1991,

26 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de. Retratos de Augustine: de paciente histérica à heroína feminista. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, DF, v. 12, n. 1, jan./jul. 2013.

27 Alguns destes artigos estão publicados em: MIRANDA, Maria Brígida de; LIMA, Fátima Costa de; COLLAÇO, Vera (Eds.). *Urdimento*: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 21, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/313>. Acesso em: 27 fev. 2026.

28 *Mesmerized* foi escrita em 1990, por Peta Tait e Matra Robertson. A peça foi

Augustine – Big Hysteria (1991)²⁹, da autora e diretora inglesa Anna Furse. Naquele momento, em 2008, pude encontrar e entrevistar Furse. Percebi que tanto ela quanto as autoras australianas não tinham conhecimento de que haviam escrito sobre a mesma personagem histórica, exatamente na mesma época. Inadvertidas da sincronicidade de seus interesses pela mesma temática, as autoras australianas iniciaram o processo de escrita colaborativa do texto *Mesmerized*; enquanto a autora e diretora inglesa escrevia *Augustine – Big Hysteria*, espetáculo que estreou em Plymouth, Inglaterra, em 1991. Considerando essa coincidência, escrevi este artigo, em que destaco alguns pontos da estrutura dessas duas obras da dramaturgia feminista e aponto algumas estratégias de resistência às representações que naturalizaram a relação entre mulher e histeria.

A conexão entre histeria e teatro não é recente nem se inaugura com estas duas peças feministas. A relação entre histeria e teatro é, segundo Elaine Showalter, uma relação histórica que existe há pelo menos um século (Showalter, 1997). Showalter explica que há duas vertentes nessa conexão: uma delas seria a já consolidada adoção das “metáforas do ator” nos debates médicos sobre “mulheres histéricas”, enquanto a outra vertente seria a “representação da histeria feminina” (Showalter, 1997, p. XV). Assim temos uma relação em que o teatro influenciaria os discursos médicos e os discursos médicos seriam inspirações para autores teatrais na elaboração da trama e na construção de personagens. Nessa última vertente, situam-se inúmeros textos teatrais de vários

traduzida por mim em 2009 e intitulada *Retrato de Augustine*. O texto em inglês e a tradução para o português foram publicados em edição bilingue pela Praxila Editorações, de Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2024.

29 O texto da peça teatral *Augustine – Big Hysteria*, escrito em 1991, foi publicado em 1997 (Furse, 1997).

períodos históricos: para Showalter, a representação da histeria já estaria no teatro clássico e permaneceria no teatro moderno, “de *Medeia* a *Hedda Gabler* e às *As Bruxas de Salém*” (Showalter, 1997, p. XV, tradução minha).

Se pela temática as peças *Mesmerized* e *Augustine – Big Hysteria* podem ser vistas segundo o que Showalter (1997) indica como permanência da representação da histeria no teatro, por outro lado, a maneira com que os dois textos propositalmente evocam a permanência da temática do corpo histórico na cena teatral já apresenta uma reflexão sobre as representações tradicionais. Há nos textos a estratégia de re-contar, a partir do aporte da teoria feminista, a história da histeria numa Paris do final do século XIX. O cenário específico é o Hospital La Pitié-Salpêtrière, que George Didi-Huberman descreve como um “tipo de inferno feminino, uma *città dolorosa* confinando quatro mil mulheres loucas ou incuráveis. Um pesadelo no meio da Paris da *Belle Époque*” (Didi-Huberman, 2003, p. xi, tradução minha).

Temos, então, *Mesmerized* e *Augustine – Big Hysteria* como obras ficcionais que re-contam a história da relação entre médicos e pacientes em La Salpêtrière do *fin de siècle*. Para não correr o risco de apresentar o corpo da histórica como um fenômeno *per se*, ou seja, isolado no tempo e no espaço, o que tornaria a histeria uma patologia universal e espontânea do corpo feminino, as duas obras dramáticas investem na relação entre médicos e pacientes internadas. A estratégia de ambas as obras é propor a presença de atores que representem os médicos (homens brancos e de classe alta) e de atrizes que representem as pacientes (mulheres, em sua maioria, miseráveis e rejeitadas pelas famílias). Além dessa estratégia, que torna visível a relação de poder entre corpos masculinos e femininos, os textos investem na apresentação e no embate de dois discursos: os dos médicos e os das históricas.

Esses discursos, nas obras ficcionais, foram baseados em documentos históricos. Vale notar a coincidência do método de escrita das duas peças feministas: tanto *Mesmerized* quanto *Augustine – Big Hysteria* foram escritas, respectivamente, a partir das pesquisas das australianas Peta Tait e Matra Robertson e da inglesa Anna Furse no vasto acervo do Hospital Salpêtrière. Ao encontrarem os relatórios médicos e as fotografias dos experimentos científicos realizados com as pacientes do hospital, as dramaturgas enveredaram pelas duas vertentes dessa relação histórica, colocando, em suas tramas, o imbricamento entre os discursos médicos sobre histeria, “metáforas do ator”, e a “representação da histeria feminina” nos palcos teatrais.

A coincidência do mesmo mote dramaturgico (a história da histeria em Salpêtrière) e as semelhanças no método de criação do texto (teatro-documento) entre autoras vivendo em países distintos (Inglaterra e Austrália) podem ser percebidas como um fenômeno do contexto dos anos de 1990. Segundo Nitza Yarom, houve “um súbito interesse pela histeria” no início da década de 1990, quando o tema da histeria proliferou-se em várias áreas do conhecimento “fora do contexto da psicanálise” (Yarom, 2005, p.16, tradução minha). Para Micale, a pletora de publicações sobre histeria nos anos de 1990 teria o feminismo como “a maior fonte de inspiração” (Micale, 1995 apud Yarom, 2005, p. 16, tradução minha). Tratava-se de um momento em que novos estudos caracterizavam a histeria, segundo explicação de Micale, como “um tipo de metáfora tanto para a posição das mulheres em sociedades patriarcais antigas quanto para a imagem do feminino na história dos discursos científicos” (Micale, 1995 apud Yarom, 2005, p. 16, tradução minha).

É pertinente associar os textos de Tait e Robertson (1990/2024) e de Furse (1991/1997) a esse torvelinho de produção sobre a histeria. Peças como *Mesmerized* e *Augustine* estariam propagando novas imagens, re-leituras e representações do corpo feminino na história dos discursos científicos. Essas novas peças teatrais, ao revisitarem a história do tratamento da histeria e ao re-interpretarem, a partir da teoria feminista, essa patologia historicamente associada ao corpo feminino, teriam, assim, subvertido e re-configurado o *corpus* histórico.

Os papéis de Augustine

Elaine Aston (1999), autora de *Feminist theatre practice: a handbook*, re-afirma a observação de Teresa de Lauretis de que o ato de “refazer” ou “re-contar” histórias torna-se um “terreno fértil para a prática feminista”, pois, ao “combinar teoria crítica feminista e contação de histórias por meio da expressão corporal, redirecionaria uma cena patriarcal de forma a re-modelar a Mulher na narrativa” (Aston, 1999, p. 71, tradução minha). É esse ato de remodelar personalidades históricas para refletir sobre discursos e experimentos científicos relacionados ao corpo feminino no final do século XIX a estratégia dos textos *Mesmerized* e *Augustine*. Nessas duas obras ficcionais, as personalidades históricas do neurologista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893) e de uma de suas pacientes, Augustine, tornam-se personagens principais.

Doutor Charcot trabalhou no Hospital Salpêtrière por trinta e três anos como médico e professor. Tornou-se notório por realizar apresentações públicas em suas “palestras de terça-feira”, em que aplicava hipnose em

pacientes histéricas no anfiteatro do hospital. Outro fato que fez de seu trabalho alvo de reconhecimento e também de controvérsias foi a adoção à fotografia para registrar as pacientes durante os ataques histéricos, desenvolvendo suas teorias sobre a histeria a partir da interpretação e da categorização dessas imagens como “documentação objetiva”. O principal objeto dessas fotografias e dessas demonstrações públicas eram as pacientes internadas sob o diagnóstico de histeria. Segundo Tina Wald:

As histéricas não eram apenas expostas nas palestras, mas também se tornaram famosas por causa das fotografias publicadas que documentavam seus ataques histéricos. Devido à popularidade dessas fotografias, a estreita associação entre histeria e feminilidade, que era comum desde a antiguidade, foi reafirmada e a histeria tornou-se uma moléstia feminina por excelência no século XIX (Wald, 2003, s. p., tradução minha).

É nesse espaço do espetáculo da histeria e da reprodução da imagem que surge Augustine, nome dado a uma jovem que, internada aos quinze anos no hospital La Salpêtrière, tornou-se uma das pacientes histéricas “mais populares e intensamente fotografadas” (Wald, 2003, s. p.) na famosa clínica do Doutor Charcot no final do século XIX. Assim como o nome “Augustine”, essa jovem paciente recebeu outros nomes dos doutores que a tornaram objeto de estudos: “Louise”, “X”, “A” e “L”. Para Furse (1997), “uma arbitrariedade significativa: a falta de convenção em nomeá-la sugere que os observadores-escrivães e seus superiores não encontravam um ponto fixo de identidade na jovem paciente”.

Em 1982, Georges Didi-Huberman publica *Invention de l'hystérie*, obra que analisa as fotografias de pacientes diagnosticadas como “histéricas” do acervo iconográfico do Hospital La Salpêtrière. Didi-Huberman (2003) apresenta a relação entre as fotografias de Paul Regnard e o discurso médico-científico do neurologista Jean-Martin Charcot para dissertar sobre o processo de construção visual e discursiva da histeria. Neste livro, predominam as fotografias de Augustine. Um capítulo exclusivo, intitulado “*Charming Augustine*”, aborda o olhar e a subjetificação de Augustine, além de sua “permanência” enquanto imagem da histeria. Didi-Huberman (2003) disserta sobre as relações de poder entre o olhar e o objeto, entre Charcot e Augustine, entre as lentes fotográficas e o corpo que teatraliza a dor. É também nesse aporte que as autoras australianas Tait e Robertson e a inglesa Furse constroem seus textos teatrais. As duas peças retratam não só Augustine, mas Charcot como personagem e presença real no palco. Assim, onde Augustine é o objeto, Charcot é a representação do olhar masculino, da “ordem simbólica”.

O desejo de saber quem foi Augustine reabre a fissura centenária entre ficção e realidade acerca de uma identidade. Ao perguntarmos quem foi Augustine, criamos a expectativa de uma identidade real e fixa. Enquanto parece ser a performatividade de Augustine o que mais tenha atraído o olhar de doutores do final do século XIX, cem anos depois, há uma re-visão de pesquisadores da área de estudos culturais, como Didi-Huberman (2003), e de dramaturgas feministas³⁰ sobre o assunto.

30 Tait me disse que foram pelo menos cinco as peças escritas sobre Augustine na década de 1990, conforme conversa informal com Peta Tait em 2009.

Nos textos de dramaturgas feministas, Augustine move-se do corpo-objetificado ao corpo que resiste à objetificação. As autoras, usando seus estilos próprios de construção dramatúrgica, apresentam Augustine como um corpo submetido à manipulação pelo aparato médico, um corpo monitorado diariamente por médicos e funcionários que testam seus reflexos corporais por pressões nos seios e ovários e que medem seus fluidos (saliva, vômito, suor e secreções vaginais). Trata-se de um corpo feminino que, exibido nas palestras públicas do Doutor Charcot, é colocado sob hipnose e comandado a ser e a fazer o que o outro deseja: um corpo constantemente fotografado e reproduzido nos livros médicos como exemplar clássico de histeria feminina.

Ao mesmo tempo, estes textos dramatúrgicos realçam momentos em que cada pose de Augustine, imortalizada em cada fotografia, pode significar uma ação de um corpo que resiste às categorizações médicas, como as de “êxtase”, “*attitudes passionelles*”, “tetanismo”, “clownismo”. Assim, a performance da dor Augustine poderia reencenar conflitos e violências vividas, abusos, exorcismos e estupros de que foi vítima, em conformidade com o que Hélène Cixous (2024) descreve sobre o corpo da histeria, como *um palco de cenas esquecidas*. Se com e pelo seu corpo Augustine representava essas cenas, as duas peças mostram como Charcot e sua equipe médica estavam interessados apenas na forma física, nos princípios e nas leis da histeria, não no entendimento do contexto que levou aquele corpo a encenar tal forma. Nesse sentido, poderíamos até pensar num paralelo com a antropologia teatral, crítica já feita pelo intelectual e diretor teatral indiano Rustom Bharucha (2017), e com a análise transversal proposta por Eugenio Barba e Nicola

Savarese (2012), que ressaltam a importância de levar em conta práticas culturais segundo as diferenças entre seus contextos sociais e políticos de origem.

Algumas imagens da montagem teatral dirigida por Brígida Miranda, em cartaz em diferentes salas de espetáculo de Florianópolis, de 2010 a 2012:

Imagem 1: Os médicos Charcot (José Ronaldo Faleiro), Residente (Vicente Concílio) e Paul (Guilherme Rótulo) estabelecem, a partir da relação entre fotografia e texto, a concepção da imagem da histórica.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 2: O médico-fotógrafo Paul (Guilherme Rótulo) com uma máquina fotográfica, a mais avançada tecnologia de produção de imagens do final do século XIX – a fotografia foi considerada por Charcot a fiel reprodução da realidade.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 3: Como em um ensaio de moda, o médico-fotógrafo Paul (Guilherme Rótulo) constrói, na relação com a paciente-modelo Augustine (Juliana Riechel), as imagens do corpo da histérica.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 4: Augustine (Juliana Riechel) tenta negociar com o médico-fotógrafo Paul (Guilherme Rótulo) o que ela imagina que seria uma relação justa e profissional entre fotógrafo e modelo.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 5: Cena de uma das palestras do Doutor Charcot, eventos onde se evidencia a relação entre cena teatral e demonstração médica.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 6: *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, de André Brouillet, 1887.



Fonte: Domínio Público. Disponível em: wikimedia.org/wiki/File:Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtre.jpg. Acesso em: 26 jan. 2026.

Imagem 7: A paciente-modelo Augustine (Juliana Riechel) tem o braço alfinetado pelo médico Residente (Vicente Concílio) e demonstra a perda de sensibilidade sob o efeito da hipnose. Ao fundo, a enfermeira Botard (Fátima Lima) acompanha o procedimento.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 8: Montagem cênica inspirada em *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, 1632. Na cena, Augustine (Juliana Riechel), vítima de experimentos com medicamentos psiquiátricos, é observada pela equipe do hospital La Salpêtrière.



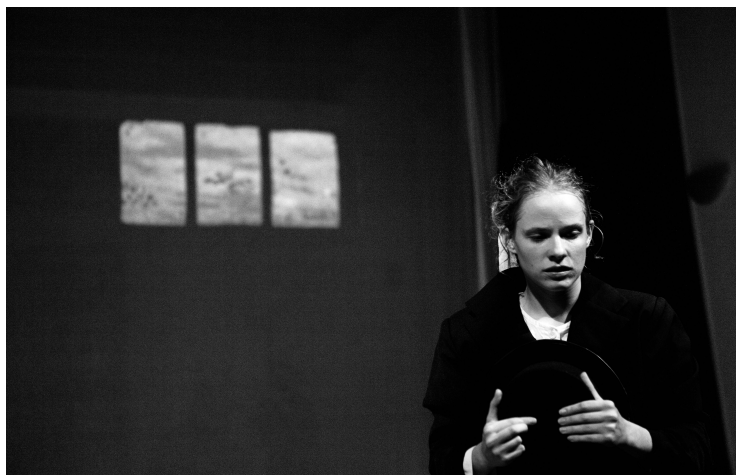
Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Imagem 9: *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt Van Rijn, 1632.



Fonte: Domínio Público. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Anatomy_Lesson_of_Dr._Nicolaes_Tulp.jpg. Acesso em: 26 jan. 2026.

Imagem 10: Para fugir do cárcere do Hospital La Salpêtrière, onde foi vítima de toda a sorte de experimentos científicos, Augustine (Juliana Riechel) se traveste de homem.



Crédito da fotografia: Daniel Yencken, 2010.

Reflexão final

As autoras de ambos os textos trabalhados aqui, Peta Tait, Matra Robertson e Anna Furse, dão voz a Augustine ao trazerem, dos relatórios médicos, as palavras da paciente durante os “surto histéricos”, metodicamente anotadas pelos médicos internos e assistentes. Se as palavras eram anotadas por serem parte da *performance non sense* da histérica, na re-escritura das autoras feministas elas são contextualizadas na história de Augustine e ganham novos significados à luz das posteriores teorias de Freud, de Lacan e das revisões feministas destas teorias. Dessa forma, Augustine é mostrada em ambos os textos, em *Retrato de Augustine* e *Augustine – Big Hysteria*, como uma personagem complexa, com voz e corpo que, aos poucos,

torna-se ativo. A transformação desse corpo passivo em corpo ativo ganha, nas duas peças, o clímax na última cena, Augustine em seu último ato: o de travestir-se com os emblemas da masculinidade para escapar daquela *città dolorosa*. Compartilho, a seguir, uma das mais famosas fotografias de Augustine, feita pelo fotógrafo Paul Regnard. As fotografias são parte do acervo sobre histeria, criado pelo Doutor Charcot no Hospital La Salpêtrière.

Imagem 11: *Attitudes Passionelles: Extase*, 1878.



Planche XXIII

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Fonte: Bourneville; Regnard, 1876-1880, não paginado. Crédito da fotografia: Paul Regnard, 1878.

Referências

ASTON, Elaine. **Feminist theatre practice: a handbook**. London: Routledge, 1999.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BHARUCHA, Rustom. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. Trad. Maria Lyra. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 12-23, jan.-jul. 2017.

BOURNEVILLE, Désiré Magloire; REGNARD, Paul. **Iconographie photographique de la Salpêtrière**. Paris: Progrès Médical, 1876-1880, v. 2.

CIXOUS, Hélène. **Retrato de Dora**. Trad. Izabella Borges de Abreu Gomes. São Paulo: Blucher, 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière**. London: The MIT Press, 2003.

FURSE, Anna. **Augustine – Big Hysteria**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

SHOWALTER, Elaine. Foreword. *In*: FURSE, Anna. **Augustine – Big Hysteria**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

TAIT, Peta; ROBERTSON, Matra. **Retrato de Augustine**. Trad. Maria Brígida de Miranda. Santa Maria: Praxila Editorações, 2024.

WALD, Tina. The haunted heroines of British women's plays of the 1990s. **Gender Forum**, Cologne, v. 4, 2003. Disponível em: <http://www.iiav.nl/ezines/web/GenderForum/2005/No12/genderforum/wald.html>. Acesso em: 4 jul. 2010. [Infelizmente, o link acessado na época da escrita deste texto não se encontra mais disponível.]

YAROM, Nitza. **Matrix of hysteria**: psychoanalysis of the struggle between the sexes enacted in the body. New York: Routledge, 2005.

“CONVERSAS DE COXIA”: SOBRE A VIDA (E A MORTE) DE DRAMATURGAS E DE SUAS PERSONAGENS FEMINISTAS³¹

Maria Brígida de Miranda

Conversas de mulheres de teatro

Busco, em minha caixa de mensagens de e-mail, já lotada, o nome de Lucia Sander³². Encontro vários itens e, ao re-abrir cada mensagem, re-encontro algo perdido – as palavras de Lucia. Releio a mensagem:

Oi Brígida, Meus parabéns pelo novo espetáculo, *Maria, a Magdalena*³³. Já

31 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de. “Conversas de Coxia”: a experiência de encenar dramaturgias feministas no ensino remoto. In: CONGRESSO DA ABRACE, 11., 2021, Campinas. *Anais [...]* Campinas: ABRACE, 2021, p. 1-9. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publlionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publlionline/index.php/abrace/article/view/5349.html>. Acesso em: 24 jan. 2026.

32 Conforme biografia apresentada por Sander no artigo “Hamlet: um mutante no terceiro milênio”: “Lucia Sander é Ph. D. em Literatura, Universidade Estadual de Nova York (SUNY/Stony Brook); Professora Adjunta da Universidade de Brasília (UnB) até 1998, no Departamento de Teoria Literária e Literatura e no Departamento de Artes Cênicas; Pesquisadora Visitante na Universidade Estadual de Nova York (SUNY/Stony Brook, 1997) e na Universidade de Nova York (NYU, 1998); formação em direção de teatro e encenação no British Theatre Association, em Londres; participou de montagens e escreveu roteiros para o palco, o mais recente sendo a performance solo *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia*, uma adaptação paródica da personagem de William Shakespeare. Suas publicações mais recentes são os livros *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell* (Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007) e *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia*. (Brasília: Minha Gráfica e Editora Ltda., 2009)” (Sander, 2010, p. 47).

33 Espetáculo dirigido por mim, com estreia em 8 de março de 2018, no Círculo Artístico Teodora, em Florianópolis. “Monólogo estrelado por Margarida Baird, inspirado no conto poético ‘Maria Madalena ou A Salvação’ (1936), da premiada autora francesa Marguerite Yourcenar (1903-1987), cujo texto dá voz à figura

andei lendo sobre a Magdalena, os tantos relatos contraditórios sobre essa mulher, principalmente o evangelho apócrifo de Felipe que você deve ter lido. É um tema que permite muitas aproximações e sempre será um tema quente e convidativo. Estou aqui trabalhando em um novo projeto de publicação em que vou disponibilizar todos os meus textos de recriação paródica das personagens femininas de Shakespeare. Ainda vai me tomar tempo mas pretendo lançar a criança no segundo semestre desse ano. Um beijo, sucesso com a Magdalena, depois me conta da recepção. Lucia (Sander, mensagem de e-mail, 5 mar. 2018).

Abro outra correspondência eletrônica, datada de 2019, na qual encontro anexado o livro digital *As mulheres de Shakespeare (recicladas): recriações paródicas* (Sander, 2019), com o link para *download*: <https://sites.google.com/view/mulhereswomenshakespeare>. Na mensagem, Lucia entrega generosamente a sua “criança”, como ela havia anunciado no ano anterior, aos amigos e às amigas. Um presente vivo e divertido é reservado a quem tem a chave:

Aqui lhes passo a chave do meu baú esperando que se divirtam com o que vão encontrar, que reflitam sobre a construção de personagens femininas no teatro, e que talvez se animem

mítica de Maria Madalena como protagonista: uma mulher que teria sido uma das discípulas mais próximas de Jesus, que teve uma vida considerada controversa” (Secretaria de Cultura, Arte e Esporte (SeCArTE). Margarida Baird apresenta o espetáculo “Maria, a Madalena” no teatro da UFSC, dias 17 e 18/8. Site da UFSC, 14 ago. 2018. Disponível em: <https://secarte.ufsc.br/10617/>. Acesso em: 6 mar. 2026).

a reviver no palco essas mulheres que Shakespeare nos deixou há mais de quatro séculos e aqui recriadas. Se ousar reciclar as personagens femininas de Shakespeare é por inspiração do seu próprio criador em sua recriação de personagens do seu passado e, assim, evitar que morram em nosso imaginário. (Sander, mensagem de e-mail, 26 maio 2019).

Relembro, então, que abri rapidamente o livro e fiquei entusiasmada ao saber que, entre as várias peças, havia uma sobre a esposa de William Shakespeare, Anne Hathaway, assunto que me havia chamado a atenção quando li, em 2009, *Shakespeare's wife*, da polêmica autora feminista Germaine Greer (2008). Ainda assim, enviei apenas uma resposta apressada e desatenciosa para Lucia no dia 29 de maio de 2019: “Lucia querida, Muito grata por compartilhar seu precioso livro! Saudades! Beijos Brígida”.

No ano seguinte, entrei em contato com Lucia, após realizar, com calma, a leitura detalhada de sua obra. Ao me deparar com aquele tesouro, propus realizar uma leitura dramática no evento de abertura da programação cultural de 2020 do Círculo Artístico Teodora, em Florianópolis.

Deixei a ideia de ler o monólogo sobre a esposa de Shakespeare para outra ocasião, para focar em diálogos curtos das personagens que Lucia dizia serem “recicladas”, isto é, re-criações suas a partir das personagens clássicas de Ofélia, Desdêmona, Gertrudes, Cordélia, Miranda e Julieta, abordadas em “Conversas de coxia” (Sander, 2019).

Dias depois ela me retornou:

Brígida, bom saber de você e que segue com o teatro e o feminismo. Quanto às *Conversas de Coxia*, acho ótimo que vocês leiam ou encenem, depois me conta como foi. Escrevi outro texto, um monólogo que ainda não subi na nuvem, o título é *Oitavo Solilóquio* ou *Hamlet nos trópicos* – para ser encenado por um ator ou uma atriz. No momento estou trabalhando num artigo ou conferência sobre uma escritora inglesa feminista do final do século XVI... estou nisso. Um beijo, que se divirtam, Lucia (Sander, mensagem de e-mail, 7 mar. 2020).

Respondi entusiasmada à Lucia, sem me dar conta de que a pandemia de Covid-19, que assolava a China e a Itália, já se espalhara também pelo Brasil. Em março de 2020, percebemos que teríamos de adiar a abertura do Círculo Artístico Teodora e a programação cultural foi suspensa por tempo indeterminado.

Diante do projeto de necropolítica³⁴ dos governos federais e locais da época, a experiência do confinamento doméstico, como estratégia de minimizar a transmissão do vírus, tornou-se uma possibilidade para poucas classes sociais e categorias de trabalhadores/as. Os/as professores/as da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) retomaram as atividades de ensino no modo remoto em

34 Termo cunhado pelo filósofo negro, cientista político e historiador Achille Mbembe como ampliação da noção foucaultiana de “biopoder”. O argumento de Mbembe é de que as práticas soberanas de controle sobre populações não exercem apenas a ideia de produção e de propagação da vida por meio das tecnologias disciplinares, mas apoiam-se cada vez mais em tecnologias de produção da morte para populações já marginalizadas. “Para Mbembe, quando se nega a humanidade do outro qualquer violência torna-se possível, de agressões até morte” (FERRARI, Mariana. O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil. **Ponte**, 25 set. 2019. Disponível em: <https://ponte.org/o-que-e-necropolitica-e-como-se-aplica-a-seguranca-publica-no-brasil/>. Acesso em: 1 ago. 2020).

maio de 2020 e puderam, diferentemente de grande parte da população brasileira, desenvolver suas atividades de trabalho em casa. No momento da escrita deste texto, em 2021, eu conduzia, há dezesseis meses, aulas de teatro pela tela de um computador.

Entre fevereiro e abril de 2021, trabalhei, com uma turma de dezesseis alunos/as/es de graduação, as quatro peças curtas que compõem “Conversas de coxia”, de *As mulheres de Shakespeare (recicladas)* (Sander, 2019). O projeto foi desenvolvido na disciplina de Interpretação Teatral II do curso de Licenciatura em Teatro da UDESC. Nos encontros semanais de aulas síncronas, realizadas no modo de ensino remoto, orientei, junto com o monitor Thales Garcia, os/as/es discentes para que, em duplas, escolhessem uma peça de “Conversas de coxia” a ser estudada, ensaiada e adaptada para as condições de formato audiovisual. As condições de criação e de ensaio respeitavam o isolamento físico, com ensaios por plataformas de comunicação, como *WhatsApp*, *Skype*, entre outras.

As cenas seriam filmadas pelas/os/es próprias/os/es atrizes/atores ou por alguém que residisse na mesma casa; seriam usados os equipamentos pessoais disponíveis (câmeras e microfones dos celulares). Posteriormente, a edição poderia criar a sensação de as duas personagens em diálogo estarem no mesmo ambiente, conforme indicação da dramaturgia ou, ainda, o texto poderia ser adaptado para a situação de uso de equipamentos e de plataformas de comunicação entre as personagens. As duplas trabalharam as quatro peças escritas por Lucia Sander: 1) *Gertrudes e Cordélia*; 2) *Cordélia e Desdêmona*; 3) *Gertrudes e Julieta*; 4) *Miranda e Catarina*. Cada aluno/a/e escolheu como faria a personagem em diálogo com sua/seu parceiro/a/e de cena

e eu dei algumas sugestões pontuais sobre interpretação, sem assumir um projeto de direção.

A ideia era criar o corpo e a voz das personagens pelas técnicas de *mímesis corpórea*³⁵, dispostas pelo Grupo LUME. Pensei que esta seria uma maneira de evitar atitudes estereotipadas de atuar personagens nobres ou de peças clássicas e, ao longo do processo, pude observar que tal estratégia surtiu ótimos resultados na interpretação das personagens. Surgiram corporificações incríveis, como Gertrudes com corpo e voz de Rita Lee e Desdêmona com a fiscalidade da cantora Aurora. Após a experiência concluída, escrevi para Lucia, a fim de compartilhar as encenações dos/as/es discentes disponibilizadas em links fechados na plataforma *Youtube*:

Lucia querida,

Eu espero que você esteja bem, e encontrando forças para sobreviver neste país mergulhado em tanta tristeza e desgoverno. Eu escrevo depois de um ano... em março de 2020 eu enviei para você um pedido de permissão para fazer uma leitura dramática das *Conversas de Coxia*... mas, com a chegada da pandemia nós cancelamos nossas atividades culturais naquele mês e muita coisa se transformou desde então. Nossas aulas da UDESC estão todas no modo remoto desde maio do ano passado. E neste ano eu peguei novamente seus textos e trabalhei numa turma de segunda fase, no modo remoto, os 4 textos de *Conversas de Coxia*. Essa turma só teve duas semanas de aula presencial no curso de teatro... tudo

35 "A *mímesis corpórea*" é o título de um texto de Renato Ferraci, publicado no site do Grupo Teatral Moitará em março de 2023. Infelizmente, o link do texto consultado não se encontra mais disponível.

está sendo no modo remoto... um momento estranho de se fazer teatro e de se estudar teatro. Lhe envio os trabalhos experimentais que fizeram. A ideia foi trabalhar personagens a partir de mimesis corpórea de pessoas conhecidas ou personalidades pop para dar corpo às personagens. Interessante observar como essa geração e essa turma está bem envolvida pessoalmente com a desconstrução do binarismo de gênero (Miranda, mensagem de e-mail, 13 abr. 2021).

Conversas póstumas – ou um monólogo na escuridão

Lucia querida,

Quando escrevi a proposta de comunicação para apresentar no Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) em 2021, ainda estava sem notícias suas. Achei que meu e-mail tinha dado algum problema. Em 26 de maio de 2021, nossa amiga Peta Tait me escreveu da Austrália e me comunicou que você havia falecido. Ela não sabia exatamente a data, mas estava bastante triste por saber de sua morte e chocada com a situação da pandemia no Brasil.

Estranho, mas parece que eu já sentia que algo tinha lhe acontecido. Primeiro, fiquei com uma angústia antes de escrever; depois, quando mandei o e-mail de 13 de abril, minha mensagem não encontrou resposta... fiquei, pela primeira vez, no vazio... sem suas palavras luminosas. Procurei nos obituários da internet pelo seu nome... nenhuma nota de falecimento. Não entrei no *Facebook*...

eu sei que, tanto quanto eu, você era avessa a ele. Escrevi por *WhatsApp* para uma amiga de Brasília, a Rita Castro. Ela tinha recebido de outra amiga a informação de que você havia falecido dia 13 de maio, depois de um processo de meningite, de Covid-19 e então de uma hemorragia interna.

Me lembro de assistir a você em cena, com sua voz forte e aberta, o sorriso enorme pontuado pelo olhar direto, sem medo. Vi você como Medeia em 1992, em *Medeações*³⁶, e um pouco depois assisti a você atuando em um solo maravilhoso, já no estilo despojado e performativo. No espetáculo, criado por você, você cantava e interpretava várias personagens femininas. Logo depois, você me escreveu uma carta de recomendação, uma das cartas mais generosas que já me escreveram. Sua carta me abriu os caminhos para realizar o doutorado na Austrália, exatamente com a orientação da pesquisadora de teatro feminista e dramaturga Dra. Peta Tait.

Quando voltei ao Brasil me lembro que sugeri à Marisa Napolini que a trouxesse para o II Encontro de Mulheres de Teatro, o Vértice Brasil, em 2010. E foi no corredor do CEART, fumando o seu cigarro, que a reencontrei pessoalmente! E você disse:

– Brígida, eu vim! A Marisa me trouxe! Vou apresentar minha palestra/performance *Ofélia explica...*

E fui lá eu assistir você na sua incrível palestra/performance feminista. Por alguns dias, ficamos conversando, almoçando juntas, bebendo vinho, café e fumando alegremente. Você assistiu ao espetáculo *Retrato de Augustine*, peça escrita por Peta Tait e Matra Robertson, que traduzi e encenei, e logo depois escreveu

36 Informações sobre o espetáculo podem ser consultadas em: ITAÚ CULTURAL. *Medeações*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento606673/medeacoes>. Acesso em: 26 jan. 2026.

um artigo que publicamos na *Urdimento*. Volta e meia nos encontrávamos, porque comecei a convidá-la para voltar ao CEART, para participar de bancas e para apresentar sua crítica em performance ou palestra/performance *Ofélia explica* e suas reflexões sobre os espaços vazios das obras literárias...

Na última vez em que você nos visitou, você falou dos espaços considerados vazios como espaços de potência e criação, que você chamou, em alusão à astrofísica, de “matéria negra” na palestra *O que Shakespeare não contou*³⁷.

E agora, Lucia? Sobrou um grande vazio no meio do peito. Releio suas palavras, dispostas na Nota da Autora, em seu livro *As mulheres de Shakespeare (recicladas)*:

Desejo que se divirtam tanto quanto eu me diverti ao escrever e encenar esses monólogos e que possam lançar um outro olhar sobre as personagens femininas de Shakespeare, diferente do que a tradição nos ensinou, agora nas cores do presente. Segundo a neurociência, as cores não existem, é a mente humana que transforma a luz em cor, é nosso olhar que pinta a natureza, somos nós que colorimos o mundo (Sander, 2019, s. p.).

Lucia, quero continuar vendo as cores imaginadas por você e para isso busco, nas suas palavras escritas, a luz.

37 O convite feito para a perfopalestra de Sander está disponível em: https://www1.udesc.br/agencia/arquivos/17823/files/Perfopalestra_Dra_Sander.compressed.pdf. Acesso em: 26 jan. 2026.

Imagem 1: Lucia Sander em *Ofélia explica*.



Fonte: Imagem disponível no site do Magdalena Project, em texto de homenagem da atriz brasileira Luciana Martuchelli (2021). Crédito da fotografia: Edu Barroso.

Referências

GREER, Germaine. **Shakespeare's wife**. London: Bloomsbury, 2008.

MARTUCHELLI, Luciana. Goodbye to Lucia Sander. **Magdalena Project**, 28 maio 2021. Disponível em: <https://themagdalenaproject.org/en/content/goodbye-lucia-sander>. Acesso em: 10 out. 2021.

SANDER, Lucia V. **AsmulheresdeShakespeare(recicladadas):** recriações paródicas. [S. l.]: [s. e.], 2019. Disponível em: <https://sites.google.com/view/mulhereswomenshakespeare>. Acesso em: 6 mar. 2026.

SANDER, Lucia V. Hamlet: um mutante no terceiro milênio. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 47-65, jun. 2010.

TEATROS FEMINISTAS NA ILHA DAS BRUXAS: MEMÓRIAS E *HERSTORY* DE PRÁTICAS TEATRAIS FEMINISTAS EM FLORIANÓPOLIS³⁸

Maria Brígida de Miranda

Um tsunami no Brasil?

Movimentos organizados e manifestações de rua relacionados às causas feministas e de gênero ganharam mais visibilidade no Brasil na última década. Pela primeira vez tenho a sensação de que estou em meio a uma onda feminista. Essa onda ganha força à medida que discursos feministas se proliferam em imagens que popularizam conceitos e ideias sobre respeito às mulheres e diversidade de gênero. Por um lado, na grande mídia, as temáticas das políticas de identidade ganham destaque e, por outro, são paulatinamente apropriadas pela indústria. Neste ano, ri sozinha em salas de espera quando via que declarações como “eu sou feminista” descolaram-se das camisetas de ativistas para revistas comerciais direcionadas ao público feminino, como *Claudia* e *Quem*. Em meio a dicas de beleza, saúde e relacionamento, celebridades como Juliana Paes e Ana Paula Padrão declaram-se feministas e a atriz britânica Emma Watson³⁹, ícone do feminismo

38 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11 & 13th Women’s Worlds Congress, 2017, Florianópolis, 2017. **Anais** [...]. Florianópolis: Anais Eletrônicos, 2017, p. 1-12. Disponível em: 1499730960_ARQUIVO_MARIABRIGIDADEMIRANDAFG11.pdf. Acesso em: 5 fev. 2026.

39 Sobre a atriz: EMMA Watson, peitos (e sovacos) e o feminismo. **Estadão**, 6 mar. 2017. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/blogs/leticia-sorg/emma-watson-peitos-e-sovacos-e-o-feminismo/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

atual, embaixadora da ONU Mulheres, traz pitadas de engenhosidade e inteligência à princesa do filme *A bela e a fera* da Disney. Já as propagandas de cosméticos populares investem em imagens sobre a diversidade de gênero e de etnia. Por exemplo, as marcas Natura e Avon celebram a diversidade identitária em campanhas de marketing⁴⁰, com modelos de diferentes origens étnicas, tipos físicos e padrões corporais, apostando na maquiagem como performatividade de gênero e dando visibilidade para consumidoras transgêneros e travestis. Essas são apenas algumas das imagens que abordam feminismo e gênero, criadas por artistas empregados pela grande mídia.

Mergulho nesta onda feminista para sentir sua velocidade e principalmente seu repuxo... para onde ela pode nos levar? Na década de 1990, Naomi Wolf (1991) já havia apontado, em seu livro *The beauty myth* [O mito da beleza], como a mídia apropria-se de imagens e discursos produzidos pelos movimentos feministas para criar novos desejos e vender novos produtos para as mulheres. A tese defendida por Wolf (1991) é a de que, ao conquistarem espaços e direitos na sociedade capitalista, as mulheres não são empoderadas pelo sistema, mas sim expostas a novas armadilhas. Ou seja, se você entra no mercado de trabalho, o marketing instaura a necessidade de consumir produtos que restabelecem símbolos do feminino, reiterando, assim, valores patriarcais. Wolf (1991) demonstra que, se no século XX as feministas defenderam a ideia de um vestuário igual a de seus colegas homens – com o objetivo de minimizar as diferenças de gênero e de diminuir a erotização do corpo feminino e o assédio nos ambientes de

40 Por exemplo nos vídeos: AVON.Br. Color Trend apresenta: #EAíTaPronta?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDoZhweCj4>. Acesso em: 31 jan. 2026; MAQUIAGEM NATURA. Toda beleza pode ser. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=krT5xlHjp3E>. Acesso em: 31 jan. 2026.

trabalho –, logo em seguida a indústria da moda lançou o terninho de executiva com uma modelagem que enfatizava e/ou criava curvas na cintura, no quadril e nos seios. Vale observar que as mulheres que empregam seus corpos, suas personalidades e suas histórias pessoais para vestir esses figurinos de “mulher vitoriosa” e “bela feminista” são principalmente atrizes e modelos profissionais. São artistas que criam representações específicas sobre “as mulheres” e que trabalham em determinado setor da indústria do entretenimento e do consumo.

Ao mesmo tempo penso que, se o processo de apropriação de discursos está acontecendo agora, diante de nossos olhos, nas grandes mídias (um feminismo pop), esse fenômeno pode indicar que os movimentos feministas mais radicais estão, por sua vez, causando impacto em estruturas conservadoras. E não se trata de considerar como estruturas conservadoras apenas instituições como a família, as igrejas, a mídia de massa ou os governos, mas o cinema e o teatro, que também criam imagens conservadoras sobre a mulher. O assunto tem sido amplamente discutido pela teoria crítica feminista desde as décadas de 1970 e 1980, nos estudos seminais da britânica Laura Mulvey e da estadunidense Jill Dolan. Mas as mulheres de teatro não enfrentam apenas o problema das tramas das peças que reforçam lógicas binárias e heteronormativas e que garantem aos homens o protagonismo do espetáculo. As trabalhadoras do teatro convivem com a desigualdade de gênero, principalmente no que diz respeito às oportunidades no mercado de trabalho profissional das Artes da Cena.

Há alguns anos, observei a programação de um dos principais festivais de teatro profissional do Brasil, o Festival de Curitiba: em 2010, percebi que, das 22 produções

profissionais selecionadas, apenas quatro eram dirigidas por mulheres, sendo que duas eram compartilhadas com homens. Um desequilíbrio similar aconteceu no quesito de dramaturgia: apenas cinco peças foram escritas por mulheres e, desse montante, três foram em coautoria com homens. No quesito de composição de elenco, observei que a maioria das produções contabilizava mais atores do que atrizes, enquanto o número de mulheres era insignificante na composição das equipes técnicas. A partir dessa amostragem, podemos nos perguntar quão representativa ela é quando pensamos em oportunidades de trabalho profissional e remunerado para as trabalhadoras do teatro. Mas, para que tal pergunta seja respondida, precisamos observar mais eventos profissionais em outros contextos brasileiros e compará-los com o número de mulheres e de homens que entram no mercado das Artes da Cena após concluírem cursos técnicos e superiores em teatro. O que eu posso dizer é que o número de mulheres graduadas em Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) costuma ser, pelo menos, o dobro em comparação ao número de homens.

Então, vamos olhar para as mulheres de teatro formadas na UDESC e observar como essas pesquisadoras e artistas da prática teatral geram a onda feminista nas Artes da Cena e lutam para transformar a cena patriarcal em cada metro quadrado de palco.

Uma *herstory*

A partir de agora, atendo-me à produção de teatro feminista no escopo da pesquisa acadêmica artística realizada no Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Como professora efetiva das áreas de direção e de

interpretação teatral desde 2006, pude acompanhar, nestes mais de dez anos, a germinação e o amadurecimento de uma profusão de experimentos teatrais que se inserem no campo de estudos e na produção artística feminista. Essas ações não estão isoladas, elas dialogam, reverberam e proliferam outros ativismos para muito além do *campus* universitário.

Para contar um pouco da história do teatro feminista que floresceu no Departamento de Artes Cênicas da UDESC, adoto o termo *herstory*, oriundo do feminismo estadunidense da década de 1970. Trata-se de um neologismo criado pela escritora e ativista norte-americana Robin Morgan, com o objetivo de provocar a aparente neutralidade da língua. Morgan brinca com o termo *history* ao colocar, entre parênteses, *(his)story* (em tradução literal, “a história dele”): assim, ela separa o pronome masculino *his* (dele) do substantivo *story* (história) para propor uma outra possibilidade, uma perspectiva feminista da narrativa de fatos, ou seja, uma *(her)story*, uma “história dela”. O uso do termo foi feito por outras autoras⁴¹ e, aqui, penso que pode oferecer um caminho para registrar o que estamos vivendo, momento que, a meu ver, constitui uma grande onda de teatros e performances feministas no Brasil. Dito isso, proponho a escolha de alguns fios de meadas diferentes para começar a tecer um relato que envolve não apenas minha pesquisa acadêmica e artística, mas também ações de outras mulheres que trabalham no teatro e na universidade, tanto em Florianópolis quanto em outras cidades brasileiras. Vou nomear algumas colegas e amigas, apontar algumas experiências e eventos e comentar alguns espetáculos que

41 Ver: SHOWALTER, Elaine. Hysteria, feminism, and gender. In: GILMAN, Sander et al. Hysteria beyond Freud. Berkeley: University of California Press, 1993.

considero de teatro feminista. Contudo, esta é apenas uma mirada, uma voz, uma trama da minha memória e, como tal, precisa ser entrelaçada a outras vozes e outras tramas para que seja criada uma imagem mais complexa e dialógica sobre a *herstory* do teatro feminista gerado na UDESC.

Classifico a produção do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, relativamente aos estudos teatrais informados pelas teorias feministas e pelos estudos de gênero de 2006 a 2017, em diversas ações: 1) espetáculos (de teatro, dança e performance); 2) capacitação (oficinas, disciplinas, bolsas, palestras); 3) fóruns (encontros, mostras, simpósios, seminários); 4) publicações (monografias, dissertações, teses, artigos e dossiês temáticos).

Sabendo que muitas dessas ações aglutinam-se em mais de uma produção, neste momento, proponho selecionar e comentar apenas alguns desses itens para rememorar um pouco da nossa *herstory*.

Fóruns

O que fizemos no Simpósio Temático do 13º Mundos de Mulheres & 11º Fazendo Gênero, evento propulsor deste texto, foi uma ação de pesquisa acadêmica sobre o teatro feminista. Me lembro que, em 2006, participei pela primeira vez do Seminário Internacional Fazendo Gênero; na época, apresentei uma comunicação (Miranda, 2006) em um Simpósio Temático sobre representações de gênero no cinema, na literatura e nas artes. Ou seja, naquele momento não havia nenhum fórum dedicado exclusivamente aos estudos teatrais. Isso me motivou a propor, dois anos depois, na edição seguinte do Fazendo Gênero, o Simpósio Temático Teatro e Gênero. Esse simpósio inaugural foi elaborado e proposto

por mim, pela Dra. Lúcia Romano (UNESP) e pela Dra. Ciane Fernandes (UFBA)⁴², reunindo o primeiro grupo de pesquisadoras/es interessadas/os em refletir sobre as práticas espetaculares a partir de um viés gendrado. Em 2010, propus, com a Dra. Kátia Paranhos (UFU), uma segunda edição, em que novamente reunimos pesquisadoras/es com um amplo leque de temas no âmbito do feminismo nas Artes da Cena. Portanto, no momento da escrita deste texto, estávamos na terceira edição do Simpósio Temático no Fazendo Gênero, em que compartilhei a proposta e a coordenação com a Dra. Luciana Lyra (UERJ). Com alegria, observei que a área de teatro ganhou mais espaço com o Simpósio Temático cujo foco foi relação entre gênero e voz na cena⁴³. Naquele ano, além desse espaço acadêmico, a prática teatral foi tema de várias das oficinas do evento, que contou também com uma mostra de espetáculos de temáticas feministas na sessão de cultura.

Em eventos de grande porte, como o 11º Fazendo Gênero e o 13º Mundos de Mulheres, são os pequenos grupos, Simpósios Temáticos, Grupos de Trabalho e Grupos de Pesquisas que geram espaços mais acolhedores para expor ideias, trocar conhecimentos, divulgar práticas locais e fortalecer nossas redes. Ao focar em questões feministas na prática teatral, esses espaços tornam-se grupos de conscientização das mulheres e de criação de estratégias de luta por políticas de gênero em espaços institucionais, como companhias teatrais, escolas de teatro e cursos superiores de Artes Cênicas.

42 A Dra. Ciane Fernandes (UFBA) foi uma das coordenadoras desse primeiro Simpósio Temático, mas não pôde comparecer ao evento.

43 O simpósio foi coordenado pelas professoras Dra. Daiane Dordete S. Jacobs (UDESC) e Dra. Janaina T. Martins (UFSC).

A organização em rede tem sido um dos debates de muitas vertentes feministas contemporâneas em várias áreas do conhecimento e do ativismo. Por exemplo, em redes camponesas, como o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC-SC), a estrutura reúne agricultoras mobilizadas em prol de uma agenda específica definida pelo movimento social. No caso da prática teatral, temos exemplos recentes, do início do século XXI, em que mulheres de teatro se organizaram enquanto categoria para lutar por causas específicas ligadas ao feminismo e ao teatro. Em 2016, trabalhadoras da prática teatral da Irlanda criaram a explosiva e bem-sucedida campanha de marketing *Waking the Feminists*⁴⁴ [Acordando as Feministas] – popularizada como *WTF* (*What the F---?*) – contra a misoginia da programação de peças do mais importante teatro do país, o Abbey Theatre. O movimento de base reuniu trabalhadoras do teatro (primeiro via rede e depois em assembleias) para lutarem contra a política de curadoria do evento *Waking the Nation*. O evento nacional, que pretendia celebrar o centenário do movimento de independência da Irlanda, selecionou dez peças teatrais a serem montadas ao longo do ano de 2016. Dessas dez peças, apenas uma foi escrita por uma mulher, sendo uma peça de teatro infantil. O recado, então, estava dado: “mulheres, fiquem em casa ou cuidem das crianças”⁴⁵. Além disso, apenas três das

44 Para saber mais, visite a página: #WAKINGTHEFEMINISTS. Disponível em: <http://www.wakingthefeminists.org/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

45 Em palestra no colóquio “Women in Theatre”, a pesquisadora irlandesa Miriam Haughton (NUIG) apresentou e discutiu as estratégias ativistas de *Waking the Feminists*. Ela apontou a luta das trabalhadoras do teatro contra as imagens opressivas e machistas dos governos e das instituições irlandesas. Uma dessas imagens é a da mulher como dona de casa e mãe resignada. O evento, chamado “The 13th Annual Irish Theatrical Diaspora Conference Irish”, foi realizado entre os dias 27 e 28 de abril de 2017 na UFSC, em Florianópolis (SC).

dez montagens seriam dirigidas por mulheres⁴⁶. A luta das trabalhadoras teatrais envolvidas no *WTF* focou em políticas de igualdade de gênero em instituições como o Abbey Theatre, que recebe anualmente a maior parte do orçamento de cultura teatral do país.

O mais interessante é que os movimentos de atrizes em luta feminista podem ser escavados em ações do início do século XX. Durante a primeira onda do feminismo, agremiações como a *Actress Franchise League* [Franquia da Liga das Atrizes], fundada em 1908, atraiu mulheres de teatro em prol do sufrágio feminino. Atrizes, diretoras e dramaturgas que atuaram na Liga criaram, encenaram e saíram em turnê com peças teatrais que defendiam a emancipação feminina, como *A pageant of great women*⁴⁷. Essa foi apenas uma das inúmeras peças inteiramente criadas por mulheres de teatro da Liga. Vale lembrar que este espaço político tornou-se também o berço de grupos como o *Pioneer Players* e o *Women's Theatre Company* – espaços teatrais criados por e para mulheres de teatro exercerem suas capacidades em todas as áreas da prática teatral. Tais espaços, considero, são “espaços teatrais ginocêntricos”⁴⁸, ou seja, espaços de proteção, empoderamento e construção de redes entre mulheres que trabalham no teatro.

46 #WAKINGTHEFEMINISTS. About the campaign. Disponível em: <http://www.wakingthefeminists.org/about-wtf/how-it-started/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

47 GLASGOW WOMEN'S LIBRARY. The Actresses Franchise League. Disponível em: <http://womenslibrary.org.uk/2014/12/16/the-actresses-franchise-league/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

48 Apresentei pela primeira vez o conceito de “espaço ginocêntrico” em minha tese de doutorado (Miranda, 2003) e em 2008, ao participar do Primeiro Vértice Brasil, quando dei uma palestra sobre teatros feministas, a convite da organizadora do evento, Marisa Napolini. O título de minha apresentação, em 2008, foi “Mulheres de teatro: sobre mulheres invisíveis e espaços ginocêntricos”.

Um dos primeiros fóruns que teve caráter de “espaço ginocêntrico” da prática teatral em Florianópolis foi o Encontro Vértice Brasil⁴⁹, ocorrido em 2008, entre os dias 14 e 19 de julho, a partir de uma iniciativa da atriz, produtora e pesquisadora Dra. Marisa Napolini. Junto às colaboradoras Dra. Bárbara Biscaro, Cleide de Oliveira, Gláucia Grígolo, Monica Siedler e Nilce Silva, Napolini reuniu mais de quarenta mulheres de teatro em um evento que durou seis dias. O projeto Vértice foi uma empreitada das organizadoras, que conseguiram editais e apoios de diversas instituições públicas e empresas privadas. Na época, contou-se com o suporte do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, que cedeu espaços para oficinas e espetáculos, atraindo professoras e discentes da universidade. Embora o evento não impedisse a participação de homens, ele abriu espaço para as mulheres começarem a perceber sua condição enquanto categoria de gênero. Participei desse primeiro encontro, que teve um clima festivo e bastante emotivo. Minha impressão é de que o Vértice fez com que muitas atrizes, diretoras, professoras e estudantes de teatro iniciassem uma jornada de descobertas, reflexões e questionamentos sobre a posição das mulheres na prática artística brasileira. Mesmo que

49 “A proposta de criar uma versão brasileira teve início em 2004, quando a coordenadora do evento Marisa Napolini participou do encontro e festival Roots in Transit, realizado em Holstebro, na Dinamarca. Desde então, ela vem fomentando encontros de discussão e trocas com atrizes, pesquisadoras e diretoras de Florianópolis sobre as questões levantadas pelo Projeto Magdalena. A partir da realização do evento Vértice Brasil 2008 esta rede se estabeleceu efetivamente no Brasil com a presença das fundadoras do The Magdalena Project Julia Varley e Jill Greenhalgh. Esta iniciativa pretende manter-se continuamente atualizada e ativa através das contínuas parcerias entre artistas brasileiras e do resto do mundo, alimentada pelas conexões estabelecidas pela rede The Magdalena Project e pelos frutos dos encontros do Vértice Brasil” (VÉRTICE BRASIL [blog]. Sobre o Vértice. Disponível em: <http://verticebrasil.blogspot.com/p/>. Acesso em: 31 jan. 2026).

aquela primeira edição não tenha tido uma vinculação imediata com discursos ou movimentos feministas, o encontro criou uma rede de mulheres que, ao longo dos anos, foi assimilando teorias e práticas feministas. Essa rede, associada ao *Magdalena Project*, toca em questões de visibilidade do trabalho feminino no teatro e de oportunidades de trabalho, conforme explica o texto das organizadoras no site do Vértice:

O Projeto Vértice Brasil é uma iniciativa que visa ampliar e sedimentar uma versão brasileira para o Projeto Magdalena (The Magdalena Project) – uma rede internacional de mulheres de teatro contemporâneo, criada em 1986 pela atriz e diretora Jill Greenhalgh, no País de Gales. O Projeto Magdalena tem o compromisso de fomentar a consciência da contribuição da mulher ao teatro e apoiar a experimentação e a pesquisa, oferecendo oportunidades concretas para o maior número possível de mulheres. Ele conta com uma estrutura singular que lhe permite funcionar internacionalmente e de ser adotado e ampliado por mulheres em todo o planeta (Vértice Brasil [blog], sem data)⁵⁰.

Espaços ginocêntricos como berços de pesquisas acadêmicas e de espetáculos teatrais

Espaços exclusivamente femininos têm sido um investimento de alguns grupos e ações do Departamento

50 VÉRTICE BRASIL [blog]. Sobre o Vértice. Disponível em: <http://verticebrasil.blogspot.com/p/>. Acesso em: 31 de jan. de 2026.

de Artes Cênicas da UDESC. O coletivo (Em) Companhia de Mulheres teve como propósito inicial ser um espaço de investigação da prática cênica para pesquisadoras do mestrado e/ou doutorado do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC). (Em) Companhia teve, desde sua criação em 2010, um engajamento direto na produção de experimentações teatrais feministas. Conforme o blog do grupo:

(Em) Companhia de Mulheres – Coletivo de pesquisa teatral feminista, nasceu em 2010, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-PPGT), por iniciativa das mestrandas em Teatro, Priscila de Azevedo Souza Mesquita, RosiMeire da Silva e Lisa Brito e da Prof^a Dr^a Maria Brígida de Miranda, orientadora dos projetos de pesquisa e coordenadora do grupo de estudos “Teatro e Gênero”. (Em) Companhia de mulheres [blog], sem data)⁵¹.

Na época da criação do coletivo, eu orientava mestrandas e bolsistas de iniciação científica e um grupo de aproximadamente oito mulheres se reunia para ler textos sobre teatro feminista. Como coordenadora do grupo de estudos Teatro e Gênero, eu sentia que, além das leituras sobre teoria e história do teatro feminista, era necessário estimular as experiências locais e as questões daquelas atrizes. Como descrevi em um artigo:

51 (EM) COMPANHIA DE MULHERES [blog]. Disponível em: <http://emcompanhiademulheres.blogspot.com/>. Acesso em: 31 jan. 2026.

Meire [Rosimeire Silva] e um pequeno número de alunas e alunos⁵² se reuniram comigo para criarmos em 2006 o grupo de estudos Teatro e Gênero, aliado ao meu primeiro projeto de pesquisa na UDESC intitulado Poéticas Feministas. Além de leituras sobre teatro feminista e peças feministas organizamos exposições de filmes, mesas redondas e palestras com professoras da UFSC e da UDESC, ligadas ao Instituto de Estudos de Gênero. As palestras abertas ao público externo ajudaram a introduzir para as pessoas interessadas do CEART a história do desenvolvimento tanto dos estudos da mulher como dos estudos de gênero no Brasil. Esses eventos propiciaram a formação de jovens mulheres interessadas em fazer e pensar teatro a partir de uma reflexão sobre o corpo engendrado e a ideia de visibilidade da produção teatral feminina (Miranda, 2016, p. 180).

Sugeri que as três mestrandas da época, Priscila Mesquista, Rosimeire Silva e Lisa Brito, liderassem as outras participantes em oficinas e experimentações teatrais semanais e descobrissem por si mesmas o teatro feminista que queriam fazer. O experimento conduzido por elas durou o primeiro semestre de 2010 e gerou bastante material, além do desejo de produzirem um espetáculo teatral. No segundo semestre daquele ano, fui convidada por elas a conceber e a dirigir o primeiro espetáculo do grupo, *Jardim de Joana*, de 2010, criado a partir de improvisações guiadas e do conceito de

52 Cito algumas pessoas que participaram ativamente das reuniões quinzenais do grupo de estudo Teatro e Gênero em 2006-7: Denise Krieger, Lara Matos, Rosimeire Silva, Cláudia Mussi, Maria Fernanda Jacobo e Luana Garcia.

devised theatre (teatro feito sem texto prévio). A trama explora as temáticas do relacionamento homoafetivo, o envelhecimento, a invisibilidade do trabalho feminino e a perda de memória.

Outro grupo de mulheres com grande visibilidade na cidade, voltado para o ativismo nas questões de identidade racial, é o Coletivo NEGA. A companhia teve sua origem em um projeto de extensão de ações afirmativas proposto e coordenado pela Dra. Fátima Costa de Lima em 2011⁵³. Ao longo dos anos, o grupo misto de estudantes e interessados em questionamentos sobre etnia e teatro foi se transformando em um espaço ginocêntrico. Hoje, com um grupo consolidado de jovens estudantes-artistas negras, o Coletivo NEGA mantém seu vínculo com a universidade e apresenta espetáculos como *Preta-à-Porter*, entrelaçado a pesquisas acadêmicas que abordam gênero, feminismo, pós-colonialismo, identidade racial e negritude.

Destaquei esses dois exemplos de companhias teatrais, porque elas tiveram como berço o Departamento de Artes Cênicas da UDESC. O compromisso de professoras da instituição em abrir espaços facilita o acesso a locais de ensaio, a equipamentos, a trabalhos de técnicas/os e à divulgação de espetáculos. Mas, além disso, somos nós, professoras e pesquisadoras de teatro, que, ao elaborarmos projetos de pesquisa ou de extensão sobre políticas de identidade, abrimos áreas de conhecimento e iniciamos a transformação de estruturas conservadoras

53 Para saber mais sobre o projeto e o espetáculo *Preta-à-Porter*, ver: PAES, Thuanny; LIMA, Fátima Costa de. Performance *Preta-à-Porter* do Coletivo NEGA: reflexões sobre imagens políticas colhidas em cenas de teatro negro. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC, 26., 2016, Florianópolis. **Resumos [...]**. Florianópolis: Caderno de resumos, 2016. Disponível em: https://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2553/46.pdf. Acesso em: 31 jan. 2026.

como o são as instituições de ensino. O resultado desses investimentos pessoais e institucionais ultrapassa a realização de espetáculos teatrais, proliferando-se em artigos e monografias, dissertações e teses que problematizam a prática teatral a partir da teoria crítica feminista⁵⁴.

Disciplinas e produções de teatros feministas

No ano da escrita deste texto, o Departamento de Artes Cênicas da UDESC passava por um processo de reforma curricular. Com alegria, soube que uma das demandas das/dos discentes era a criação de uma disciplina na graduação que tratasse de questões de gênero e teatro feminista. Diferentemente da realidade que encontrei em 2006, ao entrar para o quadro de professoras/es efetivas/os da UDESC, o número de professoras engajadas em discussões sobre políticas de identidade tem se multiplicado nos últimos anos.

Entre 2007 e 2008, ministrei as disciplinas curriculares de Montagem Teatral I e II. Compreendidas em dois semestres, estas disciplinas têm a função de produzir um espetáculo teatral (ou de dança) e de realizar a sua circulação em diferentes espaços da cidade. Sob a direção de uma professora ou de um professor, as/os discentes exercitam suas habilidades como atrizes e atores e testam suas capacidades para o trabalho em equipe. Foi nessa circunstância que, em 2007, eu propus ao

54 Para saber mais, consulte on-line os artigos publicados na *Revista Da Pesquisa* e os Trabalhos de Conclusão de Curso disponíveis no site da Biblioteca do CEART, realizados por Lara Matos, Rosimeire Silva, Cláudia Mussi, Denise Krieger, Júlia Oliveira, Luana Tavano Garcia, Renata Swoboda, Juliana Riechel. Consulte também as dissertações de mestrado de Priscila Mesquita, Rosimeire Silva, Stephanie Polidoro e Jurandir Mendes e a tese de doutorado de Daiane Dordete S. Jacobs, disponibilizadas no site da Biblioteca do CEART.

Departamento de Artes Cênicas e ao grupo de discentes a montagem de uma peça icônica do teatro feminista. Com uma equipe de 21 pessoas, produzimos a peça *Vinegar Tom*, de 1976, da dramaturga inglesa Caryl Churchill. Além das intensas atividades na disciplina de doze créditos, houve muito empenho do grupo de estudos Teatro e Gênero para introduzir noções básicas sobre a história do movimento feminista no Departamento de Artes Cênicas.

Se *Vinegar Tom* foi o primeiro espetáculo de teatro feminista da UDESC, foi também o que colocou, pela primeira vez, a realização de uma disciplina da graduação na programação da mostra principal do Festival de Teatro Isnard Azevedo. Apresentada no Teatro do CIC em 2008, a peça, que focava nos autos de bruxaria da Inglaterra do século XVI para problematizar a representação histórica da mulher como bruxa, trazia questões da agenda feminista de Segunda Onda para o centro do palco. Embalada por uma banda de rock só de mulheres (que, no modelo brechtiano, comentava a peça episódica), o espetáculo foi aplaudido de pé pela plateia de quase mil pessoas. Em contraste, me lembro como um jornal da cidade, em um artigo crítico – que raramente comentava peças do festival de teatro em questão –, foi presteiro em “condenar” a montagem.

Acho que condenações cansam e desestimulam muitas mulheres que empreendem ações feministas na cena de Florianópolis. Ao mesmo tempo, percebo que a onda feminista atual nos ajuda a reunir forças para continuar transformando. Em 2017, propus, pela primeira vez, uma disciplina específica sobre teatro feminista no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, intitulada Introdução ao Teatro Feminista. A disciplina consistiu em um curso de quinze semanas (quatro

créditos) e pretendeu propor caminhos para debater e refletir sobre este campo ainda pouco visível na academia brasileira. Apresento abaixo um trecho do programa que elaborei para o curso:

“O que é Teatro Feminista?” é a questão-guia deste curso. Enquanto campo de estudos o “Teatro Feminista” conjuga práticas teatrais, movimentos feministas, teoria crítica feminista, filosofia, historiografia, ativismo político e uma pletera de movimentos sociais. Além deste aspecto rizomático, o Teatro Feminista, como prática e construção epistemológica, floresce em diversos contextos geopolítico-culturais, o que lhe confere uma pluralidade de histórias, teorias, políticas, ativismos e práticas teatrais. Este curso pretende pontuar algumas das origens e manifestações de teatros feministas e propõe estudos de caso para refletir sobre as tensões entre teoria, estética e ativismo (Miranda, Ementa da disciplina de Introdução ao Teatro Feminista, 2017).

Herstory para meninas

Na onda que transforma Florianópolis, a Ilha das Bruxas, há vários grupos de mulheres empenhadas em criar cenas feministas, nas ruas, nos palcos e nas escolas – e vejo que o Simpósio Temático do qual oriunda este texto reuniu algumas delas para contar suas *herstories*. Gostaria de concluir mencionando o espetáculo *AntiPrincesas* (Barossi; Lunge, 2018), criado a partir de três livros infantis da Coleção Anti-Princesas da editora

Chirimbote. O processo, concebido e desenvolvido por Isabela Lunge e Emili Barossi, fundadoras da Companhia Duas e Só, apoiou-se primeiramente em pesquisas de contação de histórias, desenvolvidas pela professora de técnica vocal Dra. Daiane Dordete S. Jacobs no Departamento de Artes Cênicas da UDESC, e em projetos realizados juntamente com instituições premiadas, como A Barca dos Livros. Lunge e Barossi conceberam um formato que funciona tanto como contação de histórias quanto como cena teatral. Essa estratégia cênica fez com que o espetáculo leve e portátil de *AntiPrincesas* viajasse para ações em livrarias com sessões dedicadas a crianças (caso da Sur Livraria), para manifestações feministas nas ruas da cidade de Florianópolis e para salas de espetáculo. As personalidades históricas Violeta Parra, Clarice Lispector e Frida Kahlo, transformadas em personagens pela literatura, são corporificadas em heroínas feministas na montagem. Ao assistir ao espetáculo em 2016, tive a impressão de que eu e outras meninas e mulheres da plateia suspiramos juntas, não mais pelo mocinho heróico, mas por nos sentirmos representadas na *herstory* das heroínas feministas.

Referências

BAROSSO, Emeli; LUNGE, Isadora. *AntiPrincesas*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 504-506, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14290>. Acesso em: 4 fev. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. Ilhas feministas: experiências de engendramento na universidade. In: DORDETE, Daiane;

MEYER, Sandra; COLLAÇO, Vera. **Imagens e falas**: 30 anos de teatro na UDESC. Florianópolis: UDESC, 2016, p. 179-190.

MIRANDA, Maria Brígida de. Mulheres em cena: representações teatrais do feminino. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7., 2006, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, 2006.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training**: towards Capoeira in the physical training of actors. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – La Trobe University, Melbourne, 2003.

SHOWALTER, Elaine. Hysteria, feminism, and gender. *In*: GILMAN, Sander et al. **Hysteria beyond Freud**. Berkeley: University of California Press, 1993.

WOLF, Naomi. **The beauty myth**: how images of beauty are used against women. London: Vintage, 1991.

POR UM TEATRO ECOFEMINISTA⁵⁵

Maria Brígida de Miranda

Memória do jardim

Brinco no jardim da casa da vovó. Tia Vicentina me fez uma coroa e um par de asas com folhas de samambaia. Danço em plena alegria, balançando aquelas asas verdes, enquanto ela ri, rega as flores, retira com suas mãos grossas os talos e as folhas e faz outros adornos, brinquedos. No corredor de plantas, que ela cuida com zelo diário, crescem como pendões frescos e macios os elos de amor entre nós – menina, velha e flores. Ticintina me ensina o nome de cada flor e o nome da pessoa que lhe deu a muda ou semente. Cada planta tem sua jornada para chegar até aquele chão, para germinar, brotar e crescer... leva muito tempo para florir e, mesmo assim, essa não é a única possibilidade das plantas.

55 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de. Por um teatro ecofeminista. In: VIEIRA, Alba Pedreira; STARK, Andrea Carvalho; COLLAÇO, Vera (Orgs.). **Artes Cênicas na Amazônia**: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Rio Branco: Stricto Sensu, 2023, p. 988-998.

Imagem 1: *Selfie* da autora, que segura uma fotografia impressa (ca. 1976), onde estão Brígida e tia Vicentina.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Memória do terreiro da vovó

Manhã de sol e meus pés pequenos, encardidos de poeira vermelha; minha irmã Aparecida, com um longo bambu, chucha mangas maduras. Aprendo com ela a saber se a fruta está boa ou não para comer e rasgo um pedacinho da casca com meus dentes de leite. Noutro dia, Ticintina usa seu facão para cortar uns pedaços de cana-de-açúcar que ela mesma plantou num canto do terreiro. Ela sabe descascar a cana e cortá-la direitinho em quatro tirinhas e me entrega todas. Relembra que quando era menina adorava chupar cana, mas que depois que perdeu os dentes não consegue mais comer coisas duras. Fica me admirando enquanto eu mastigo os talos e sorvo o açúcar, mas eu queria que ela pudesse dividir comigo aqueles quatro pedacinhos.

Imagem 2: *Selfie* da autora, que segura uma fotografia impressa (ca. 1979), onde estão Brígida e sua irmã Aparecida.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Memória do quintal de casa

O quintal é coberto por folhas secas e mato capinado pelo papai. Ele e mamãe plantaram aquele pomar para alimentar os meninos e as meninas que nasciam. Eu sou a caçula e vejo já as árvores grandes dando pêssegos, laranjas, jaboticabas, bananas e mangas. Aprendo a subir nos pés de goiaba para colher as frutas ainda sem broca ou bicho... e não, eu não vejo Jesus na goiabeira. Tem uma goiabeira que é minha favorita, subo bem alto e olho para o céu, fico ali quando não consigo falar. Os galhos são lisos e flexíveis, o cheiro das folhas é agradável e descalça caminho pelas copas das árvores.

Imagem 3: *Selfie* da autora, que segura uma fotografia impressa (ca. 1986), onde está sentada no tronco de uma árvore.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Memória do Bartolomeu

Em 2013, descobri que o escritor Bartolomeu Campos de Queirós foi menino, criado no mesmo quintal que eu. Seu livro *Por parte de pai* é dedicado às memórias da infância que passou em Pitangui, morando na casa do avô. O velho Queirós, que tinha o curioso hábito de escrever tudo o que se passava na cidade e nas paredes internas de seu casarão, estimulava o menino Bartô a escrever o que sentia. E assim ele o fez... virou escritor e poeta mineiro premiado. Um dia, a filha do Queirós vendeu a casa para a vizinha de cima e o quintal para minha mãe. A casa histórica foi derrubada, o Bartolomeu encantou-se em

2012 e o quintal onde ele brincava com o galo Jeremias é hoje um dos poucos locais verdejantes da cidade.

Quando os criadores de gado ateiam fogo na serra, é para nosso quintal, Bartô, que tucanos, pica-paus, sabiás, beija-flores e sanhaços vêm buscar alimento e aconchego para seus filhotes.

Imagem 4: *Selfie* da autora, que segura o livro *Flora*, de Bartolomeu Campos de Queirós.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Mamãe e as sementes

Tem um pedaço de papel pardo que fica num cantinho da cozinha. Lá, minha mãe vai colocando as sementes das frutas que come. Vão ficando assim, secas e aninhadas para um futuro. Quando viajamos para visitar minhas irmãs mais velhas, ela leva aquela coleção vegetal

na bolsa. Confessa para mim, esperançosa, que um dia, quando passarmos de novo pela mesma estrada, aquelas sementes lançadas pela janela do ônibus nos darão sombra e alimento.

Imagem 5: *Selfie* da autora, que segura uma fotografia impressa (ca. 1975), onde está com a mãe, Dona Zezé.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Uma vida sem chão

Depois que saí da casa dos meus pais, aos quinze anos, calcei sapatos e morei longe da terra. Busquei viver bem distante deles, das minhas tias e do quintal. Morei quase todo o resto da minha vida erguida do solo, em espaços minúsculos, sem a luz sol da manhã. Parece que em algum momento, lá na adolescência, comecei a querer o asfalto e o carpete, uma motoca ou um jipe, beber, fumar, ouvir rock em inglês, ser rebelde como as mocinhas dos

filmes que via na década de 1980. E, como elas, queria viver tramas de amores e desamores e reconciliações bem dentro do *script*.

Fico pensando no conceito de Joseph S. Nye de *soft power*, vinculado ao poder das histórias e das imagens móveis, rápidas, coloridas, brilhantes e estrangeiras, em relação ao meu desenraizamento afetivo. Fico pensando no poder da trama, da indústria cultural em projetar outros mundos, muito fora da nossa realidade imediata, e também no modo como as luzes das telas e o barulho das rádios cortam, com finas e invisíveis lâminas, os pendões que nos enlaçam às nossas parentes.

Imagem 6: *Selfie* da autora, que segura uma fotografia impressa de um autorretrato aos dezenove anos (ca. 1989).



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2023.

Confinamento

A experiência de viver confinada em um apartamento durante as primeiras semanas da pandemia de Covid-19, entre março e abril de 2020, me fez sentir a vida de outra forma. E, como ouvi relatos diretos de amigas, amigos e outras centenas de pessoas desconhecidas que fizeram *lives* e compartilhamentos de opinião no *Youtube*, parece que esse repensar a vida foi uma experiência coletiva.

Senti saudades da terra, do cheiro das árvores, de pessoas que já se foram, da minha mãe, que ainda está viva e cuidando de guardar sementes. Quis voltar para casa e reinventar minha família como uma comunidade alternativa em meio ao apocalipse. Minha utopia gerou rugas e mágoas que já passaram, mas a ideia de morar com os pés na terra se tornou ainda mais forte para mim.

Entre as aulas e reuniões no modo remoto, restava olhar pela janela e imaginar outras vidas. Algumas leituras de textos, durante as reuniões e os congressos da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), me moveram também para o lado de fora, para olhar a terra, olhar as plantas como possibilidade de comunicação, de reinvenção, de teoria e performance. Tenho especial carinho pelos textos “Transjardinagem: performance como paisagem radical para arquivo vivo trans”, de Ian Guimarães Habib (2021), e “Ponto de não retorno: performance de resistência ao etnocídio no Brasil”, de Oendu de Mendonça (2022), apresentado no Grupo de Trabalho Mulheres da Cena, em 2021, como comunicação. Além dessas janelas abertas, para além das telas, o tempo que passei a ter – por não ter para onde ir nos meses de confinamento (especialmente

naqueles ainda sem a vacinação) – me possibilitou ouvir palestras na internet, ler, pensar e buscar, junto com meu companheiro, uma mudança profunda em nossas vidas.

Vida na terra

Nos mudamos em dezembro de 2021 para um sítio. Em canteiros abandonados, capinei e arranquei todo o “mato” com um entusiasmo juvenil. Coloquei um pouco de substrato vegetal, plantei minhas primeiras sementes e mudas em um *garden* de fileiras militares, organizadas conforme as plantas: beterrabas, cenouras, alfaces, rúculas, pepinos. Sob o sol do verão e o arrastar pesado dos lagartos, no bico das saracuras ou no ferrão das formigas cortadeiras, quase nada vingou. Vi a terra secar, mesmo com duas regadas por dia, as alfaces ficarem absolutamente minguadas e as beterrabas arrancadas enquanto brotos. Pensei que soubesse ao menos plantar pepinos, tal qual a dramaturga grega Praxilla, do século V a. C.⁵⁶. Meus pepinos cresceram das mudas, mas, depois de minha alegria em comer dois ou três ainda pequenos, os bichos começaram a furar a casca e a fazer túneis pela polpa. As vidas na terra existem e comem as plantas, mesmo que eu pense ser a dona da terra e delas.

Vida na terra

Consultei livros, liguei para minha mãe, assisti a vídeos sobre como plantar no *Youtube*. Há centenas deles,

⁵⁶ Para saber mais sobre a história das dramaturgas gregas “escondidas da história”, recomendo a leitura da carta “Sobre pepinos frescos, peras e maçãs”, da saudosa pesquisadora, professora da UnB, dramaturga e performer Lucia Vieira Sander (2013), publicada na revista *Urdimento*, no dossiê temático “Teatro, gênero e feminismos”.

de todo tipo, bem feitos, caseiros, com música e abertura, com patrocinadores, com ou sem agrotóxicos. Agricultura orgânica, sintrópica, agroecológica, permacultura, biodinâmica são temas, grandes áreas para citar apenas algumas *tags* de conteúdos disponíveis em vídeos curtos ou documentários. Alguns dos materiais que mais me fascinaram foram os vídeos sobre agricultura sintrópica e agroecologia. A proposição de Masanobu Fukuoka (1975), na obra *A revolução de uma palha: uma introdução à agricultura selvagem*, traz noções do Zen para a agricultura; os vídeos de Ernest Götsch (2018) sobre sintropia defendem a tendência do amor incondicional dos seres no ambiente das florestas e matas. Amor que é defendido pela pesquisadora, professora universitária e matriarca da agroecologia, a engenheira agrônoma Ana Maria Primavesi, cuja obra, vastíssima, pode ser encontrada na plataforma impecável de seu acervo, gerenciada por sua biógrafa⁵⁷.

Ao me deparar com as palestras de Primavesi disponibilizadas na plataforma *Youtube* e ao ler sua história, contada por Virgínia de Mendonça Knabben (2016), fiquei impressionada, tanto por suas descobertas científicas sobre a vida na terra como por sua história pessoal. Suas pesquisas mostram que a terra é plena de vida em cada grão: uma superfície de quinze centímetros de profundidade tem milhares de seres vivos e intercomunicantes. Quando trabalhou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Primavesi buscou formas de divulgar sua pesquisa para o maior número de pessoas, recorrendo ao cinema para realizar seu filme de animação, intitulado *A vida do solo*, de 1968. O conjunto de

57 A plataforma pode ser consultada em: PRIMAVESI, Ana Maria. Acervo. Disponível em: <https://anamariaprimavesi.com.br/acervo/>. Acesso em: 11 mar. 2026.

sua obra ofereceu uma solução viável e contracorrente aos agrotóxicos, à mecanização da agricultura e ao maquinário pesado da chamada Revolução Verde. Primavesi não apenas reconheceu e destacou a intrincada vida do solo, mas apontou como manejar a terra sem maltratá-la. Argumentou cientificamente contra os discursos e as tecnologias que pregavam a eliminação dos seres não humanos, como lagartas, formigas, bactérias e fungos. Segundo Primavesi, todos coexistem na intrincada teia que sustenta a própria vida do solo e, portanto, mantém a saúde das plantas.

Olhando para trás

Em 1994, trabalhei, na minha pesquisa de mestrado (Miranda, 1995), sobre duas companhias teatrais que se encaixam no termo *environmental theatre*, criado por Richard Schechner. Uma delas, a companhia estadunidense de Peter e Elka Schumann, *The Bread and Puppet Theatre*, investiu na transferência de sua sede em Nova Iorque para uma fazenda no estado de Vermont. Lá, por mais de cinquenta anos, o grupo experimentou práticas artísticas no meio rural. O apelo anticapitalista e pacifista da companhia é um pilar desde sua fundação em 1963, mas a relação com a terra se fortalece com *Our domestic resurrection circus*, espetáculo apresentado entre 1970 e 1998. A companhia continua sendo totalmente autofinanciada e sem fins lucrativos, abordando questões ligadas à ecologia e ao meio rural. Em sua página oficial, a turnê de 2022 é anunciada da seguinte maneira:

O Circo está vindo para a cidade! Neste outono de 2022, o Bread and Puppet está caindo na

estrada em uma turnê de três meses e meio com *The Apocalypse Defiance Circus*. Segundo o fundador e diretor Peter Schumann, o show é “em resposta a nossa situação capitalista totalmente sem ressurreição, não apenas as centenas de milhares de vítimas sacrificadas desnecessariamente pela pandemia mas por nossa cultural falta de vontade de reconhecer a revolta da Mãe Natureza contra nossa civilização. Desde que nós, seres da terra, não vivemos de acordo com nossas obrigações terrenas, nós precisamos de circos da ressurreição para gritar contra a nossa própria estupidez” (Bread and Puppet Theatre, 2022, tradução minha)⁵⁸.

Ecologia, Artes da Cena e ecofeminismo?

Me deparei com palestras sobre ecofeminismo e comecei a pensar no que consistiria um trabalho teatral sobre o assunto. Seria uma peça sobre uma cientista e também ativista, como Primavesi, Vandana Shiva ou Ivone Gebara, ou algo de outra natureza?

Seria algo em que o drama humano saísse de cena ou deixasse de ser a narrativa principal? Seria o caso dos experimentos da companhia britânica *Welfare*

58 No original: “The Circus is coming to town!!! This Fall 2022 Bread and Puppet is hitting the road on a 3 1/2 month tour with *The Apocalypse Defiance Circus*. The show, says founder and director Peter Schumann, is “in response to our totally unresurrected capitalist situation, not only the hundreds of thousands of unnecessarily sacrificed pandemic victims but our culture’s unwillingness to recognize Mother Earth’s revolt against our civilization. Since we earthlings do not live up to our earthling obligations, we need resurrection circuses to yell against our own stupidity” (Bread and Puppet Theatre. *The Apocalypse Defiance Circus in Olympia*, 23 out. 2022. Disponível em: <https://breadandpuppet.org/>. Acesso em: 11 mar. 2026). Infelizmente, o link de acesso à notícia não se encontra mais disponível.

State Theatre, fundada por John Fox, Sue Gill e Roger Coleman, em 1968, grupo que passou a fazer jornadas por espaços naturais de inventar e restaurar rituais (Miranda, 1995)?

Seriam performances entre seres humanos e não humanos, diálogos em que a própria planta conversa com seres humanos e não humanos, como nos rituais de ayahuasca ou tabaco apontados pela artista peruana Peconquena e pelos pensadores, artistas, líderes e ativistas indígenas brasileiros Carlos Papá e Ailton Krenak, na roda de conversa “Plantas Mestras”, ocorrida em 2022?⁵⁹ Ao problematizar a noção da palavra brasileira *dança*, que não corresponde ao *jeroky* (busca pela luz), Papá o define como “broto humano” que se envolve até “encontrar a resposta” (Papá, 2022). Trata-se de brotar-se, renascer sem esquecer a sombra.

Memórias da floresta

A ideia de rebrotar, de girar o corpo para a luz, trazida por Carlos Papá (2022), conduz minha memória às sementes germinando e brotando. Acredito que a ABRACE nos dá esta oportunidade de adentrarmos a floresta sem o intuito de dominá-la, de subjugá-la, mas de nos silenciarmos e de a ouvirmos em sua multiplicidade de vozes humanas e não humanas. Há performances ainda por vir; há memórias que precisam rebrotar.

59 O ciclo de conversas pode ser consultado em: SELVAGEM [Canal do Youtube]. Plantas Mestras, 7 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYysvnBmz4S2QwXWFr32H9GPtKANVZZfj>. Acesso em: 11 mar. 2026.

Referências

FUKUOKA, Masanobu. **A revolução de uma palha**: uma introdução à agricultura selvagem. 2. ed.. Porto: Via Optima, 1975.

GÖTSCH, Ernst. SYNTROPY by Ernst Götsch. **Canal Life in Syntropy** [canal do *Youtube*], 28 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2JNQVKtUIU>. Acesso em: 30 jan. 2023.

HABIB, Ian Guimarães. Transjardinagem: performance como paisagem radical para arquivo vivo trans. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 11., 2021, Campinas. **Anais [...]** Campinas: ABRACE, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5026>. Acesso em: 30 jan. 2023.

KNABBEN, Virgínia Mendonça. **Ana Maria Primavesi**: histórias de vida e agroecologia. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

MENDONÇA, Oendú de. Ponto de não retorno: performance de resistência ao etnocídio no Brasil. *In*: GERALDI, Silvia; TERRA, Ana; BONFITTO, Matteo; FERRACINI, Renato (Orgs.). **Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. Rio Branco: Stricto Sensu, 2022, p. 174-194.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Reflections on The Contemporary Outdoor Theatre through the experiments of Odin Teatret, Bread and Puppet Theatre and Welfare State Theatre Company**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Exeter, Exeter, 1995.

PAPÁ, Carlos. Ler os códigos. **Selvagem** [Canal do *Youtube*], 11 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fi-T7hAKxLE&list=PLYysvnBmz4S2QwXWr32H9GPtKANVZZfsJ&index=8>. Acesso em: 11 mar. 2026.

SANDER, Lucia V. Sobre pepinos frescos, peras e maçãs. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 18-19, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013018>. Acesso em: 10 mar. 2026.

UM PALCO TODO NOSSO: PESQUISAS EM ARTES CÊNICAS NA MOSTRA DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS E CULTURAIS DO 13º FAZENDO GÊNERO⁶⁰

Maria Brígida de Miranda
Suzana Morelo Vergara Martins Costa⁶¹
Daiane Dordete Steckert Jacobs⁶²
Fabrício Theiss⁶³
Geane Salasário Albino⁶⁴

60 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de; COSTA, Suzana Morelo Vergara Martins; JACOBS, Daiane Dordete Steckert; THEISS, Fabrício; ALBINO, Geane Salasário; LEMES, Iscarlat; BOSA, Jackson. Um palco todo nosso: pesquisas em artes cênicas na Mostra de Atividades Artísticas e Culturais do FG 13. In: FIGUEIREDO, Débora de Carvalho et al. (org.). **Para criar um outro mundo possível: 30 anos do Seminário Internacional Fazendo Gênero**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025. p. 823-858.

61 Bolsista Capes do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC), Mestra em Teatro (PPGAC e UDESC) e integrante do projeto de pesquisa Curarte: Práticas Cênicas para o Bem-Viver – Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC). Antropóloga, atriz do grupo Teatro em Trâmite e gestora do Centro Cultural Casa Vermelha, em Florianópolis. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1333-5745>. E-mail: suzanavergara10@gmail.com.

62 Professora associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Colaboradora da pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC). Diretora Geral do CEART/UDESC (gestão 2021-2025). Membro do grupo Imagens Políticas (UDESC/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3145-8017>. E-mail: daiane.jacobs@udesc.br.

63 Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, na linha de pesquisa Imagens Políticas, com orientação da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda. Membro do grupo Imagens Políticas (UDESC/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9385-2197>. E-mail: theissfabricio@gmail.com. Pesquisa financiada pela CAPES, com período de bolsa entre agosto de 2024 e junho de 2025.

64 Graduanda em Licenciatura em Teatro, pelo Departamento de Artes Cênicas (DAC/UDESC). É bolsista de extensão do projeto Cura: Teatro, Autodescoberta e Cuidado de Si (PROCULT/UDESC). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2746-8072>. E-mail: geanesalbino345@gmail.com.

Iscarlat Lemes⁶⁵

Jackson Bosa⁶⁶

Introdução

Este texto é uma ação do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena, que tem o financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq através da aprovação na Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Faixa A – Grupos Emergentes, em vigor de 2024 a 2027. Trata-se de uma pesquisa realizada na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob coordenação da Dra. Maria Brígida de Miranda, que congrega as pesquisadoras Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs e Suzana Morelo Vergara Martins Costa, coautoras deste artigo. Outros coautores que participam da pesquisa, na condição de discentes colaboradores, são Jackson Bosa, Geane Salasário Albino e Fabrício Theiss. As autoras e autores deste artigo fazem parte do grupo de pesquisa Imagens Políticas (UDESC/CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UDESC). O artigo recebeu também a contribuição de Iscarlat Lemes, iluminadora cênica contratada durante o 13º Fazendo Gênero para coordenar as equipes de sonorização e de iluminação da Mostra de Atividades Artísticas e Culturais (MAAC).

65 Graduada em Licenciatura em Teatro, pelo Departamento de Artes Cênicas (DAC/UDESC). Técnica em Sonorização e Iluminação Cênica. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9595-6581>. E-mail: iscarlat.lemes@gmail.com.

66 Ator, professor de teatro e pesquisador. Acadêmico do Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro (UDESC) e bolsista de Iniciação Científica (PROBIC-UDESC), integra o grupo Teatro em Trâmite, de Florianópolis. Pesquisa vocalidades negras *queer* no projeto Vozes Políticas e Políticas das Vozes, com orientação da Profa. Dra. Daiane Dordete. Membro do grupo Imagens Políticas (UDESC/CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1106-989X>. E-mail: jacksonbosa.arte@gmail.com.

A proposta deste texto é relatar e considerar algumas características do formato da programação da MAAC durante o 13º Fazendo Gênero, ocorrido em 2024. Vamos apontar aspectos da coordenação e da produção da Mostra e focar na experiência realizada com a parceria do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da UDESC. O objetivo é registrar o evento e apontar como uma mostra artística e cultural é espaço necessário para o compartilhamento, a difusão e a reflexão sobre as pesquisas no campo das Artes da Cena. Dividimos o texto em oito seções para que cada autora/autor possa, além de colaborar no texto como um todo, ter espaço de relato e reflexão sobre essa experiência coletiva, em que cada uma/um ocupou-se de tarefas específicas, com uma *herstoria*⁶⁷ para contar.

Uma contextualização sobre o desenvolvimento do campo de estudos em artes cênicas no Fazendo Gênero, por Maria Brígida de Miranda

Em busca de um campo de estudos em diálogo com os estudos de gênero e os feminismos, em 2008, criamos o primeiro Simpósio Temático focado especificamente nas pesquisas em teatro e performance, durante a oitava edição do Seminário Internacional Fazendo Gênero, intitulado “Corpo, Violência e Poder”. Até então, as/os poucas/os pesquisadoras/os teatrais brasileiras/os que enveredavam pela teoria crítica feminista e pelas teorias de gênero participavam do evento em simpósios de áreas correlatas ao teatro, em mesas, Grupos de Trabalho ou Simpósios Temáticos de literatura, de cinema, de publicidade e, de

⁶⁷ Propomos a noção de “*herstoria* do teatro” em referência ao conceito de *herstory*, criado pela feminista estadunidense Robin Morgan.

maneira mais ampla, de representação, de recepção e de teorias do corpo. Minha primeira participação no Fazendo Gênero foi em 2006, quando apresentei a comunicação “Mulheres em cena: representações teatrais do feminino”, no Simpósio Temático “Ruídos na representação da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos”, coordenado por Regina Dalcastagnè (UnB) e Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC). Das 25 comunicações nesse Simpósio Temático, outras duas pesquisas tinham o teatro como tema, a de Vera Regina Martins Collaço (DAC/UDESC), com a comunicação “Personagens cômicas femininas: construção a partir do olhar masculino”, e a de André Luís Gomes (UnB), “Tarsila, Olga e Pagu: nos palcos e nas telas”.

Em 2008, participei da comissão organizadora do evento em três capacidades: na comissão da Mostra Cultural, na comissão da Mostra Audiovisual e na coordenação do primeiro Simpósio Temático focado exclusivamente em teatro. O Simpósio Temático “Ato de violência: representações de agressão à mulher no palco” foi proposto e coordenado por mim e pelas colegas pesquisadoras Lúcia Regina Vieira Romano (UNESP) e Ciane Fernandes (UFBA). Ao reverberar a temática daquela edição do Fazendo Gênero, inauguramos um espaço e, com ele, começamos a tecer uma rede de pesquisadoras brasileiras interessadas em investir em reflexões sobre as experiências de práticas e as teorias teatrais pautadas nos estudos de gênero e nos feminismos.

Já a comissão de cultura⁶⁸, em 2008, apostou em trazer apresentações teatrais para o evento. Ao ler as programações dos eventos anteriores, podemos

68 Composta por Brígida Miranda (UDESC), Carmen Susana Tornquist (UDESC), Simone P. Schmidt (UFSC), Vânia Muller (UDESC) e Zahidé Muzart (IEG).

constatar que, até 2008, o Fazendo Gênero já realizava ações de exposições fotográficas, mostras de filmes, apresentações de performances, grupos musicais e festas, mas havia poucos espetáculos teatrais. Como professora e pesquisadora de teatro feminista, estimei colegas docentes e discentes do Departamento de Artes Cênicas da UDESC a apresentarem seus espetáculos, mesmo que não se intitulassem feministas; pois, naquele momento, algumas peças eram escritas por mulheres e tocavam em temas relativos às experiências femininas. Assim, a programação cultural de 2008 reuniu 11 atividades concentradas nos espaços da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sendo cinco de pesquisas da graduação ou de docentes do Departamento de Artes Cênicas da UDESC.

Produzir essas ações no campo das Artes Cênicas foi interessante para entender o potencial da relação entre o Simpósio Temático e a Mostra. No Simpósio Temático “Atos de violência: representações de agressão à mulher no palco”, recebemos 23 propostas de comunicação, uma delas intitulada “*La Mamma: confissão de liberdade, silêncio de prisão*”, de autoria de Márcia Chiamulera. Luciana Hartmann e Paulo Márcio da Silva Pereira refletiram sobre o espetáculo *Supermãe porra loca*, baseado na peça *La Mamma Frichettona*, de Franca Rame e Dario Fo, interpretada por Márcia Chiamulera. Ouvir a comunicação de Márcia sobre o espetáculo e depois assisti-la no teatrinho da UFSC (renomeado Teatro Carmen Fossari), na Mostra Cultural do evento, foi uma combinação estimulante.

Essa experiência me fez considerar dois aspectos no campo dos estudos teatrais: o primeiro se refere à divulgação de pesquisas em Artes Cênicas,

que requer tanto um formato de comunicação no ambiente formal de um Simpósio Temático, quanto um espaço cênico adequado para que possamos assistir e participar do ritual teatral; o segundo se relaciona ao início das pesquisas teatrais feministas nas universidades brasileiras, observado a partir dos espaços disponibilizados no oitavo Fazendo Gênero, em 2008. Importante dizer que, até 2008, mesmo os trabalhos cênicos que eram feitos por mulheres de teatro não necessariamente se alinhavam a discursos e práticas feministas. Havia um desconhecimento sobre os estudos de gênero e sobre os feminismos, mesmo entre a maioria das pesquisadoras e artistas cênicas brasileiras. A proposta de criar um Simpósio Temático e de convidar as pessoas de teatro a se apresentarem em mostras artísticas no Fazendo Gênero requeria disposição para introduzir os conceitos de gênero e as tendências do feminismo de Terceira Onda.

Dezesseis anos se passaram entre essa experiência como coordenadora, pesquisadora e espectadora, tida em 2008, e o 13º Seminário Internacional Fazendo Gênero, realizado em 2024. Nesse espaço temporal, as mostras culturais e artísticas continuaram ocorrendo com diferentes comissões e formatos. Como espectadora, assisti a espetáculos teatrais e a performances apresentados na Mostra Cultural de 2017, no evento formado, em conjunto, pelo 13º Mundo de Mulheres e pelo 11º Fazendo Gênero: Transformações, Conexões, Deslocamentos, que ocorreu em espaços abertos de praças e de bosques e em espaços cênicos da UFSC, como a Caixa Preta e o Auditório Garapuvu. Das 41 atrações, seis espetáculos teatrais e performances foram resultados de pesquisas

desenvolvidas na graduação ou pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Essas pesquisas de graduação, de mestrado e de doutorado reverberaram o aprofundamento de investigações estéticas e políticas, na esteira do que apontei como um *tsunami* de teatros feministas (Miranda, 2017).

No campo das Artes Cênicas, os estudos de gênero e os feminismos têm paulatinamente despertado o interesse e o engajamento de pesquisadoras/es tanto na graduação como na pós-graduação. Um marco dessa adesão nacional foi a criação do Grupo de Trabalho Mulheres da Cena, em 2018, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Desde aquele período até 2024, testemunhamos mudanças de contextos políticos de governos de centro-esquerda para o avanço violento da extrema-direita nos governos municipais, estaduais e federais brasileiros, com o impacto de políticas e de discursos midiáticos de caráter fascista, colonialista, misógino, anticientífico e negacionista e com a pandemia de Covid-19, que postergou o Fazendo Gênero de 2020 para 2021, fazendo com que todas as atividades ocorressem de forma on-line, inclusive a Mostra de Atividades Artísticas e Culturais (MAAC). Retornar presencialmente ao Fazendo Gênero em 2024, ano em que o evento celebrou seu aniversário de trinta anos, foi especialmente tocante. Por isso, gostaria de apontar a MAAC como uma ação que merece ser consolidada em futuras edições, assim como as da Mostra Fotográfica, da Mostra Audiovisual e da Mostra Arte e Gênero foram consolidadas ao longo dos anos. Nossas colegas do Fazendo Gênero nos inspiram a seguir adiante!

Uma rede repleta de artistas da cena! A formação da comissão da Mostra de Atividades Artísticas e Culturais de 2024, por Maria Brígida de Miranda

A comissão da MAAC, em 2024, reuniu 23 pessoas como coordenadoras. Foram elas: Adriana Patrícia dos Santos (CEART/UDESC), Daiane Dordete Steckert Jacobs (CEART/UDESC), Dayana Roberta da Silva (CEART/UDESC), Débora Zamarioli (CCE/UFSC), Eliane Debus, Everton Lampe de Araujo (CEART/UDESC), Karla Quint (PPGJOR/UFSC), Laís Eloá (ProMuSPP/USP), Helena Brandt Corrêa de Oliveira (PPGJor/UFSC), Iscarlat Elin Lemes (consultora técnica de iluminação e sonorização), Ive Novaes Luna (CEART/UDESC), Juliana Crispe (Armazém Coletivo Elza e CEART/UDESC), Liliana Perez Récio (CEART/UDESC), Maitê Fontalva (NPC/CEART/UDESC), Maria Brígida de Miranda (CEART/UDESC), Paula Batista da Silva (CEART/UDESC), Suzana Morelo Vergara Martins Costa (PPGICH/UFSC), Stefanie Liz Polidoro (CEART/UDESC), Valéria Bittar (CEART/UDESC), Vivian de Camargo Coronato (CEART/UDESC), Vivian Bueno (IFSC), Xanda Alencar (CFH/UFSC) e Zilá Maria Muniz (CEART/UDESC).

Como pode ser constatado na listagem acima, catorze pessoas tinham, na época, vínculos com o Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da UDESC nas categorias de docente, discente ou técnica; além desse número, somam-se três egressas do Departamento de Artes Cênicas (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UDESC. Mas, parafraseando, ou melhor, parodiando Simone de Beauvoir, esta comissão não nasceu assim, ela tornou-se grande. A

comissão da MAAC foi literalmente ganhando corpo aos poucos, porque, nas primeiras reuniões ocorridas no segundo semestre de 2023, de modo remoto, éramos um grupo pequeno, em torno de seis pessoas, a maioria jovens pesquisadoras de gênero e residentes em outros estados e países. Lembro-me de ter conversado depois com Suzana Vergara e com Helena Brandt sobre minha preocupação com a produção de uma mostra artística sem equipe de produção contratada, sem verba definida, sem mesmo a disponibilidade de espaços cênicos na UFSC. As informações eram de que os espaços teatrais da UFSC, o Teatro Carmen Fossari e o Espaço Cultural Gênero e Diversidades, estariam em reforma durante o período do 13º Fazendo Gênero. Nos restaria a possibilidade de usar, em alguns horários, o Auditório Garapuvu, a Caixa Preta e a Caixa Verde do Departamento de Artes Cênicas da UFSC. Mas tínhamos de fazer todas as negociações de espaço e logística em uma universidade que não era a nossa.

Para completar nossos desafios, vivenciávamos um período de greve nas universidades federais do Brasil (de março a junho de 2024), o que aprofundou ainda mais a incerteza sobre as possibilidades de espaços, de equipe e de equipamentos para a realização da MAAC. De qualquer forma, sempre recebemos apoio da coordenação geral do evento, ressaltando a importância das atividades artísticas e culturais e o interesse em apoiar o maior número possível de trabalhos. Assim, a coordenação estava disposta a negociar a utilização de espaços e a conseguir ao menos o mínimo de equipamentos necessários para recebermos os trabalhos, dadas as possibilidades orçamentárias e infraestruturais. Neste sentido, os espaços de encontro e de trocas oferecidos pelo Almoeventos foram significativos

para levarmos as demandas da comissão MAAC à coordenação e às demais comissões do Fazendo Gênero, além de servirem como espaço de acolhida, escuta e resolução de possíveis dúvidas, problemas e conflitos. Assim, conseguimos articular ações culturais e artísticas com a coordenação da Tenda Mundos de Mulheres e com a comissão de crianças.

Como pesquisadora das Artes da Cena engajada na criação do campo de estudos sobre teatros feministas desde 2006, no DAC/UDESC e, a partir de 2008, no PPGAC/UDESC, eu sabia que o nosso departamento e o nosso centro já tinham quase duas décadas de pesquisas que entrelaçavam práticas artísticas e feminismos, realizando vários eventos locais de cunho feminista; sendo assim, por que não entrarmos como instituição no apoio à realização do 13º Fazendo Gênero? Com essa ideia em mente, ainda em 2023, conversei com a diretora do CEART/UDESC, Daiane Dordete Steckert Jacobs, com quem ponderei sobre como o nosso centro e a UDESC poderiam oferecer espaços físicos e apoio à MAAC. Como feminista e mulher da prática teatral, Daiane foi entusiasta da ideia e pediu que eu garantisse o apoio também do meu departamento, o DAC/UDESC. Pautei, na última reunião de 2023 do colegiado do DAC/UDESC, a proposta de engajamento das colegas e o apoio formal para que pudéssemos oferecer às gestoras do 13º Fazendo Gênero, principalmente, espaços cênicos e equipamentos, com intuito de que parte da MAAC acontecesse no CEART/UDESC. Nosso pedido foi aprovado e várias colegas do DAC se manifestaram, interessadas em participar da comissão ao longo de 2024.

Em constante consulta e negociação com a coordenadora-geral da MAAC, Xanda Alencar, criamos

um grupo de *WhatsApp* com a comissão que estava em crescimento. Tínhamos um grupo de docentes-artistas da prática teatral do DAC/UDESC e de discentes da UFSC que já haviam trabalhado nas edições anteriores do evento; então, começamos a organizar os processos de análise das inscrições, levantando em conta as demandas técnicas de espaços cênicos e de equipamentos, a logística de apresentações e o público, assim como buscamos dividir tarefas e estabelecer uma comunicação direta com artistas, artistas, grupos e coletivos. Ao longo do primeiro semestre, engajamos colegas de outros departamentos da UDESC, especialmente do Departamento de Música, como a professora Valéria Fuser, e do Setor de Produção Cultural, com a coordenação da técnica universitária Maitê Fontalva. Foi fundamental, também, o aceite da professora Débora Zamarioli, do Departamento de Artes Cênicas da UFSC, em integrar a comissão da MAAC, pois as ações culturais no *campus* da UFSC precisavam de uma coordenadora que tivesse conhecimento e experiência de negociação de espaços cênicos e que reconhecesse o potencial e as limitações de cada sala e auditório da universidade.

O CEART/UDESC de braços abertos, por Daiane Dordete Steckert Jacobs

O Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da UDESC possui oito cursos de graduação e onze cursos de pós-graduação nas áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais, Design, Moda e Música (em licenciatura, bacharelado, mestrado e doutorado), além do Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes. Com uma comunidade acadêmica composta por mais de 1.800 pessoas, entre estudantes,

docentes, técnicas universitárias e servidoras terceirizadas, o CEART realiza inúmeras atividades não só de ensino de graduação e pós-graduação, mas também de pesquisa, extensão e cultura.

A partir da vasta experiência construída pelo CEART/UEDESC na realização de eventos artísticos e culturais, frutos de suas atividades de ensino, pesquisa e extensão, o centro de ensino foi se estruturando e se qualificando não apenas em termos de conhecimento e experiência para a realização destas atividades, como também em relação à adequação de sua infraestrutura, com equipamentos, espaços, equipes, serviços de apoio e suportes de qualidade às atividades artísticas e culturais do CEART.

Nesse contexto, como diretora-geral do CEART/UEDESC na gestão 2021-2025, além de pesquisadora e artista feminista, procurei, em diversos momentos, incentivar e apoiar atividades de formação e de difusão artística e cultural feminista no centro. Apoiar a MAAC e participar da mostra, durante o 13º Fazendo Gênero, foi uma experiência potente no âmbito acadêmico e no contexto institucional. Conseguimos envolver a reitoria da universidade, que prestou apoio logístico de transporte para a mostra. O CEART pôde oferecer suporte, com serviços de alimentação para as/os artistas e para a equipe envolvida, contratação de serviço de assessoria especializada em iluminação cênica e assessoria técnica e de infraestrutura, em junção com o Núcleo de Produção Cultural do centro.

Tais ações institucionais, de âmbito administrativo, parecem ser, à primeira vista, apenas secundárias. Todavia, elas são também ações pedagógicas, pois incluem o letramento de gênero e a difusão de

epistemologias feministas a uma série de estudantes, de servidoras/es e de gestoras/es envolvidas/os nas negociações de parcerias e nas tramitações de processos administrativos. A arte e as ações culturais nos fazem avançar nas pautas feministas, vinculadas não apenas à fruição estética que as obras proporcionam e aos processos pedagógicos que conduzimos, mas também às relações interpessoais e institucionais que estabelecemos nos trâmites burocráticos e administrativos, entre equipes de organização e produção, técnicas/os universitárias/os e gestoras/es institucionais. Isso revela, em síntese, o caráter pedagógico que eventos como a MAAC do 13º Fazendo Gênero podem adquirir no contexto administrativo de uma universidade.

Inscrições e logística da MAAC: acolhimento e apoios, por Suzana Vergara

No primeiro semestre de 2024, o 13º Fazendo Gênero recebeu mais de 50 inscrições para a programação da MAAC. A ideia inicial, apresentada pela coordenadora da macrocomissão de atividades culturais, Xanda Alencar, era de que deveríamos aceitar e acomodar todas as inscrições e buscar viabilizá-las. Essa proposta foi, a princípio, um problema para a comissão, pois questões de logística e de recursos estavam ainda sem definição. Mas, acreditando no trabalho coletivo, no comprometimento das envolvidas, no apoio da coordenação geral do evento e do CEART/UDESC, decidimos aprovar todos os trabalhos que tivessem relação com a temática do evento e que não ferissem os direitos humanos. Vale ressaltar que a comissão recebeu a inscrição de trabalhos específicos da área das Artes Visuais e Audiovisuais, os quais foram encaminhados para as respectivas comissões responsáveis.

A programação final contou com 50 apresentações, sendo onze espetáculos teatrais; dois espetáculos de dança-teatro; doze performances; sete apresentações musicais; três oficinas; dois saraus e uma roda de conversa. Para recepção do público no CEART/UEDESC, contamos, a cada dia, com os trabalhos de Tefa Polidoro, com sua personagem Ternurinha, e de Bia Alvarez, com sua palhaça Everline Flore, atrizes que realizaram, durante o evento, um teatro itinerante de condução do público aos locais de apresentação. Além destas atividades artísticas e culturais, nossa comissão realizou, em parceria com a comissão audiovisual do 13º Fazendo Gênero, a Mostra Paralela de Filmes, a qual exibiu dois documentários, um filme e um vídeo-ensaio. Também buscamos realizar parceria com outras comissões, como a comissão de crianças do Fazendo Gênero, que recebeu dois espetáculos para o público infantil, realizados no Núcleo de Desenvolvimento Infantil (NDI) da UFSC, e a comissão responsável pela Tenda Mundos de Mulheres, localizada na UFSC, que recebeu atividades artísticas e culturais vinculadas à nossa comissão.

Nossa maior preocupação, além da garantia da infraestrutura para receber os trabalhos, era oferecer alguma ajuda de custo às/aos artistas. Diferentemente de trabalhos apresentados em Simpósios Temáticos e Grupos de Trabalho, vinculados, muitas vezes, a bolsas e a projetos de pesquisa, trabalhos artísticos costumam ser o “ganha pão” das pessoas envolvidas. Nossa primeira ação foi solicitar, junto à coordenação geral do evento, a isenção da taxa de inscrição para as/os artistas participantes. Este pedido foi atendido e estendido para as demais comissões, como a comissão audiovisual, a exposição Arte e Gênero e os movimentos sociais envolvidos. Ao observar que mais

da metade das propostas eram de artistas locais, solicitamos ao 13º Fazendo Gênero ajudas de custo para essas/esses artistas, bem como auxílios de passagem e de hospedagem para artistas externas/os. Ressaltamos a dedicação e o trabalho incansável da secretaria, em especial de Vera Gasparetto, e da coordenação do evento para garantir a ajuda de custo às/aos artistas e para construir um evento repleto de arte e cultura.

A esta altura, já contávamos com o apoio institucional do CEART/UDESC para a realização de parte da mostra em seus espaços físicos. Além do espaço físico, tínhamos o apoio do Laboratório de Luz e do Núcleo de Produção Cultural para a montagem e a desmontagem de luz e som das apresentações e o apoio de professoras e monitoras para receber as/os artistas e o público. O maior empecilho era fazer com que o público conseguisse chegar até o CEART, já que grande parte das atividades, como Grupos de Trabalho e conferências, estavam acontecendo na UFSC. Foi então que conseguimos o apoio de Clerilei Bier, vice-reitora da UDESC, para o traslado entre a UFSC e a UDESC. Além dos auxílios listados, a reitoria da UDESC organizou outros apoios diretamente com a gestão do 13º Fazendo Gênero.

O traslado UFSC-UDESC e UDESC-UFSC foi realizado por uma empresa de transporte, por meio de duas vans que, acompanhadas por monitoras/es da UFSC, saíam e retornavam em horários específicos para que o público pudesse acompanhar as atividades artísticas e culturais realizadas na UDESC e as programações desenvolvidas na UFSC. Ao chegar no CEART, o público era recebido pelas artistas Bia Alvarez e Tefa Polidoro, que, como já dissemos, apresentavam o espaço e conduziam as/os espectadoras/es até os espaços de apresentações. Além

do apoio com o traslado, a direção do CEART, na figura da Profa. Dra. Daiane Dordete, conseguiu o apoio para a alimentação das/os artistas e monitoras/es envolvidas/os com a programação da MAAC no CEART. Outro auxílio importante foi a realização de uma vaquinha feita pelas professoras do CEART, para montar um apoio de alimentação e água junto ao camarim das/os artistas. Essas ações são vistas como práticas de cuidado feminista por parte das envolvidas na mostra.

A programação da MAAC foi estruturada em vários espaços dos dois *campi*. Na UFSC, houve a seguinte programação:

No dia 29 de julho, a MAAC ocorreu somente no *campus* da UFSC. No Varandão do Centro de Comunicação e Expressão (CCE/UFSC), das 11h às 13h, houve a performance relacional *Procuram-se mulheres reescritoras: quando de intervenções urbanas em arte* (PR); na Sala Hassis, das 14h às 16h, ocorreu a oficina intitulada “Teatro feminista no contexto escolar: práticas possíveis”, ministrada por Franciele Rodrigues Garcia; no Varandão do CCE/UFSC, das 16h às 18h, tivemos a oficina “Ressoar para não silenciar: o domínio da voz como potência de ser – Loucas coletivas”; e, no hall em frente ao Auditório Garapuvu, às 20h, finalizou-se o dia com uma Roda de Capoeira de Angola, desenvolvida pelo grupo nZambi de Capoeira Angola/Mestra Elma.

Em 30 de julho, nos espaços da UFSC, tivemos as apresentações, na Tenda Mundos de Mulheres, às 12h, de *Poemas que atravessam meu corpo fêmeo e negro*, de Oluwa Seyi Salles Bento (USP), e, às 13h, de *Fúria*, por Daniele Neves (PI). Na Sala Zahide Muzart – CCE/UFSC, das 14h às 16h, houve a oficina de bordado livre, “Por uma escuta feminista”, desenvolvida pelo Coletivo Intervenção: Por

Uma Psicanálise Clínico-Política (UFRJ) e pela Revista Brejeiras (UFRJ). No Núcleo de Desenvolvimento Infantil (NDI/UFSC), às 15h, aconteceu uma contação de história, com Vânia Schwenke (UDESC). Na Tenda Mundos de Mulheres, às 17h30, realizou-se o “Sarau Vozes Negras: 7 anos depois, reencontros por palavras e versos”, feito pelo Coletivo Sarau Vozes Negras (UFBA/UFES/UFSC). No Auditório Garapuvu, às 20h, foi apresentado o espetáculo *Vô me escondê aqui!*, desenvolvido pela Palhaça Curalina, de Drica Santos (UDESC).

O dia 31 de julho teve uma programação reduzida, pois foi dedicado à Marcha do 13º Fazendo Gênero. Assim, foi realizada, no *campus* da UFSC, na Sala Hassis, das 13h às 15h, a atividade “Mina de HQ: por que não há grandes quadrinistas mulheres?”, pelo Coletivo Mina de HQ (USP/UFMG/UFABC). Já no dia 1º de agosto, na UFSC, na Tenda Mundos de Mulheres, foram apresentadas as performances: *Mamilla Invertido*, de Maria Julia Ferretti e Mirian Borges da Silva (UEL) e *Projeções Afropoéticas*, de Clarice Acordi e Estefany dos Passos. Na Sala 208, Bloco D do CCE/UFSC, das 14h às 16h, ocorreu o espetáculo *Violência contra a mulher: teatralização do horror, da dor e da resistência por meio do teatro espontâneo*, de Layza Castelo Branco Mendes, Lígia Freitas de Moraes Santos e Lara Castelo Branco de Araújo (UECE). No térreo do Centro de Cultura e Eventos, houve o show musical *Baque Mulher Floripa*, às 17h30.

No último dia do evento, 2 de agosto, contamos com as apresentações, na Tenda Mundos de Mulheres, às 12h, de *Catadora de Ecos*, de Daniela Maria (UDESC), e, às 12h30, de *Aulos*, do Núcleo de Flautas Doce da UDESC. No NDI/UFSC, às 15h, foi apresentado o espetáculo *A Rosa Formosa*, de Jacques Ramos (UDESC), voltado para

crianças. Na Tenda Mundos de Mulheres, às 17h30, o Coletivo Blocusapatransviade apresentou a performance *Blocusapatransviade*. Além disso, como atividade de celebração e de encerramento do evento, tivemos, no Auditório Garapuvu, às 20h, uma apresentação de Apocalypse Cùier – Banda e Produtora Transcentrada.

Já a programação da MAAC na UDESC foi concentrada em dois dias no CEART, *campus* Itacorubi:

No dia 30 de julho, aconteceu a recepção do público pela palhaça Everline Flore, da atriz Bia Alvarez. No deck do CEART, às 12h30, houve o espetáculo *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça*, pela Companhia Bruta Flor (UDESC). No Espaço 1, às 12h30, Hênrica da Silva Ferreira apresentou *Atraveçamentos*; no Espaço 2, às 12h30, Jackson Bosa (UDESC) apresentou *Solo* e, às 13h10, Paula Batista (UDESC) apresentou *Três Marias*. No Espaço 1, às 16h30, deu-se *Extraviado*, de Leandro Cidade (UDESC). Já no Espaço 2, às 16h30, houve *Conversas de Coxia*, por Pesquisa Curarte. No mesmo horário, na Sala de Dança 1, ocorreu a performance *Se elas pudessem dançar*, de Kauany de Lima e Ana Laura Pozer (UDESC). No Espaço 1, às 20h30, aconteceu a aula-espetáculo *Conta Catarina*, de Adriana Rio. Além disso, às 21h, no Espaço 2, houve o espetáculo de dança-teatro *FARPA*, de Zilá Muniz e Nastaja Brehsan (UDESC). No mesmo horário, na Sala de Dança 1, aconteceu a performance das artistas uruguaianas Natalia Bouzas e Carmen Massera (UDELAR), intitulada *Grafos y cuerpos*.

No dia 1º de agosto, o público foi recebido no CEART pela atriz Tefa Polidoro em sua personagem Ternurinha, a nossa mestra sem cerimônia. A programação começou na Tenda do CEART, no estacionamento da UDESC, e teve a ação coordenada por

Juliana Crispe, docente do Departamento de Artes Visuais da universidade, e pelo Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos e Ações Afirmativas (NUDHA/UDESC), das 12h às 19h, com a Feira do Armazém Coletivo Elza. As atividades cênicas da MAAC, nesse dia, começaram às 12h30 no Espaço 1, com a performance *Coração de pedra é coração de carne*, de Meline Coelho da Costa e Marcela Frischeisen Ribeiro (UDESC). No mesmo horário, no Espaço 2, aconteceu a performance *Nós somos a terra*, de Ariane Landa, Scanley Alves e Vanila (UDESC). Às 16h30, no Espaço 1, houve a peça *Plástico, um mito contemporâneo*, de Pamella de Caprio (UNICAMP); no mesmo horário, no Espaço 2, houve a peça teatral *Mulheres atravessadas na garganta*, da Cia. Dramática (RS).

A Tenda do CEART foi o espaço escolhido para a apresentação de três grupos musicais com temática trans, surgidos no Departamento de Música da UDESC; dessa forma, os grupos foram convidados por partilharem temáticas ligadas ao orgulho LGBTQIAPN+. Cada banda – Nalu, Orquidália e Tran –, com sua identidade, apresentou os repertórios de temáticas próprias. A coordenação das atividades na Tenda foi da técnica universitária e cantora Maitê Fontalva e da docente e flautista Valéria Furse. As atividades continuaram à noite, em três espetáculos que encerraram as ações cênicas no CEART: no Espaço 1, às 21h, foi apresentada a performance *@# (0 d1 ç 0 K u 1R*, de Francisca Rosso e Ornela Barone Zallocco (ISFDyT, Argentina); no Espaço 2, no mesmo horário, tivemos o espetáculo de teatro-dança *Já não choram mais por mim!*, de Wendy Moretti (UFBA); também às 21h, na sala de Dança 1, houve a performance *Performo, agora, o manejo*, de Reyan Perovano (HubES+/ES).

Equipe de produção no CEART/UDESC

O trabalho, durante os dois dias de programação no CEART – de 30 de julho a 1º de agosto de 2024 –, foi realizado por uma equipe de coordenadoras, com apoio do grupo cooperativo de onze monitoras/es como equipe de produção do evento no CEART/UDESC. O grupo, elencado a seguir, foi constituído por dez discentes do DAC/UDESC e/ou do PPGAC/UDESC, incluindo um discente da Faculdade de Educação (FAED/UDESC): Pedro Almeida, Fabrício Theiss, Geane Salasário, Jackson Bosa, Lilian Yamaguchi, Lucas Dalbem, Matheus Werner, Ricardo Luiz Brito, Rita Oyakanmi, Samanta Day Dalmolin e Scarlett Silveira. Além das/os monitores, tivemos Malê Claudino, responsável pelas fotografias, o grupo do Laboratório de Iluminação Cênica do DAC/UDESC, coordenado pelo técnico Ivo Godoi, e a equipe do Núcleo de Produção Cultural, coordenada pela técnica Maitê Fontalva. Contamos também com o registro audiovisual feito pelas bolsistas e estagiárias do Núcleo de Comunicação do CEART/UDESC, coordenado por Carolina Weber Dall’Agnese. Além de fotografias das apresentações culturais, o Núcleo de Comunicação do CEART e a Rádio UDESC realizaram matérias para a divulgação da programação da MAAC do 13º Fazendo Gênero nos canais, nos sites e nas redes sociais oficiais da UDESC.

Relato da experiência de monitoria e atuação, por Geane Salasário Albino

Particpei do 13º Fazendo Gênero: Contra o Fim do Mundo tanto como monitora quanto como propriamente artista, atriz no espetáculo teatral *Conversas*

de Coxia, encenação da peça da dramaturga brasileira Lucia Sander e fruto do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC). A sensação que tive durante o processo era a de experienciar um festival de teatro como se fosse a primeira vez, assim como a de ajudar a compor o evento. Foi muito enriquecedor poder ficar nos bastidores de tantos trabalhos, organizando salas, identificando o público e os/as artistas etc. Acredito que seja fundamental que nós, como estudantes de Artes Cênicas, vivenciemos esse tipo de experiência durante a graduação, para termos um “gostinho” de como é o trabalho prático enquanto artistas no Brasil e para experienciar o funcionamento da produção dos nossos próprios eventos. Sendo monitora e ajudando na produção, tive mais confirmação do que nós tanto escutamos em aula: teatro é coletivo. Mesmo que seja possível fazer uma produção completamente sozinho, realizá-la é muito mais difícil do que em grupo, de forma que não precisa ser um processo solitário.

Acredito que valha a pena comentar o resultado de minha participação enquanto atriz no evento. Alguns meses depois do 13º Fazendo Gênero, fui assistir a um espetáculo em um teatro de São José (SC), cidade que fica ao lado de Florianópolis. Quando fui parabenizar o elenco, uma das atrizes me reconheceu da apresentação de *Conversas de Coxia*. Normalmente, as pessoas que trabalham no meio artístico acabam se conhecendo por terem conhecidos em comum, por estudarem juntas, trabalharem juntas etc. Mas eu nunca tinha sido reconhecida apenas por minha performance no palco. Essa atriz não sabia meu nome, mas se lembrava da apresentação de que participei e da minha atuação. Isso

foi muito, muito gratificante para mim. Guardo toda essa experiência com o maior carinho possível.

Também foi muito importante conhecer tantas novas artistas e ver o debate de gênero posto em prática da forma como o foi no 13º Fazendo Gênero. Pude então enxergar que espaços seguros podem ser alcançados e que pesquisas feitas em universidades de fato podem impactar a vida das pessoas. A apresentação de Juçara Gaspar, especialmente, me marcou muito, pois pude enxergar uma atriz sozinha no palco, com uma presença incrivelmente forte. Lembro que ela começou sua apresentação no corredor, encaminhando o público para a Caixa Preta, onde ocorreria a peça; ela chamava tanta atenção que era impossível o público não estar vidrado nela. Enquanto ela cantava no palco, eu me arrepiava, chorava, ria, tudo ao mesmo tempo. Foi lindo. Infelizmente, com tamanha desigualdade de gênero, acabamos não tendo tantas referências femininas em comparação com o número de referências masculinas nos palcos. Mas elas existem e são absurdamente capazes. Como mulher, é fundamental ter referências assim, para entender onde posso chegar um dia, quem sabe? Se enxergamos só homens de sucesso, como eu, mulher, poderei acreditar que terei sucesso um dia? Esse é o ponto visceral e fundamental de eventos como o Fazendo Gênero.

Relato de experiência de monitoria, por Fabrício Theiss

Nos dois dias em que estive na monitoria da MAAC no CEART do 13º Fazendo Gênero: Contra o Fim do Mundo, presenciei muitos acontecimentos nos bastidores que me remeteram à vivência de teatro

de grupo, no qual um núcleo de artistas, movidas/os pelo mesmo objetivo e ideal, realiza um trabalho em continuidade e, com isso, forma uma comunidade que estende sua atuação para o macro, também no que diz respeito à concepção estética e ideológica, acabando por criar uma linguagem que o identifica. Esse é o sentimento que guardo comigo em relação à minha atuação e vivência no grupo do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC).

Realizamos ações artísticas dentro da programação do 13º Fazendo Gênero, o que nos colocou na posição de atuadoras e atuadores das Artes da Cena, não somente na de produtoras e produtores de um evento artístico e acadêmico. O trabalho, durante os encontros do grupo de pesquisa, sobre o texto *Conversas de Coxia*, da dramaturga brasileira Lucia Sander, e a criação de uma peça para apresentar no evento nos trouxeram a sensação de estarmos criando um grupo de teatro já com data de estreia marcada. Esse mesmo grupo trabalhou na MAAC do 13º Fazendo Gênero, o que estendeu nossa relação de pequena comunidade a uma comunidade acadêmica e a uma comunidade externa que prestigiou a MAAC e as demais atividades dentro da programação do evento. Na minha perspectiva, criamos uma linguagem identitária ao nos aproximarmos das problemáticas de gênero levantadas por Lucia Sander em seus textos teatrais e em suas pesquisas, na medida em que as traduzimos em criações cênicas e em metodologias de produção para a realização da Mostra Artística. Tenho impressão de que a realização da MAAC, durante o 13º Fazendo

Gênero, criou um espaço parecido com o que um grupo de teatro cria em uma comunidade, um espaço de relações humanas que sugere outras possibilidades de trocas para além das vigentes no sistema comum de relações, tanto para quem atua no grupo quanto para quem, de alguma forma, participa e/ou se engaja em suas proposições/apresentações artísticas.

Espaço, iluminação e sonorização como domínio das mulheres, uma mudança na profissão

O trabalho de coordenação logística de iluminação e sonorização da MAAC foi desenvolvido pela iluminadora profissional Iscarlat Lemes. Como egressa do DAC/UDESC e ex-bolsista do LUZ – Laboratório Cênico durante a graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, Iscarlat tem a capacidade artística e técnica para coordenar equipes, pois conhece os equipamentos, as salas e o pessoal envolvido no manejo dos espaços cênicos da UDESC e também da UFSC. A indicação de Iscarlat foi feita pelo técnico universitário Dr. Ivo Godois⁶⁹, iluminador profissional, fundador e coordenador técnico do laboratório. A contratação da iluminadora foi possível com o apoio da direção do CEART/UDESC, que possibilitou o planejamento e a organização de todas as demandas da mostra nos espaços cênicos dos dois *campi*.

69 Ivo Godois é produtor técnico do LUZ – Laboratório Cênico, junto ao DAC/UDESC. Tem experiência prática na área de iluminação cênica e coordenação técnica de eventos artísticos; é membro do programa de extensão LUZ – Laboratório Universitário de Tecnologia Cênica e do projeto LABETEC. Além disso, é coordenador/organizador do evento “A Luz em Cena” e do Seminário de Pesquisa “SE LUZ”.

Coordenação da equipe da técnica cênica, por Iscarlat Lemes

Primeiro, eu queria enfatizar a minha alegria quando recebi o convite para cuidar da parte técnica das atividades culturais do Fazendo Gênero; afinal, sempre é um prazer contribuir com atividades relacionadas a universidades pelas quais tenho um carinho muito grande. É que, depois que eu me formei, tive um afastamento natural das atividades dentro das universidades. Mas sinto que é essencial trazer para essas funções, para as atividades culturais dentro dos ambientes acadêmicos, alguém que já conheça os espaços, que já tenha contato com as equipes. Por mais que a minha formação tenha sido na UDESC, tive várias experiências com a UFSC e com suas equipes, principalmente com a iluminação de seus espaços.

Sinto que é importante fortalecer a presença de pessoas que não são homens dentro de coordenações e de áreas técnicas, cuja falta, no meu trabalho profissional, fora da universidade, é o que vivencio mais. A maioria dos espaços, nas áreas técnicas, ainda são ocupados por homens, sobretudo técnicos sem formação artística. Dentro de uma consultoria e de uma coordenação para espetáculos artísticos, acho que é essencial ter conhecimento artístico e técnico para poder dialogar com as equipes das apresentações e para ter maior sensibilidade de buscar o melhor resultado possível dentro das condições disponíveis.

Enfim, durante o 13º Fazendo Gênero, estive dentro do laboratório cênico, com Ivo e vários colegas com quem trabalhei durante diversos anos, lugar onde eu mais aprendi. Por mais que eu tenha trabalhado principalmente na área da iluminação, eu aprendi bastante com o evento.

Descobri a importância de contemplar outras áreas da técnica, do som e do cenário. Por isso, penso que é possível ser capacitada para coordenar todas essas áreas de forma mais geral, dialogando e tendo um olhar mais amplo.

Os espetáculos e seus diálogos com as pesquisas no campo das Artes Cênicas feministas, por Suzana Vergara e Brígida Miranda

Segundo Miriam Pillar Grossi e Tânia Welter (2020), a participação em eventos é considerada um ritual essencial na vida acadêmica, reunindo a comunidade científica para o compartilhamento de novas descobertas e inovações metodológicas dentro de um campo específico de conhecimento. Sobre a perspectiva feminista, festivais e mostras de teatro são vistos como proporcionadores de criação de redes e de visibilização de trabalhos de mulheres artistas (Naspoline, 2013; Benatti, 2020). Podemos pensar nestes eventos como “espaços fundamentais de reivindicações feministas” (Ortiz; Spyer, 2022, p. 245, tradução nossa). No caso do 13º Fazendo Gênero, a pesquisa acadêmica e a produção artística se encontram em um mesmo espaço e tempo, alargando as possibilidades de troca de conteúdos, as experiências e as formas de produção de conhecimento feminista, de forma a contribuir para a criação de uma cultura que, política e socialmente, está atenta às desigualdades e às violências de gênero.

No ano de 2024, o 13º Seminário Internacional Fazendo Gênero teve como temáticas a luta contra o fim do mundo, o antifascismo, o anticolonialismo e a justiça climática. É a partir de uma perspectiva decolonial e interseccional que o evento construiu sua programação

e sua especificidade. Ao compartilharmos alguns exemplos de espetáculos produzidos e apresentados por estudantes e ex-estudantes do Centro de Artes, Design e Moda (CEART/UDESC), na Mostra de Atividades Artísticas e Culturais (MAAC) do 13º Fazendo Gênero, buscamos demonstrar a atualidade das produções artísticas desenvolvidas, seu comprometimento com temáticas urgentes da contemporaneidade e seu diálogo com o campo da pesquisa em Artes Cênicas.

Foram 17 trabalhos do campo das Artes Cênicas apresentados por pessoas vinculadas ao CEART/UDESC na MAAC: sete ocorreram na UFSC e dez na UDESC. Vale lembrar que, para além de trabalhos vinculados às Artes Cênicas, o CEART contribuiu para a programação com shows musicais, com a Feira do Armazém Coletivo Elza e com a Exposição Arte e Gênero. Direcionando nosso olhar para os dez trabalhos apresentados no CEART, constatamos que: cinco foram trabalhos cênicos vinculados a processos de disciplinas ofertadas pelo curso de Licenciatura em Artes Cênicas; e cinco foram trabalhos cênicos conectados a pesquisas de Pós-Graduação desenvolvidas junto ao PPGAC/UDESC (oriundas de mestrado ou doutorado em Artes Cênicas, de projetos de extensão e de projetos de pesquisa de docentes feministas).

O palco como espaço de divulgação de pesquisas realizadas na graduação em Artes Cênicas

O espetáculo *EXtraviado* é um solo desenvolvido em 2023 pelo discente Leandro Cidade em duas disciplinas do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC:

Interpretação Teatral IV e Construção de Dramaturgia⁷⁰. A pesquisa de Leandro Cidade trouxe à tona memórias pessoais de um relacionamento tóxico que viveu na juventude. Assessorado pelo grupo de professoras/es e colegas, o ator-criador transformou lembranças e objetos deixados para trás pelo ex-marido em cenas e objetos cênicos. O espetáculo já conta com uma trajetória de participações em festivais e de premiações (troféus de Melhor Trilha Sonora e de Melhor Ator no 23º Festival Internacional de Teatro Rosário em Cena, realizado no Rio Grande do Sul). Carregando uma mala cheia de memórias e histórias, o ator-criador segue levando as temáticas da relação homoafetiva e da violência doméstica para diferentes plateias, sendo um estímulo e um exemplo para que ninguém se cale ou aceite a violência de quem se diz seu amor e companheiro.

Se elas pudessem dançar é um espetáculo de dança-teatro que tem a temática do assédio sexual no ambiente acadêmico como foco. Desenvolvido pelas discentes da graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, Kauany Lima e Laura Pozer, o trabalho teve a orientação e o apoio da docente e diretora de teatro e dança Zilá Muniz. Para Laura Pozer: “O assédio acontece em todos os lugares, mas a gente nunca espera que venha de pessoas próximas, em um ambiente como a faculdade” (Araújo; Ojeda; Muraski, 2024).

SOLO (Imagem 1) é uma performance teatral do ator e estudante de Licenciatura em Artes Cênicas (CEART/UEDESC) Jackson Bosa. O trabalho é

⁷⁰ Interpretação Teatral IV, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC, no segundo semestre de 2023, foi ministrada pela professora Maria Brígida de Miranda; Construção de Dramaturgia, por sua vez, foi ministrada pelo professor Stephan Arnulf Baumgärtel.

desenvolvido junto à sua pesquisa de iniciação científica no Projeto de Pesquisa Vozes Políticas e Políticas das Vozes, coordenado pela Profa. Dra. Daiane Dordete S. Jacobs, e junto às disciplinas de Improvisação Teatral IV, ministrada pela Profa. Dra. Stefanie Liz Polidoro, e Construção de Dramaturgia, ministrada pelo Prof. Dr. Stephan Baumgärtel. Embora tenha dado seus primeiros passos em cenas e apresentações fora do ambiente acadêmico de pesquisa em teatro, será com a prática e com a pesquisa em Artes Cênicas que o trabalho de Jackson Bosa ganhará sua primeira construção no formato de solo. Em busca da (re)descoberta de sua vocalidade *queer*, o ator e performer reconstrói, junto ao público, os solos que habita. Traz para a cena relatos de sua infância e juventude, em que o racismo, os padrões sociais de gênero, a heteronormatividade e a construção da identidade cis, gay e negra se fazem presentes.

Imagem 1: *SOLO*, de Jackson Bosa.



Fonte: Acervo Núcleo de Comunicação UDESC, 2024.

#PraTodoMundoVer: o ator Jackson Bosa está deitado sob uma mandala de objetos cênicos. De braços abertos, com as pernas elevadas em uma cadeira, o ator veste regata branca e shorts preto; ele encontra-se ao redor de diferentes objetos, como uma máscara rosa, uma saia de tecido chita, uma caixa com documentos.

Nós somos a Terra (Imagem 2) é um espetáculo desenvolvido em 2024 por graduandas do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, as discentes Ariane Landa, Escaley Alves e Vanilla, que criaram a dramaturgia e dirigiram o espetáculo motivadas por questões do feminismo interseccional e do que chamam de “movimento de retomada” – mulheres pretas e pardas que clamam por suas origens étnicas como pessoas indígenas ou afrodescendentes. Como a sinopse anuncia, “a memória que brota da terra, a terra que é ancestral indígena, afro-indígena”, a dramaturgia traz as vivências pessoais das jovens atrizes e entrelaça movimentos corporais, cantos e danças como elementos dramáticos potentes, carregados de significados políticos, em que questões pessoais, sociais e ambientais fazem parte da mesma luta. Interessa observar que as atrizes fazem parte de um fenômeno do DAC/CEART/UDESC de mobilização e criação de espetáculos com temáticas afro-indígenas.

Vale lembrar que as reflexões e os estudos cênicos sobre políticas identitárias negras e indígenas foram iniciados há mais de dez anos, com o Programa de Extensão NEGA, coordenado pela Dra. Fátima Costa de Lima, que tem o legado de inúmeras teses, dissertações, artigos e que deu origem ao Grupo NEGA, em atividade até o presente. Mesmo com a aposentadoria recente da professora Fátima e com o encerramento das atividades de seu programa de extensão, a luta política na cena teatral e nas produções textuais não só continua reverberando, mas

ganhou fôlego no currículo novo do curso de graduação implementado no primeiro semestre de 2024, quando duas disciplinas obrigatórias específicas foram criadas: Arte dos Povos Negros e Indígenas e Artes Cênicas e Estudos de Gênero. Além disso, o fortalecimento do Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos e Ações Afirmativas (NUDDHA), no CEART, significa o reconhecimento da instituição de ensino por pautas e direitos, mobilizando apoios estruturais, logísticos e financeiros para a realização de eventos e projetos. Em 2025, as atrizes continuam investigando a temática identitária em vários processos criativos que se desdobraram a partir de sua união em *Nós somos a Terra*.

Imagem 2: *Nós somos a Terra*, de Ariane Landa, Escaley Alves e Vanilla.



Fonte: Acervo Núcleo de Comunicação do CEART, 2024.

#PraTodoMundoVer: as atrizes Ariane Landa, Escanley Alves e Vanilla estão reunidas e com braços erguidos, em postura de luta.

Três Marias é um espetáculo, em processo, da atriz e penalta Paula Batista, que cursa concomitantemente a graduação e o doutorado em Artes Cênicas na UDESC. A dramaturgia e a encenação tiveram uma primeira proposta desenvolvida na disciplina de Interpretação Teatral IV, no segundo semestre de 2023, cujo objetivo principal é estimular as/os discentes a produzirem seus próprios espetáculos solos. O texto de Paula debruça-se sobre a história das mulheres de sua família; mulheres que, quando meninas, foram vítimas de violências e abusos, abandonadas à própria sorte e relegadas à prostituição, à maternidade involuntária e aos casamentos arranjados. *Três Marias* refere-se, portanto, ao nome das três estrelas do céu e aos nomes das antepassadas de Paula. Ao falar sobre essas meninas, Marias como tantas outras no Brasil, a atriz e dramaturga faz reflexões olhando para o público, de forma que sua história denuncia a violência sistêmica sofrida por meninas pobres e periféricas.

Pesquisas na pós-graduação, na extensão e nos projetos de pesquisa de docentes feministas ganham força no palco

O espetáculo solo *Mulheres atravessadas na garganta* é uma produção da Cia. Dramática, sediada no Rio Grande do Sul. Mas a dramaturgia e a concepção do espetáculo foram desenvolvidas pela atriz profissional Juçara Gaspar, como parte de sua pesquisa de mestrado, realizada no PPGAC/UDESC, na linha de pesquisa Imagens Políticas. A peça entrelaça excertos de obras teatrais que se corporificam em seis personagens ao longo da narrativa episódica. Segundo a atriz, são

personagens que ela mesma interpretou ao longo de sua carreira e que “ficaram atravessadas em sua garganta”. A sinopse da peça informa: “As vozes de Sarah Kane, Frida Kahlo, Violeta Parra, Ana Terra, Tianta da Birmânia e Maria Bethânia entrelaçam-se gerando uma dramaturgia de manifesto e resistência feminina”. O espetáculo foi primeiramente desenvolvido por Juçara Gaspar durante a pandemia de Covid-19.

Na condição de mulher da prática teatral que se mantinha financeiramente da venda de ingressos e do orçamento de editais, o contexto do fechamento das casas de espetáculo e da proibição de reuniões, como ensaios e apresentações de espetáculos presenciais, colocou a classe artística brasileira em um estado de privação e dependência de apoios governamentais. Na época, a atriz cursava a disciplina da pós-graduação Introdução ao Teatro Feminista, no formato remoto, e apresentou o solo como parte de um processo que desenvolvia em casa, com a colaboração do esposo, músico, do filho mais velho e da nora. A experiência de confinamento doméstico, as dificuldades financeiras, as tarefas de estudo, a pesquisa, o trabalho doméstico e os cuidados com o filho pequeno, assim como as novas relações de trabalho desenvolvidas no ambiente familiar, foram documentadas e discutidas pela pesquisadora em sua dissertação de mestrado, intitulada *Práticas cênicas feministas: procedimentos de desenvolvimento de temas, ensaio, criação dramatúrgica e encenação durante e pós-pandemia* (Santos, 2022).

Outro trabalho cênico desenvolvido como parte do mestrado em Artes Cênicas da UDESC é *performance Coração de pedra é coração de carne* (Imagem 3). Nele, a mestranda em Artes Cênicas Marcela Frischeisen

Ribeiro, em colaboração com a artista Meline Coelho da Costa, investiga a ideia da “vulnerabilidade da existência humana, conectada simbolicamente através do coração”. As artistas desenvolvem um ambiente de contemplação para criarem imagens de solidão, com movimentos repetidos e sincronizados, silêncios e pausas, onde elementos como barro vermelho, agulhas e linhas atravessam delicadamente a roupa uma da outra, enquanto elas conversam baixo sobre a dor da perda e do coração. O ponto focal da performance, a investigação sobre o coração como órgão e como símbolo, foi inicialmente trabalhado pela Dra. Lilian Vilela na disciplina Seminário Temático 1: Corpos em Ação, Ritmos em Tradução, que ministrou em colaboração com as Dras. Marina Bento e Maria Brígida de Miranda no segundo semestre de 2023. Na época, Lilian e Marina realizavam seus pós-doutorados no PPGAC/UDESC e Lilian, que é professora efetiva da Universidade Estadual Paulista (UNESP) no campo de dança e técnicas corporais, trouxe exercícios e práticas do método *body-mind centering*: um deles trabalhava, de forma poética e criativa, o coração. A experiência foi transformadora para várias pessoas, inclusive para Marcela e Meline, que investiram no processo criativo da performance em uma residência artística realizada posteriormente.

Imagem 3 – *Coração de pedra é coração de carne*, de Marcela Frischeisen Ribeiro e Meline Coelho da Costa.



Fonte: Acervo Núcleo de Comunicação do CEART, 2024.

#PraTodoMundoVer: as atrizes Marcela Frischeisen Ribeiro e Meline Coelho da Costa dançam de mãos entrelaçadas e manchadas de argila vermelha.

O espetáculo *Fendas: deixa crescer uma flor no topo da cabeça* possui sua dramaturgia escrita de maneira coletiva por Mariana Corale, Marina Bento e Paula Manoel, a partir da interlocução com o Projeto de Extensão Encontro com Dramaturgo (UDESC), coordenado pelo Professor Stephan Baumgärtel (PPGAC/UDESC), com presença, em 2023, de Thiago Dominoni. O trabalho é realizado pela Cia. Bruta Flor e tem atuação de Marina Bento e Paula Manoel; direção de Mariana Corale; sonoplastia, música ao vivo e técnica de som de Yalis Barrett Drummond, além de dramaturgia de Mariana Corale, Marina Bento e Paula Manoel, com interlocução dramaturgical de Stephan Baumgärtel e Thiago Dominoni. A mescla de diferentes linguagens, como a linguagem circense, a música e a contação de história, contribui para a especificidade do

trabalho em questão, ambientado no cenário da Ilha de Santa Catarina, que, ao virar cidade de Florianópolis, tem sua biodiversidade ameaçada. “Os tucanos estão querendo expulsar todos daqui”, diz o personagem anjo, em um triste alerta dos danos causados pela especulação imobiliária e pelo capitalismo exploratório que ameaçam o sistema natural da Ilha. O espetáculo convoca mulheres e todos a abrirem fendas, a garantirem direitos femininos e a recuperarem saberes e práticas de cuidado em relação à Terra e à natureza. Lembra que nossos territórios e nossas crianças são sagrados e que ainda é possível sonhar e concretizar um mundo onde a exploração não seja a principal forma de relação. Um mundo onde deixemos brotar e crescer flores.

Por sua vez, o espetáculo teatral *Conversas de Coxia* (Imagem 4) é uma produção do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq), coordenado pela Dra. Maria Brígida de Miranda (PPGAC/UDESC). A proposta da pesquisa, no primeiro semestre de 2024, foi investigar no corpo a dramaturgia feminista criada pela pesquisadora e dramaturga brasileira Lucia Sander, a partir do que ela chama de *recriações paródicas* das personagens femininas da obra de Shakespeare (Sander, 2019). Dessa forma, ela dá uma vida feminista às:

heroínas, donzelas, rainhas e damas das peças do dramaturgo inglês. Ofélia, Desdêmona, Cordélia e Julieta são algumas das personagens recriadas por Sander, que lhes dá não apenas uma sobrevida no palco contemporâneo, mas as estimula a falarem, a contarem suas histó-

rias (escondidas e secretas), a refletirem sobre as estruturas patriarcais que permeiam também o teatro ao longo dos séculos (Editorial, 2025, p. 2).

Imagem 4 – *Conversas de Coxia*, do Projeto de Pesquisa Curarte.



Fonte: Acervo Núcleo de Comunicação UDESC, 2024.

#PraTodoMundoVer: as atrizes Tefa Polidoro e Brígida Miranda interpretam Cordélia e Rainha Gertrudes – personagens shakespearianas “recicladas” pela dramaturga Lucia Sander.

Entre o palco e os bastidores: relato de uma experiência artística e coletiva no 13º Fazendo Gênero, por Jackson Bosa dos Santos

Participar do 13º Fazendo Gênero: Contra o Fim do Mundo foi uma experiência que me permitiu vivenciar o evento em duas dimensões distintas: como artista, apresentando meu solo teatral, e como monitor, contribuindo para a organização e o bom andamento das atividades culturais realizadas no Centro de Artes, Design

e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Essa dupla atuação ampliou minha percepção sobre o evento, permitindo-me transitar entre os bastidores e o palco, além de refletir sobre o papel da arte e da coletividade na construção de espaços de diálogo e de transformação social.

Como artista, apresentei meu trabalho cênico chamado *SOLO* (2024), que é fruto de uma pesquisa de iniciação científica em andamento sobre vocalidade negra *queer* na cena LGBTQIAPN+, dentro do projeto da professora orientadora, Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs, intitulado “Vozes Políticas e Políticas das Vozes”. O trabalho surgiu a partir de processos anteriores, como o projeto *SÓS* (2020) e a performance *Teia* (2023), nos quais explorei questões relacionadas à identidade, à solidão e à desconstrução de normas sociais enquanto um homem cis, gay e negro inserido em uma sociedade cisheteronormativa e branca. *SOLO* germinou dessa pesquisa acadêmica, mas foi no 13º Fazendo Gênero que, de fato, ele nasceu. No palco, cuidei da atuação e da sonoplastia, dando o *play* na trilha sonora a partir de um notebook e solicitando ao técnico de luz, Matheus Werner Laurentino Candido, que acionasse a iluminação específica de cada cena. A preocupação era mostrar a pesquisa em andamento, integrando elementos cênicos como o uso de documentos rasgados, de uma máscara feminina, de sapatos de salto alto, de um pente e de um crochê, para questionar símbolos de identidade e status social. A cena em que rasgo documentos, por exemplo, dialoga diretamente com o *Manifesto contrassexual*, de Paul Preciado (2014), subvertendo normas de gênero e de sexualidade. Essa cena também se conecta com outras referências pesquisadas, como *O pacto da branquitude*,

de Cida Bento (2022), que chama a atenção para a cumplicidade das pessoas brancas em padronizar os seus comportamentos e impô-los às pessoas não brancas.

Ao rasgar os documentos, afirmo que desejo romper com esse pacto. É na cena que consigo vencer traumas e pentear meus cabelos crespos, mostrando a todos que tenho fenótipos negros e me libertando do sentimento de vergonha que carreguei por mais de vinte anos, ao exibir um *blackpower* como afirmação de minha identidade negra. Foi na cena, perante o público do 13º Fazendo Gênero, que pude testar e validar meu processo investigativo enquanto ator e pesquisador das Artes da Cena, experimentando conceitos na prática e permitindo *envocalizar-me*, conforme conceito discutido por Ann Cahill e Christine Hamel (2022) na obra *Sounding bodies*, que se refere ao processo de moldar a voz e o corpo a partir de experiências de injustiça e identidade, reconfigurando-os como ferramentas de resistência e expressão.

A apresentação de *SOLO* foi um momento de grande intensidade emocional e artística. Ao compartilhar relatos pessoais sobre racismo, gênero e sexualidade, senti uma conexão profunda com o público, que respondeu com empatia e reconhecimento. Um dos momentos mais marcantes foi quando, ao final da apresentação, a historiadora Janete A. de Miranda comentou que minha dor também era a dela, reforçando o poder do teatro como espaço de identificação e resistência. Outros relatos também ecoaram essa sensação, como o de Venan Alencar, que se identificou com as narrativas e expressou interesse em futuras produções, e o de Ariane Landa, colega da graduação, que destacou a importância de relatos sobre o racismo. Bel Bittencourt, atriz, elogiou a integração dos elementos cênicos, ressaltando a qualidade do trabalho. Essa troca reforçou minha crença na arte como ferramenta

de transformação social, capaz de iluminar questões interseccionais e de promover diálogos sobre identidade e justiça. Além disso, a experiência me ajudou a perceber que é possível tentar construir um *espaço queer*, conceito discutido por Freya Jarman-Ivens (2011), referente a um lugar onde as normas convencionais são questionadas e reconfiguradas, permitindo que vozes marginalizadas ressoem e se transformem mutuamente.

Paralelamente à minha atuação como artista, atuei como monitor do evento, o que me permitiu vivenciar o 13º Fazendo Gênero por uma perspectiva coletiva e organizacional. A experiência reforçou a ideia de que eventos como esse são frutos de um esforço conjunto, no qual cada pessoa contribui para a criação de um espaço seguro e acolhedor. Como monitor, também pude acompanhar ensaios de outros trabalhos cênicos apresentados no seminário, principalmente aqueles realizados por colegas acadêmicos da UDESC. Minha participação no 13º Fazendo Gênero foi, portanto, uma experiência enriquecedora e transformadora. Como artista, pude compartilhar minha pesquisa e refletir sobre o papel da arte na desconstrução de normas sociais. O evento abriu portas para *SOLO* e para mim, pois, a partir da estreia, tive novas oportunidades de apresentar e aprimorar o trabalho em mostras cênicas da cidade de Florianópolis. Como monitor, vivenciei a importância do trabalho coletivo e da organização para a realização de um evento de grande porte, além de ter trocado experiências valiosas com outros artistas e trabalhos cênicos. Guardo a experiência com gratidão e a levo como inspiração para continuar explorando, em meu trabalho, as complexidades das identidades negras e *queer* e suas intersecções com a arte e a sociedade.

Referências

ARAÚJO, Jaïne; OJEDA, Lynara; MURASKI, Yasmin. Atividades artísticas integram programação do Fazendo Gênero 13. **Fazendo Gênero 13**, Notícias, 1 ago. 2024. Disponível em: https://www.fg2024.eventos.dype.com.br/informativo/view?TIPO=1&ID_INFORMATIVO=212. Acesso em: 25 set. 2025.

BENATTI, Mariana. **Festival Delas e ações feministas-ativistas-educativas pelas mulheres na arte**. 2020. Dissertação (Mestrado em Arte Educação) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CAHILL, Ann J.; HAMEL, Christine. **Sounding bodies: identity, injustice, and the voice**. Nova York: Oxford University Press, 2022.

EDITORIAL, Corpo. Conversas de coxia. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, p. 1-37, 2025. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/27218>. Acesso em: 16 mar. 2026.

GROSSI, Miriam Pillar; WELTER, Tânia. **Etnografia de um congresso: a organização do 18º Congresso Mundial de Antropologia no Brasil**. Brasília: ABA; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020.

JARMAN-IVENS, Freya. **Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

MIRANDA, Maria Brígida de. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO*, 11., 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2017.

NASPOLINI, Marisa. Na cena em primeira pessoa: percursos e modos de atuação no Projeto Magdalena. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 120-127, 2013. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013120>. Acesso em: 3 out. 2025.

ORTIZ, María Camila; SPYER, Tereza. Los festivales latinoamericanos de cine de mujeres: el caso del Equis Festival de Cine Feminista de Ecuador. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 6, n. 1, p. 244-253, 2022. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3963/3268>. Acesso em: 15 mar. 2025.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1, 2014.

SANDER, Lucia V. **AsmulheresdeShakespeare(recicladas)**: recriações paródicas. [S. l.]: [s. e.], 2019. Disponível em: <https://sites.google.com/view/mulhereswomenshakespeare>. Acesso em: 6 mar. 2026.

SANTOS, Juçara Gaspar. **Práticas cênicas feministas**: procedimentos de desenvolvimento de temas, ensaio, criação dramaturgica e encenação durante e pós-pandemia. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

IMAGENS DE FEDERICI COSTURADAS NO TECIDO DA HISTÓRIA DAS MULHERES ARTISTAS⁷¹

Adriana Martinez Montanheiro⁷²
Maria Brígida de Miranda

Introdução: a seleção de retalhos para costurar um texto

Neste texto, escolhemos trabalhar com três imagens: uma imagem presente na obra de Silvia Federici, a gravura de uma *gossip's bridle* (cabresto de fofoqueira) que ela descreve como “mulher resmungona” (Federici, 2017, p. 201); uma pintura intitulada *Varal estático*, de 1996, feita por Adriana Martinez Montanheiro; e uma imagem da encenação contemporânea da peça *Bagatelas*, apresentada originalmente em 1916, de Susan Glaspell, como estímulos para nossas conversas e reflexões no campo

71 Referência completa da publicação original: MONTANHEIRO, Adriana Martinez; MIRANDA, Maria Brígida de. Imagens de Federici costuradas no tecido da história das mulheres artistas. In: JACOBS, Daiane Dordete Steckert; LIMA, Fátima Costa de; MIRANDA, Maria Brígida de; VANDRESEN, Monique; FRANZONI, Tereza Mara (Orgs.). **Imagens de Federici: reverberações da obra de Silvia Federici em pesquisas nas artes da cena**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, no prelo.

72 Artista visual, estilista e figurinista. Pesquisadora do campo das Artes Visuais, do feminismo e do figurino. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UDESC, 2023), Mestre em Teatro (PPGT/UDESC, 2015), Especialista em Moda: Criação e Produção de Moda (UDESC, 2004), graduada em Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas (UDESC, 1995). Professora efetiva do Curso de Bacharelado em Moda da UDESC com atuação nas disciplinas de Desenho de Moda e Criação de Figurinos. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Entrelaçamentos Poéticos e Políticos da Arte Vestível: entre a Moda, as Artes Cênicas e as Artes Visuais. Participante do Programa de Extensão Ecomoda UDESC e do Grupo de Pesquisa Imagens Políticas. E-mail: adriana.montanheiro@udesc.br. Link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/449580305781437>.

das Artes da Cena, das Artes Visuais e da Moda. Somos ambas docentes e pesquisadoras atuando na graduação e na pós-graduação do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e escolhemos escrever em primeira pessoa, alternando nossos apontamentos e pensamentos, em forma de diálogo, sobre como a obra de Federici nos impacta pessoalmente e academicamente. Mostramos como este livro da militante feminista italiana, *Calibã e a bruxa*, nos arrebatou como mulheres, artistas e professoras e tecemos paralelos e comentários sobre a história das mulheres pintoras e das dramaturgas, fazendo isso como se costurássemos uma colcha de retalhos.

Cenário: as amigas conversam enquanto contemplam a obra de Federici

Brígida de Miranda – Adriana, eu adoro essa edição impressa dos livros da Silvia Federici feita pela editora Elefante. A textura do papel, as cores escolhidas (azul-escuro e vermelho róseo) e, principalmente, a reprodução de inúmeras gravuras europeias dos séculos XII a XIX me aproximam da pesquisa histórica e dos argumentos de Federici. Costumo pegar o livro e folheá-lo, olhando primeiro as imagens; assim que elas me encantam ou me assustam, eu me atraio pelo que está escrito. Tem uma imagem que me incomoda bastante e, por isso mesmo, pensei que podemos começar por ela: trata-se de uma gravura inglesa do século XVI intitulada “A resmungona” (Imagem 1), que se encontra no livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Federici, 2017, p. 201).

A imagem retrata uma cena na qual uma figura feminina caminha. A mulher traça um vestido longo, com mangas também longas e gola ampla, e em sua cabeça há um capacete gradeado que confina sua cabeça e seu rosto. Atrás dela, um homem caminha, segurando pela mão direita uma corda que se encontra presa a esse capacete; na mão esquerda, ele porta um longo bastão. Não há paisagem de fundo para situar o contexto da cena, apenas traços que delimitam o chão e a parte superior desta imagem. Sobre a figura masculina se lê a letra A e sobre a figura feminina está impressa a letra B. Apresento a seguir a imagem, tal como disposta no livro de Federici, com a legenda da autora:

Imagem 1: Mulher “resmungona” desfilando pela comunidade.



Fonte: Federici, 2017, p. 201.

Uma “resmungona” é obrigada a desfilarm pela comunidade usando uma “rédea”, uma engenhoca de ferro empregada para punir mulheres de língua afiada. Significativamente, um aparato similar era usado por europeus traficantes de escravos da África para dominar os cativos e transportá-los a seus barcos (Federici, 2017, p. 201).

Máscaras e rédeas de contenção de movimentos da face e da boca eram empregadas para torturar e humilhar publicamente pessoas, principalmente mulheres acusadas de fofoqueiras. Tais figuras podem ser encontradas facilmente nas plataformas de busca da internet com as palavras-chave, em inglês, “*scold’s bridle*” ou “*gossip’s bridle*”⁷³. Federici argumenta que esse aparato, usado como instrumento de punição física e simbólica das mulheres, fazia parte de um projeto mais amplo. A filósofa indica a proliferação e a amplificação dos processos de cerceamento e de controle das mulheres em todas as esferas da vida social em países europeus, durante os séculos XVI e XVII. Uma dessas alterações estratégicas de controle foi implementada por meio de mudanças na legislação, que ela aponta como um “processo de infantilização legal” (Federici, 2017, p. 200). Pois, segundo a autora:

Um dos direitos mais importantes que as mulheres perderam foi o de realizar atividades econômicas por conta própria, como *femmes soles*. Na França perderam o direito de fazer contratos ou de representar a si mesmas

73 Tastes of History [site]. History: the Scold’s Bridle, 7 nov. 2022. Disponível em: <https://www.tastesofhistory.co.uk/post/about-history-the-scold-s-bridle>. Acesso em: 22 jun. 2025.

nos tribunais, tendo sido declaradas como “imbecis”. Na Itália, começaram a aparecer com menos frequência nos tribunais para denunciar abusos perpetrados contra elas. Na Alemanha, quando uma mulher de classe média tornava-se viúva, passou a ser comum a designação de um tutor para administrar seus negócios. Também foi proibido às mulheres alemãs que vivessem sozinhas ou com outras mulheres (Federici, 2017, p. 200).

Além das amarras legais, a autora mapeia o controle do espaço como outra estratégia de redução do poder social das mulheres. A limitação dos locais em que as mulheres poderiam transitar ou frequentar, definida, por exemplo, em países mediterrâneos, significou a expulsão das mulheres de “muitos trabalhos assalariados” (Federici, 2017, p. 200). Na Inglaterra, o cerceamento dos espaços públicos significou uma dimensão ainda mais solitária, até mesmo para o espaço doméstico:

As mulheres inglesas eram dissuadidas de sentar-se em frente as suas casas ou de ficar perto das janelas; também eram orientadas a não se reunirem com suas amigas (neste período, a palavra *gossip* [fofoca], que significa “amiga”, passou a ganhar conotações depreciativas (Federici, 2017, p. 200).

A partir de sua explanação, Federici nos estimula a lembrar imagens tão corriqueiras que muitas de nós testemunhamos. Talvez você se lembre, por exemplo, de um fim de tarde, quando senhoras e mocinhas ainda

costumavam ficar espreitando, sentadas em cadeiras ou mesmo nas calçadas, conversando enquanto as crianças brincavam de bola ou de amarelinha na rua. É estranho pensar como essa cena bucólica pôde e ainda pode ser considerada por muitos como algo ameaçador em alguns contextos culturais.

Nesse sentido, ao nos depararmos com o texto de Federici (2017), podemos refletir sobre como o patriarcado foi rasgando e envenenando as práticas de convivência entre mulheres, entre irmãs, entre parentes e entre amigas. A autora nos mostra como tais experiências, relacionadas a trocas de afetos, de suporte emocional, de rede de apoio e de saberes, foram sendo rompidas por intermédio de mecanismos legais e disciplinamentos de comportamentos sociais de teor subjetivo, ligados ao lazer, à festa, aos hábitos familiares e às relações de amizade.

Adriana Montanheiro – Brígida, é muito curioso para mim saber das suas primeiras impressões ao folhear *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici, pois, sem que tivéssemos conversado a respeito antes, percebo quanto os elementos visuais presentes neste e em outros livros da mesma autora igualmente me impactaram, de forma positiva, em muitos sentidos. Senti de imediato, através do tato, que o livro se aconchega em minhas mãos, em virtude de uma sutil maciez proporcionada pelo tipo de papel escolhido para a confecção de sua capa. Também notei que, ao contrário da maioria dos livros, este possui as bordas das páginas arredondadas, o que acredito ser intencional, pois as formas mais sinuosas sempre nos remetem ao feminino e às suas singularidades, como o conforto, o afeto, a proximidade, a sutileza, a delicadeza etc. Em sua capa e contracapa, vê-se a imagem de uma

gravura em tonalidades que vão do magenta ao roxo, que reverberam também para a parte interna do livro, como que nos convidando a mergulhar nele. Como você bem sabe, sendo artista visual, esses detalhes sutis e encantadores nunca me fogem à percepção.

Suas folhas seguem a mesma estética vista em sua capa, revelando uma tonalidade natural, próxima a do papel artesanal, o que fornece, ao menos para mim, maior descanso ao olhar e certa proximidade com trabalhos manuais produzidos por mulheres ao longo dos tempos. As páginas são recheadas de imagens intrigantes, impressas nos mesmos tons da capa (magenta e azul profundo), enquanto a parte textual do livro alterna, a todo momento, estas duas cores, característica muito original e, a meu ver, ousada, especialmente por se tratar de um livro que aborda temas delicados e complexos, relacionados à sociedade patriarcal e à história das mulheres.

Sobre seu título, recordo que, num primeiro momento, ele já me instigou, me fazendo querer saber mais sobre quem seria Calibã, a quem a autora se referia, e de que forma ela trataria do tema das bruxas em sua obra. Foi então que compreendi, através das palavras da autora, que Calibã é o nome de um personagem de *A Tempestade* (1610-1611), de William Shakespeare, que serviu a ela para nomear o proletariado oprimido e explorado, em grande medida formado por mulheres, por pessoas negras, indígenas e povos colonizados, minorias que são a maior parte da população do planeta e que são, ainda hoje, alvo de práticas coloniais e de políticas de subjugação e exploração pelo capitalismo.

Quanto a esta primeira imagem escolhida por nós, a da “resmungona”, após observá-la com atenção e me sentir bastante incomodada por ela, refleti, durante um

tempo, sobre a forma como o patriarcado vem tentando silenciar a nós, mulheres, até hoje, seja nos interrompendo sempre que expressamos algo que consideramos importante, seja diminuindo nossas opiniões frente a dos homens, seja desqualificando tudo aquilo que é produzido fora do ambiente doméstico, nos tratando como loucas e desequilibradas em virtude de nossos hormônios, por exemplo.

Nesse sentido, Federici (2017) trata da forma como as mulheres foram historicamente tratadas como “loucas” e “histéricas”, categorias que serviram para controlar, deslegitimar e silenciar sua resistência dentro de contextos sociais, econômicos e políticos. Ela analisa o surgimento do capitalismo e o modo como esse processo esteve intimamente ligado à repressão das mulheres, especialmente durante os séculos XVI e XVII, argumentando que a caça às bruxas foi uma parte essencial da “acumulação primitiva”, ou seja, das estratégias violentas de invasão de terras, de destruição de laços comunitários e de usurpação de bens que constituíram a base de formação inicial do capitalismo, porque serviu para destruir formas coletivas e autônomas de vida, em grande medida lideradas ou sustentadas por mulheres.

No que se refere às mulheres artistas, tanto do passado quanto da atualidade, em minha tese de doutorado, defendida em 2023 e intitulada *Mulheres vestidas de arte: relatos e reflexões sobre gênero, corpo e hibridismos artísticos nos processos de criação de arte vestível* (Montanheiro, 2023), na qual fui orientada por você, tratei, dentre outros assuntos, da posição inferiorizada das mulheres artistas junto à sociedade. Nela, avalio as dificuldades e os preconceitos que dificultaram e ainda dificultam o desenvolvimento profissional de mulheres artistas. Para tanto, comparo

histórias recentemente descobertas, ligadas a artistas do sexo feminino que atuaram com grandes impedimentos e preconceitos sociais no passado, às experiências pessoais que também tive neste sentido.

A partir do histórico subalternizado das mulheres na sociedade patriarcal, tema tratado sob muitos vieses por Federici em suas obras, como é o caso, por exemplo, de *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (Federici 2018), pondero sobre o apagamento, nos livros de história da arte, do registro de obras e vidas de artistas mulheres que atuaram desde o Renascimento na Europa. Pois, como ressalta Gabriela Ferreira (2018), o acesso aos estudos de anatomia humana, feitos pelos homens através da observação de modelos vivos, não era permitido no passado às mulheres artistas. Infelizmente, por conta disso, inúmeras artistas se depararam com grandes dificuldades para conseguir aprimorar a representação de corpos em suas obras, tendo que recorrer à ajuda de artistas homens a fim de auxiliá-las.

Federici (2017) adverte que, no Renascimento, entre os séculos XV e XVI, os filósofos Hobbes e Descartes exploraram a fundo os detalhes que compunham o corpo humano, incluindo sua ampla gama de funções psicológicas. Segundo a autora, eles pretendiam identificar quais seriam as maiores inclinações e talentos existentes em cada pessoa, pois, por meio desses potenciais descobertos, a produção do trabalho e a manutenção da disciplina dos indivíduos pelo Estado se tornaria mais fácil. Tendo sido o Renascimento Científico caracterizado, principalmente, pelo racionalismo e pelo humanismo, investigações realizadas no período acabaram sendo fundamentais para a produção de todo o conhecimento relacionado aos intrincados mecanismos internos e externos que

participam do funcionamento do corpo humano. No entanto, sobre a compreensão que se tinha do corpo durante o Renascimento, Federici destaca:

O corpo cartesiano não apenas se empobrece e perde toda virtude mágica; na grande divisória ontológica que instituiu Descartes entre a essência da humanidade e suas condições acidentais, o corpo está divorciado da pessoa, está literalmente desumanizado (Federici, 2017, p. 254).

Assim como dito por Descartes em seu *Discurso do Método*, de 1634, tratado a partir da filosofia mecanicista, “o corpo é puramente uma coleção de membros” (Descartes, 1973 apud Federici, 2017, p. 251). Federici (2017) ressalta que o corpo, no Renascimento, passa a ser entendido como máquina apta a produzir força de trabalho. A autora comenta que, nesse período, se dava também o chamado “Teatro Anatômico” (Federici, 2017, p. 251), em que se apresentava ao público um corpo morto e profanado, o qual poderia ser investigado pelos olhos e pela curiosidade dos que estivessem presentes.

Nesta época, apenas alguns renomados artistas do sexo masculino tinham acesso aos estudos anatômicos que eram feitos por meio da dissecação de cadáveres e pela observação de modelos vivos nus. Entre eles, destaca-se o polímata italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), considerado um dos maiores gênios da história. Ele ficou conhecido principalmente como artista e grande desbravador do corpo humano, produzindo muitos estudos com base na dissecação de corpos e nos registros de anatomia por meio do desenho.

Federici (2017) pontua que a curiosidade pelo funcionamento do corpo humano, segundo as palavras de um médico do século XVII, produziu “uma mudança com relação às formas de ser e os costumes de épocas anteriores que permitiram que o corpo pudesse se abrir” (Wightman, 1992; Galzigna, 1978 apud Federici, 2017, p. 251), propiciando o surgimento da anatomia como disciplina científica. Isso se deu após sua rejeição à obscuridade intelectual vivenciada durante a Idade Média. Ao longo da Idade Média, encarava-se o corpo com base em muitos dogmas estabelecidos pela Igreja Católica, que o posicionavam como um receptáculo de poderes mágicos e divinos. Assim, ficava proibida sua investigação. Michel Foucault avalia que, na Idade Média, “a degradação do corpo tinha uma função puramente negativa, que buscava estabelecer a natureza temporal e ilusória dos prazeres terrenos e, conseqüentemente, a necessidade de renunciar ao próprio corpo” (Foucault apud Federici, 2017, p. 252).

Sobre o assunto, a pesquisadora brasileira Gabriela Ferreira (2018) identificou, nos programas de ensino de diversas academias de arte europeias criadas a partir do final do século XVI e do início do século XVII, um longo e cuidadoso estudo de desenho de observação de modelos vivos nus, considerado essencial para a formação de artistas que tinham a pretensão de vir a criar grandes obras de arte. No entanto, somente modelos homens possuíam a permissão das academias para posar para os artistas, que deveriam ser igualmente pertencentes ao sexo masculino. Modelos femininas, apesar disso, podiam ser contratadas por artistas individuais e por academias privadas de arte.

Após muito tempo de esquecimento histórico no campo das artes, hoje se sabe que algumas artistas existiram e tiveram grande êxito no Renascimento e no Barroco.

Embora várias delas tenham ficado desconhecidas por muito tempo, na contemporaneidade algumas foram finalmente identificadas em registros documentados de suas obras e vidas. Entre essas artistas, a irmã Plautilla Nelli (1524-1588), de Florença, na Itália, foi provavelmente a primeira mulher pintora a ser reconhecida pela sociedade.

Outras artistas revolucionaram a arte por suas criações, feitas entre os séculos XVI e XVII, tais como: Sofonisba Anguissola (1532-1625), Lavinia Fontana (1552-1614), Diana Scultori (1547-1612), Levina Teerlinc (1510-1576), Artemisia Gentileschi (1593-1654) e Elisabetta Sirani (1638-1665). Sabe-se que várias dessas mulheres conseguiram estudar e exercer o ofício de pintoras por pertencerem a famílias do mundo das artes na Europa. Muitos pintores, inclusive, assinavam as obras de suas filhas, pois, caso contrário, elas não despertariam o interesse da sociedade.

Ferreira (2018) nos chama a atenção para o fato de que, até aproximadamente 1850, a nudez feminina era considerada proibida na maior parte das escolas públicas de arte. Embora as modelos do sexo feminino pudessem posar para artistas homens, era necessário que elas se encontrassem vestidas para isso. Em contrapartida, até o ano de 1893, as estudantes de artes da Academia Oficial de Londres não podiam ter qualquer acesso à observação de modelos vivos para seus estudos, fossem estes homens ou mulheres. Algum tempo depois, o desenho de observação lhes foi finalmente permitido, desde que os/as modelos estivessem parcialmente cobertos/as.

Nochlin (2016) comenta que a privação das mulheres ao estudo da anatomia humana impediu-as de realizar um treinamento essencial para todo artista que se dispunha a exercer o ofício da pintura. Naturalmente, essa

imposição social fez com que as mulheres se dedicassem muito mais aos campos da pintura considerados “menores”, casos da pintura do retrato, da paisagem e da natureza-morta. Atualmente, muitas feministas têm se empenhado, nas últimas décadas, em produzir estudos sobre as relações desiguais entre os gêneros nas artes, visando dar maior visibilidade a mulheres artistas que foram negligenciadas e esquecidas pela história.

Lembro que parte importante dos meus primeiros interesses voltados às artes se deram ainda na década de 1970 e 1980, por intermédio das constantes influências assimiladas dentro e fora de casa, vindas principalmente de minha mãe, uma artista autodidata que se dedicou, ao longo de toda a sua vida, ao desenho, à pintura, à joalheria, à criação de moda e de figurinos, ao paisagismo, à cerâmica e ao teatro. Seus ensinamentos autodidatas e sua criatividade extrema eram encaradas pela família e pela sociedade apenas como passatempos bonitos de uma mulher prendada que os fazia somente para se distrair em seu tempo livre, visando decorar sua casa ou presentear amigos e parentes.

Minha mãe sempre atuou nessa área sem ter tido qualquer apoio familiar, dividindo seu tempo com infindáveis afazeres domésticos inculcados a ela, além da criação dos filhos e dos cuidados com os idosos da família. Entendo o quanto esses fatores dificultaram sua ascensão como artista, bem como sua independência financeira e sua autonomia como pessoa. Também recorro que seus momentos de recreação se davam em grupos que reuniam outras mulheres, da família ou não. Os encontros aconteciam cada vez em uma casa diferente; neles, elas conversavam e trocavam suas opiniões sobre os mais diferentes assuntos e se alimentavam em comunhão das

coisas que haviam trazido de casa. Sempre havia entre elas muita camaradagem e liberdade, o que lhes servia de rede de apoio.

Estar junto de minha mãe em seus momentos de recreação ou em cursos de arte que fazíamos juntas durante minha adolescência me proporcionou uma base valiosa sobre arte, que se somou às minhas escolhas profissionais e a outros conhecimentos, adquiridos através de cursos e de estudos que me prepararam profissionalmente como artista, estilista, figurinista, professora universitária e pesquisadora das artes e da moda.

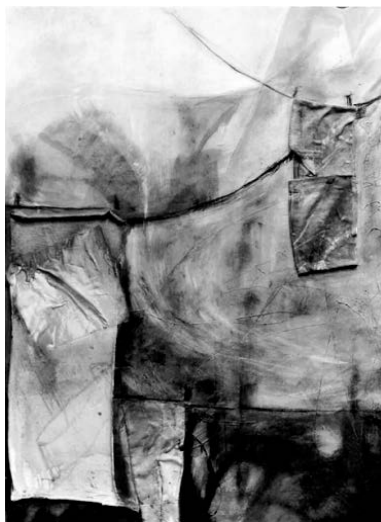
Apesar deste avanço de oportunidades na área, se comparo os dias de hoje ao tempo de minha mãe, assim como ela, passei pelas mesmas dificuldades em ter de lidar com as funções da casa e da família e em ter de lutar muito para me tornar independente através de minha profissão, só assim adquirindo voz ativa para me expressar e para dar minha opinião em sociedade sobre quaisquer assuntos, diferentemente da mulher retratada na Imagem 1 e de tantas outras mulheres.

Mas, antes mesmo de alcançar a independência e o reconhecimento como artista visual, vivendo num período em que me dedicava inteiramente aos serviços domésticos e ao papel de esposa e de mãe, produzi, quando também era uma estudante universitária das Artes Visuais, uma série de pinturas intituladas *Varais*, que tinham como tema a rebelião contra a sobrecarga imposta às mulheres e contra a nossa subjugação social ao patriarcado. Foi quando usei, pela primeira vez, roupas e tecidos aplicados às pinturas: durante uma tempestade que encharcava minhas roupas, dispostas em um varal, retirei-as e, ao invés de limpá-las, secá-las e guardá-las como de costume, coleí-as às telas de pintura que mencionavam minha fúria e minha

indignação em relação ao excesso de trabalho doméstico imputado às mulheres.

A Imagem 2 apresenta uma dessas pinturas, intitulada *Varal estático*. Nela, revelo uma tempestade se aproximando do varal externo de minha casa, com um desejo feroz de movimentá-lo e até de destruí-lo. Nessa obra, partes de uma camisa, outrora de meu pai, foram fixadas na tela, a fim de representar a condição da mulher quando desconectada das suas subjetividades. Ela trata dos cerceamentos condicionados às mulheres desde sua infância, impostos pela sociedade através de regras de conduta que, sempre mascaradas como qualidades inatas às mulheres, têm como finalidade principal detê-las, colocando-as isoladas em espaços que não oferecem riscos à manutenção da ordem masculina.

Imagem 2: Adriana Martinez, *Varal estático* (1996), 170 x 140 cm, pintura.



Fonte: Acervo de imagens da artista Adriana Martinez, 1996.

Foi também, através da colagem de algumas peças de roupa mais afetivas sobre as telas, que me aproximei, de muitas maneiras, da profunda relação das roupas com a passagem do tempo, que atua junto aos indivíduos. Pois, para mim, as roupas e as marcas deixadas em suas tramas representam de muitas formas os seus donos, suas ações e seus papéis sociais, seus gostos, anseios, sonhos e condições financeiras, sendo, portanto, como as nossas outras peles (que podem ser muitas) reconhecidas em sociedade.

Entendo que criar arte é expressar-se verdadeiramente, de uma maneira livre, utilizando, para isso, diferentes meios de expressão artística, que incluem os mais diversos materiais. Tal prática se opõe naturalmente aos cerceamentos sociais impostos por meio de regras e de convenções sociais ditadas pelo patriarcado, especialmente às mulheres. Por isso mesmo, o ato criador é algo revolucionário para elas.

Brígida Miranda – Adriana, seu texto me comove, assim como suas obras, porque acho que tocam em assuntos que dizem respeito à vida de muitas mulheres contemporâneas. Com isso, não pretendo ignorar marcadores de classe, raça/etnia e sexualidade, bem como não quero desprezar questões geracionais e o fato de ambas serem professoras universitárias morando em uma capital brasileira.

Convido seu olhar de artista visual, que sentiu e comentou sobre aspectos visuais e táteis da obra de Federici (2017), para lembrar comigo uma cena da peça *Triffles* (1916), da dramaturga estadunidense Susan Glaspell (1876-1948). O texto foi traduzido com o título *Bagatelas* por Danilo Lôbo e publicado no livro

O teatro de Susan Glaspell: cinco peças (Sander, 2002), organizado pela saudosa Lucia Vieira Sander, pioneira dos estudos feministas e de gênero no campo da literatura e da dramaturgia, professora da Universidade de Brasília (UnB), atriz, tradutora e dramaturga.

Glaspell, além de dramaturga, era também atriz, romancista e jornalista. Fundou, com seu marido, George Cram Cook, a primeira companhia de Teatro Moderno dos Estados Unidos da América, em 1915, a *Provincetown Players*. Foi considerada dramaturga pioneira ao inaugurar o Moderno Teatro estadunidense; porém, segundo Sander, mesmo tendo sido reconhecida e premiada com o *Pulitzer* de Teatro em 1931, por sua peça *A Casa de Alison* (1930), Glaspell foi desaparecida da história. Sua obra foi redescoberta e restaurada apenas na década de 1970, nas universidades estadunidenses, por pesquisadoras dos estudos feministas do campo da literatura e dramaturgia; no Brasil, os escritos de Glaspell foram divulgados pelo trabalho apaixonado de Lucia Sander.

Segundo Sander (2007), Glaspell era uma artista engajada em movimentos artísticos experimentais dos anos 1920 e 1930, fazendo parte de importantes grupos de artistas e políticos socialistas, feministas e anarquistas. Suas peças teatrais e seus contos problematizam a subordinação das mulheres e os limites dos papéis de gênero. Mas, afinal, o que é ser uma feminista na prática teatral? Sander comenta sobre as aparentes contradições entre a vida e a obra de Glaspell:

“Susan não era nenhuma feminista”, declarou a filha de Cook após a morte de Glaspell. [...] Que Glaspell não tenha sido uma ativista é muito compreensível, afinal, ela era uma

mulher “do tipo quieto” e ativistas costumam se pronunciar, alto e em bom tom, sobre a causa que as anima. Que tenha se submetido às vontades e aos caprichos do marido não significa que esse fosse o seu desejo, esse conto é mais conhecido das mulheres do que os de fada. Em sua escrita, porém, Glaspell produz uma denúncia sutil e contundente contra a discriminação [sic] sexual ao expor o drama da submissão culturalmente imposta às mulheres. Não há nada quieto no silêncio em que se escreve (Sander, 2002, p. 14).

O perfil traçado por Sander sugere como essa mulher do “tipo quieto” cultivou uma força feminista em seus escritos. Isso me estimula a retornar à nossa imagem inicial, a da mulher resmungona. Porque penso que a máscara de ferro permanece como um símbolo forte de silenciamento de mulheres, o que tem diferentes gradações quando interseccionamos classes sociais e raça. Mas, ainda assim, falar e falar publicamente certos assuntos é um risco para mulheres. Por isso, observamos a engenhosidade de Glaspell, que, na peça *Bagatelas*, nos mostra, por meio de falas, silêncios e rubricas que indicam as ações e os subtextos das personagens, o regime de gênero do sistema patriarcal. Não é uma peça panfletária, mas é, a meu ver, profundamente feminista em sua estrutura realista. Por isso selecionei essa dramaturgia para encabeçar a bibliografia da disciplina de pós-graduação intitulada Introdução ao Teatro Feminista, que você cursou em 2018 como aluna do PPGAC/UDESC.

Bagatelas é uma peça curta, formada por apenas um ato, cujo mote é uma investigação policial do assassinato de um homem, supostamente morto por sua

própria esposa. Toda a ação cênica se passa em um dia frio de inverno, na casa do fazendeiro John Wright e de sua esposa, Minnie Foster. Com apenas sete personagens (quatro masculinas e três femininas), a ação se bifurca em dois universos, correspondentes a duas perspectivas do que se passou na casa dos Wright. Um universo é o dos homens: o Xerife Henry Peters e o Promotor George Henderson, que entram na propriedade dos Wright para investigar o crime e são acompanhados do fazendeiro vizinho, Lewis Hale, que descobriu o corpo e avisou a polícia sobre a morte de John. O outro é o universo das mulheres: Minnie Wright, que está na prisão (e ausente da cena do crime); a Sra. Peters, esposa do Xerife; e a Sra. Hale, esposa de Lewis Hale e, portanto, vizinha de Minnie.

A dramaturga coloca estas duas visões de mundo, a masculina e a feminina, em cada fala e em cada ação das personagens, nos fazendo ver como o gênero se performa em todos os âmbitos e comportamentos sociais. Quando o grupo destas cinco personagens entra na casa de John e Minnie, os homens que investigam a cena do crime comentam a desordem e a sujeira do local e culpam a dona da casa pelo desleixo. Eles consideram que não há nenhuma pista do crime importante na cozinha e, em tom de deboche, deixam as duas mulheres, levadas ali apenas para pegar algumas roupas para Minnie usar na prisão. Eles se deslocam para o andar superior, onde fica o quarto do casal e onde John foi encontrado morto. O objetivo dos homens da lei é simples: encontrar evidências para justificar a motivação do crime, de forma a incriminar Minnie Foster no tribunal. Afinal, trata-se de um homem assassinado com uma corda no pescoço em seu próprio leito, enquanto a esposa que dormia ao lado não o viu nem sofreu nada.

Sabemos que o feminicídio é uma marca do patriarcado e que a possibilidade de vingança das mulheres contra as violências sistêmicas dos homens representa uma espécie de fantasma para eles. Em *Calibã e a bruxa*, Federici (2017) aponta como os aparatos sociais, jurídicos, religiosos e midiáticos tentam controlar e cercear mulheres e meninas. Na investigação do assassinato de John, descrito como um “homem bom”, homens da lei buscam, por meio do discurso, apontar a mulher má que não cuida nem da própria casa, utilizando o estado de desorganização ou de sujeira da casa para depor contra a mulher suspeita.

Enquanto a ação dos homens é buscar evidências em várias partes da propriedade rural, desde o quarto do casal até o celeiro, as duas mulheres, Sra. Peters e a Sra. Hale, são deixadas na cozinha. Estrategicamente, Glaspell mantém a ação principal da peça na cozinha e é nesse ambiente historicamente relegado às mulheres que as duas personagens mencionadas começam a conversar. Entre o incômodo de não se conhecerem e de estarem ali apenas para pegar algumas peças de roupa a pedido da detenta – um avental de cozinha, um xale de frio e roupas íntimas – as duas mulheres refletem sobre o cotidiano de Minnie naquela propriedade rural. Elas olham e comentam sobre a massa de pão deixada para fermentar e os vidros de conserva de cereja na prateleira, ponderando sobre o trabalho cuidadoso de colher as frutas e de preparar as compotas, feito por Minnie nos meses de verão. Ao falarem sobre o trabalho doméstico de Minnie Foster, há o reconhecimento de uma vivência que é delas também.

As duas mulheres vão aos poucos reconstruindo a vida de Minnie naquela fazenda isolada. No ambiente

sujo, pequeno e mal aquecido por um fogão a lenha com a porta quebrada, elas percebem não só a avareza de John em relação à esposa, mas a solidão e desamparo de Minnie, em um casamento sem filhos. Elas identificam, nos detalhes da cozinha, as tentativas de sobrevivência por meio de pequenas ações: no preparo do pão e das compotas, no zelo da organização dos retalhos antigos para a costura de um edredom, nos cuidados com um canarinho que cantava durante o dia.

Sabe, Adriana, neste semestre (refiro-me ao primeiro semestre de 2025), estou trabalhando a dramaturgia de *Bagatelas* na disciplina de Atuação: Introdução à Ação Física, que ministro para a terceira fase da graduação de Licenciatura em Artes Cênicas no DAC/UDESC. A turma tem, em sua maioria, jovens atores e atrizes. Para mim está sendo fascinante estudar o texto de Glaspell com essa geração, pois estamos trabalhando sobre questões de gênero e cerceamento em cena, refletindo sobre o mundo dos homens e o mundo das mulheres. Há poucos dias, descobrimos por acaso, em uma cena, que a Sra. Hale e a Sra. Peters se perguntam sobre a gaiola quebrada na casa de Minnie Foster e sobre o destino do pássaro, passagem que podemos ler como as grades e as violências do patriarcado contra todos os seres considerados inferiores, mulheres e animais (Imagem 3).

Imagem 3: Ensaio do espetáculo *Bagatelas*, com a atriz Lorena Plotze interpretando a Sra. Peters.



Crédito da fotografia: Eduardo Jaques, 2025.

Trago essa fotografia da cena, pois, ao dirigir a encenação de *Bagatelas* com a turma de Atuação, descobrimos (ou inventamos) mais esta imagem: o aprisionamento simbólico das mulheres. Há uma metáfora, na peça, sobre a mulher presa na própria casa, assim como o canário na gaiola, isolada da companhia de outras mulheres, talvez a mesma sina da “mulher resmungona”. Além disso, é por meio da constatação do trabalho doméstico de Minnie, de vestígios de suas ações cotidianas de cuidado e afeto, que a Sra. Hale e a Sra.

Peters reconhecem também o cerceamento e a violência a que Minnie Foster estava submetida. Em certo momento, as duas mulheres notam uma emoção descontrolada nos pontos de costura dos gomos do edredom:

Sra. Hale: (examinando outro gomo) Sra. Peters, olhe este aqui. Era o que ela estava costurando, e olhe a costura! A costura dos outros está tão bem-feita e uniforme. E veja este! Está todo malfeito! Nossa, é como se ela não soubesse o que estava fazendo! [...] Por que será que ela estava tão nervosa?

Sra. Peters: Bem, eu não sei. Nem sei se ela estava nervosa. Eu às vezes costuro muito mal quando estou cansada (Glaspell, 1916/2022, p. 41).

Assim, o título da peça *Bagatelas*, no sentido de coisas pequenas ou coisas sem importância, é corporificado nos diálogos e nas detalhadas ações das personagens. Glaspell coloca uma lupa neste mundo doméstico, onde as mulheres passam suas vidas não só em ações repetidas à exaustão, mas também em atitudes inventivas carregadas de delicadeza, precisão e arte, como os pontos que entrelaçam velhos retalhos coloridos, outrora roupas novas de domingo, que vão pouco a pouco sendo transformados em um edredom para enfrentar frias noites.

Me lembro então, Adriana, da delicadeza de seus pontos de costura nas antigas camisas de seu pai, na coleção de arte-vestível chamada *Das Marias*. Em sua tese de doutorado, *Mulheres vestidas de arte* (Montanheiro, 2023), você relata como cada ponto está carregado de emoções, muitas delas difíceis. Você também explica

como, ao longo do tempo, criou as várias camadas de significado da coleção, aplicou rendas e tintas, bordou imagens e texturas. Assim como Susan Glaspell, você foi, de forma “quieta”, escrevendo a sua história, com canetas coloridas sobre o tecido antigo das camisas masculinas. Você escreveu frases sobre como sair do cerco, sobre como escapar... li essas frases poéticas e desesperadas, escritas com letra cursiva no tecido de algodão, e posso imaginar você em seu processo criativo... no silêncio da casa ou atarefada com o preparo das aulas do curso de Moda da UDESC, com filhos para manter, com família para cuidar, com roupas a recolher do varal, com almoços por fazer, com vegetais e legumes para colher na horta... e me reconheço, entre alinhavos, palavras e silêncios. Como Glaspell em seus textos, a capacidade de criar artes e artesanias, mesmo entre paredes, carrega ações feministas para o presente e o futuro.

Adriana Montanheiro – Sim, Brígida, ainda me lembro do quanto esse texto me fez pensar, na época, sobre as duras condições femininas vivenciadas por muitas de nós até hoje e do quanto ele foi importante para me fazer querer bordar as peças de arte vestível que eu havia desenvolvido anteriormente, colocando sobre elas frases feministas e transformando-as, assim, em roupas políticas que poderiam ser usadas por mulheres em suas vidas reais, de forma a fazer das roupas dispositivos poéticos e sociais, ou, também, aplicações em cena, como figurinos especialmente de peças feministas (prática que, aliás, vem recorrentemente se dando entre essas peças e o PPGAC/UDESC do qual você faz parte).

Brígida Miranda – Sim, tem sido emocionante usar as suas peças de arte-vestível *Das Marias* como

figurino das heroínas feministas do espetáculo *Conversas de Coxia*. No Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC), realizamos, em 2024, o estudo e a montagem das peças teatrais de Lucia Sander, intituladas *Conversas de Coxia*, presentes no livro *As mulheres de Shakespeare (recicladas)* (Sander, 2019). Trata-se de quatro textos curtos, em que personagens femininas das peças de Shakespeare ganham vida própria. Curiosamente, nesses diálogos rápidos, adivinha o que as personagens estão fazendo? Conversando sobre como escapar do destino traçado pelo autor... um destino nos moldes patriarcais: o casamento ou a morte. E, no grupo de atrizes-pesquisadoras, escolhemos as peças da sua coleção de acordo com a história e a busca de cada personagem, lemos os seus escritos e bordados e pensamos: “essa camisa deve ser da Ofélia, esta outra da Rainha Gerturdes, essa para Cordélia e a outra para Desdêmona”. Em todas as suas peças, identificamos mapas, setas e caminhos de fuga.

Arremates finais

Ambas nos indignamos com a violência representada na gravura da “mulher resmungona”, disponibilizada na obra de Federici (2017). Por isso, ela foi escolhida como uma imagem-gatilho que nos incomoda, por nos fazer lembrar dos incontáveis momentos em que fomos silenciadas. Ela também nos faz imaginar a situação de mulheres que foram torturadas e mortas, supostamente porque suas palavras incomodavam ou ameaçavam o status de alguém, ou as normas de uma comunidade, ou, até mesmo, a manutenção de um sistema. Evocamos a imagem da “mulher resmungona”, da mulher fofqueira, originalmente “amiga”, para propor uma metodologia de

conversa entre duas mulheres. Este texto, portanto, foi organizado como uma conversa, a nossa “fofoca”, para que pudéssemos trazer nossas imagens e nossos textos, nossas produções como retalhos de um edredom que, ao ser costurado, fala por si, e fala sobre nossos trabalhos, sobre aventais e gaiolas, sobre cercos e fugas. Cada ponto uma emoção, cada imagem uma história minha, nossa, de outras antes de nós?

Acreditamos, e certamente corroboramos as afirmações de Federici, que a resistência começa pelo ato de falarmos com outras mulheres, de conversarmos, de compartilharmos nossas impressões, nossos sentimentos, nossas ideias, nossos conhecimentos e saberes. Subvertemos e resistimos às leis, ao controle do espaço e às máscaras de ferro que, com seus linguetes, deformaram lábios, quebraram dentes e perfuraram línguas de centenas de mulheres, talvez algumas de nossas antepassadas. Assim, propusemos uma escrita em formato de conversa entre amigas, entre duas colegas de profissão, entre artistas e professoras do campo das artes, como método de produção de reflexão feminista.

Referências

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2018.

FERREIRA, Gabriela. As mulheres artistas atuantes durante os séculos XVI e XVII na Europa. **Belas Artes**, São Paulo, v. 26, n. 26, p. 1-40, 2018. Disponível em: belasartes.br/revistabelasartes/article/view/377. Acesso em: 10 abr. 2025.

GLASPELL, Susan. Bagatelas. In: SANDER, Lucia Vieira (Org.). **O teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Trad. Danilo Lôbo. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, 2002, p. 28-49.

MONTANHEIRO, Adriana Martinez. **Mulheres vestidas de arte**: relatos e reflexões sobre gênero, corpo e hibridismos artísticos nos processos de criação de arte vestível. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

SANDER, Lucia Vieira (Org.). **O teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, 2002.

SANDER, Lucia Vieira. **As mulheres de Shakespeare (recicladas)**: recriações paródicas. [S. l.]: [s. e.], 2019. Disponível em: <https://sites.google.com/view/mulhereswomenshakespeare>. Acesso em: 6 mar. 2026.

SANDER, Lucia Vieira. **Susan e Eu**: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell. Brasília: Editora UnB, 2007.

IMAGENS DE CURANDEIRAS NA OBRA DE FEDERICI E SUAS REVERBERAÇÕES NO ESPETÁCULO *CANDEIA*⁷⁴

Mariclécia Bezerra de Araújo⁷⁵
Maria Brígida de Miranda

Introdução

Estudos sobre a inquisição e os processos de perseguição e de punição de pessoas acusadas de bruxaria não são recentes: imagens popularizadas no Brasil por meios de comunicação de massa e na cultura popular antecedem as obras da filósofa feminista Silvia Federici. Mas seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (Federici, 2017) propõe uma virada epistêmica na pesquisa sobre os processos de caça às bruxas na Europa e no Novo Mundo. Na primeira parte do artigo, refletimos sobre as imagens de bruxas, ao propor um breve exercício, em que rememoramos os imaginários sobre bruxaria e inquisição propagados

74 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de; ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. Imagens de curandeiras na obra de Federici e suas reverberações no espetáculo *Candeia*. In: JACOBS, Daiane Dordete Steckert; LIMA, Fátima Costa de; MIRANDA, Maria Brígida de; VANDRESEN, Monique; FRANZONI, Tereza Mara (Orgs.). **Imagens de Federici**: reverberações da obra de Silvia Federici em pesquisas nas artes da cena. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, no prelo.

75 Mariclécia Bezerra de Araújo (nome artístico “Cléo Araújo”) é atriz e dramaturga. Doutora em Artes Cênicas, com orientação da Dra. Maria Brígida de Miranda, na Linha de Pesquisa Imagens Políticas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Docente efetiva no Instituto Estadual de Educação Profissional, Tecnológica e Inovação do Rio Grande do Norte (IERN) – Unidade Natal. Tem experiência na área de Arte, Educação, Teatro e Letras, com ênfase em Teatro, Literatura e Ensino. Pesquisa os seguintes temas: corpo em cena, arquétipos, literatura, arte-educação. Atua como atriz no Grupo Arkhétypos de Teatro. E-mail: cleo70130@gmail.com. Link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0218981688443204>.

no Brasil desde a década de 1970 por meio de livros acadêmicos, romances, peças teatrais, filmes, telenovelas, minisséries e animações.

Em primeiro lugar, essa coletânea inicial de memórias de imagens é relevante pela sintonia com o escopo do livro *Imagens de Federici*, considerando que as produções da Linha de Pesquisa Imagens Políticas, no campo das Artes da Cena, dialogam com as teorias de gênero, com as teorias feministas e *queer*, com os estudos culturais, com a teoria crítica, com os estudos decoloniais e interseccionais. Em segundo lugar, porque Federici, ao escolher duas personagens da peça teatral *A Tempestade*, de William Shakespeare, para o título de sua obra, se ampara no poder político das imagens criadas pela literatura dramática. Apresentando as personagens Calibã e sua mãe, Syrocax, uma bruxa de poderes sobrenaturais, Federici estabelece o argumento sobre a origem do capitalismo na Europa como um fenômeno dependente da violência de gênero e discorre sobre como as elites europeias criaram e propagaram imagens das populações campesinas como bruxas associadas ao diabo. Além disso, defende que, a partir da expansão colonial europeia no continente africano e nas Américas, criou-se um imaginário das populações originárias do Novo Mundo como seres selvagens e malévolos. A autora demonstra a construção de tais imagens sobre mulheres e, principalmente, sobre mulheres que apresentam quaisquer saberes que ameaçam o poder colonizador. Um desses saberes refere-se aos usos e às aplicações do reino vegetal.

O conhecimento sobre plantas medicinais entre os povos da Europa significava uma resistência à recém-criada medicina. Já nas colônias, os vários acervos vivos

da ciência empírica dos povos indígenas sobre plantas eram um tesouro que os europeus desconheciam e, no entanto, precisavam dominar e se apropriar para a indústria farmacêutica. Assim, os detentores desses conhecimentos, em sua maioria mulheres, foram retratados com imagens depreciativas, como a de bruxas malignas que deveriam ser exterminadas para o bem da sociedade. Essa narrativa colonial sobre os corpos das mulheres subalternizadas alimenta, por meio de vários discursos, inclusive discursos artísticos, oriundos da literatura ou das artes visuais, o imaginário de gerações.

Por isso, o esforço de escrita deste artigo está em, inicialmente, articular algumas imagens sobre a bruxa e a curandeira difundidas no Brasil da nossa geração, tanto por meios de comunicação de massa como por produções acadêmicas. Na primeira parte, Miranda oferece um chá de alecrim para que o/a leitor/a engaje-se no processo de rememoração de algumas imagens sobre as bruxas e a inquisição com as quais teve contato a partir dos anos de 1970. Essa volta ao passado pode ser útil para entendermos a importância da obra de Federici, não apenas para o campo da história, da teoria marxista e da teoria crítica feminista, mas, principalmente, para o campo da cultura, em especial das Artes da Cena. Na segunda parte do artigo, Cléo Araújo relata o processo de pesquisa, de criação e de encenação da peça teatral *Candeia* (2021), a partir de seu estudo de *Calibã e a bruxa*. Araújo reflete sobre o processo de criação dramatúrgica colaborativa com as atrizes do premiado Grupo Estação de Teatro, sediado em Natal (RN), e sobre a produção do espetáculo teatral com direção de Titina Me-deiros (*in memoriam*). Do mesmo modo, analisa como

o teatro feminista, ao trazer para o palco figuras como a da curandeira, atua como força de restauração simbólica, política e cultural de memórias coletivas femininas.

Por certo, a transformação do status das curandeiras, apontada por Silvia Federici (2017), nos convida a refletir sobre a figura dessas mulheres no contexto brasileiro, especialmente no Seridó, localizado no sertão do Rio Grande do Norte, região marcada por um clima semiárido e por uma paisagem de transição entre a vegetação da caatinga e outras formações, além da presença de açudes e rios que atravessam o território.

O Seridó compreende municípios do centro-sul do estado, como os que integram o Geoparque Seridó, Acari, Carnaúba dos Dantas, Cerro Corá, Currais Novos, Lagoa Nova e Parelhas, situando-se a cerca de 180 km da capital, Natal. É reconhecido por sua riqueza cultural e histórica e pela marcante paisagem da caatinga; destacam-se as expressões culturais locais, como o artesanato, os sítios arqueológicos com inscrições rupestres e uma forte identidade potiguar que se manifesta em diversos aspectos da vida cotidiana. É a partir desse cenário que são construídas as personagens de *Candeia*, nas quais se projeta a força ancestral do sertão. A imagem potente das curandeiras, evocada por Federici (2017), se materializa na atriz Nara Kelly, que interpreta Dona Queiliane, rezadeira e curandeira que, com suas ervas, prepara chás e escalda-pés, servindo-os ao público durante o espetáculo. Sua presença em cena encarna a resistência, o cuidado e o saber tradicional que atravessam gerações, fortalecendo os laços entre território, memória e identidade.

Mais do que uma referência cênica e dramatúrgica, a presença de Dona Queiliane reativa práticas de cuidado, de espiritualidade e de conexão com a natureza que foram historicamente marginalizadas. Como desdobramento dessa encenação, o governo estadual do Rio Grande do Norte implementou o projeto Farmácia Viva, voltado à preservação e à valorização das plantas medicinais e dos saberes associados a elas. Assim, ponderamos como o poder da imagem da curandeira, outrora (e agora) alvo de perseguições, pode ser restaurado pelo teatro feminista.

Chá de alecrim para memória, por Maria Brígida de Miranda

*Aqui está o alecrim, para lembrança.
Não te esqueças de mim, querido.
Estes amores-perfeitos são para o pensamento.
(Ofélia em Hamlet,⁷⁶ tradução
de Brígida Miranda)*

Tenho certeza de que a leitora e o leitor poderão acessar suas próprias memórias à medida que eu apresentar algumas imagens de bruxas que me marcaram ainda criança, na década de 1970. A primeira imagem que compartilho foi veiculada pela televisão, naqueles tempos em que o Brasil amargava sob o regime da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Na televisão, em preto e branco, vi uma velha bruxa oferecer uma maçã envenenada à meiga Branca de Neve, no consagrado primeiro longa

76 Ophelia, Act IV, scene 5: "There is Rosemary, that is for remembrance; pray you, love, remember. And there is pansies, that is for thoughts" (Shakespeare, 1971, p. 1061).

de animação *Branca de Neve e os sete anões* (1937)⁷⁷, de Walt Disney. Relembro que a personagem Rainha Má, a madrasta de Branca de Neve, por meio de estudos de magia, se metamorfoseia em uma mulher muito idosa. A engenhosidade dos estúdios Disney foi dar movimento às representações antigas do que seria uma bruxa: vestes escuras e rotas, cabelos brancos desgrenhados, corcunda, nariz longo e com verruga na ponta, boca desdentada e mãos com artrose. Esse corpo feminino, idoso e maltrapilho, surge da floresta, com uma cesta de vime no braço como se fosse uma vendedora de maçãs, mas seu intuito é puramente malévol.

É curioso observar como um filme de fantasia, voltado para o público infantil, investiu em uma imagem que intersecciona questões de gênero, classe social e etarismo. A bruxa da Disney sobrepõe, em uma única imagem móvel, as seguintes camadas: a velhice da mulher, a pobreza e o cultivo e comércio de plantas. Essa figura da velha pobre e mendicante epitomiza o que deve ser temido e punido sem piedade. Por outro lado, a jovem Branca de Neve é a representação da feminilidade dócil, que reúne beleza, inocência, bondade e servidão ao mundo dos homens. Branca é amada pelo pai e protegida pelo caçador contratado pela Rainha Má para matá-la. Na floresta, não consegue viver só e busca refúgio novamente no mundo masculino: gentilmente oferece seus serviços domésticos em troca de moradia e proteção dos sete anões. Ao final, como a maioria das personagens femininas de boa índole,

77 Sobre o conto dos Irmãos Grimm que originou o filme, recomenda-se o texto: REDAÇÃO. 5 fatos de Branca de Neve que a Disney nunca mostrou: canibalismo, morte e sufocamento. *RollingStone Brasil*, 18 mar. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/5-fatos-de-branca-de-neve-que-disney-nunca-mostrou-canibalismo-morte-e-sufocamento/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

seu prêmio é o casamento com um príncipe. Diga-se de passagem, na animação da Disney, o príncipe é um jovem nobre que, em seu passeio a cavalo pelo bosque, se depara com o cadáver de uma jovem morta e, não se contendo, abre o caixão de vidro e a beija. É de se perguntar o porquê de os estúdios Disney lançarem um *remake* em *live action* em 2025, posto que o filme reforça a rivalidade entre mulheres e cria um cenário perturbador ao sugerir que uma menina órfã e desamparada possa encontrar refúgio e proteção no mundo dos homens. Certamente, o *remake* de *Branca de Neve*, além de um negócio lucrativo, reinstaura a imagem da bruxa, ainda mais perturbadora e quase *gore* para as novas gerações.

De fato, o final de 1970 e o início de 1980 foi um período em que se noticiavam, na televisão e nos jornais impressos, as conferências das Nações Unidas ocorridas entre 1976 e 1985, que estabeleceram ideias e planos de trabalho sobre igualdade de gênero e demarcaram aquele tempo como a “Década da Mulher”⁷⁸. Nesse contexto, foram publicadas e montadas peças importantes sobre a inquisição no Brasil, entre elas, *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes (1966). Lembro-me de assistir, na mesma televisão posicionada na sala de visita da casa de meus pais, à divulgação de uma produção de 1978 com a atriz Regina Duarte no papel da judia Branca Dias. O caráter heroico da personagem reformulou a imagem da atriz, conhecida como a “namoradinha do Brasil”, para atribuir-lhe a imagem de mulher forte, em consonância com a imagem que a grande mídia veiculou à “Década da Mulher”. No ano seguinte, Duarte protagonizou a personagem Malu,

78 Sobre a história das conferências promovidas pelas Nações Unidas sobre as mulheres, ver: UN WOMEN. World Conferences on Women. Disponível em: World Conferences on Women | UN Women – Headquarters. Acesso em: 2 jul. 2025.

na minissérie *Malu Mulher*⁷⁹, dirigida por Daniel Filho e produzida pela Rede Globo de Televisão⁸⁰, escrita por um grupo de autores/as, entre elas, a reconhecida pesquisadora teatral, dramaturga, poetisa e feminista brasileira Renata Pallottini. A série trazia temas controversos, como divórcio, prostituição e violência contra mulher, e foi alvo da censura.

Após o fim do Regime Ditatorial, em 1985, vi surgir, nas prateleiras das livrarias, um imaginário mágico e fantasioso sobre a imagem da bruxa. Quem não se lembra dos *best-sellers* *Diário de um Mago* (1987), *O Alquimista* (1988) e *Brida* (1990), do internacionalmente conhecido e premiado autor brasileiro Paulo Coelho? Essas foram algumas das obras que constituíram o movimento *New-Age* – no Brasil, Nova Era –, que ressignificava a palavra e as imagens da bruxa, ligando-a a baralhos e oráculos, a práticas esotéricas e místicas fora das igrejas e das religiões cristãs. Sets de Tarot e o *Livro das Mutações – I Ching* eram objetos caros e desejos de consumo de centenas de meninas, adolescentes e mulheres brasileiras. Ser chamada de “bruxa” não era mais um xingamento; poderia ser um reconhecimento de que aquela mulher era sábia ou, no mínimo, uma pessoa interessante. Entre livros, cursos de ervas medicinais, cristais e massagens, manifestou-se, em algumas cidades brasileiras, outra imagem da bruxa; surgiu uma noção de “bruxa boa”, de bruxa contemporânea.

79 “*Malu Mulher* é uma série de televisão brasileira apresentada pela Rede Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. Criada por Daniel Filho, foi escrita por ele e Manoel Carlos, com colaboração de Euclides Marinho, Renata Pallottini, Lenita Plonczynski e Armando Costa, sob direção também de Daniel Filho” (WIKIPÉDIA. *Malu Mulher*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Malu_Mulher. Acesso em: 6 jul. 2025).

80 Sobre a atriz Regina Duarte, ver: MEMÓRIA GLOBO. Regina Duarte, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/regina-duarte/noticia/regina-duarte.ghtml>. Acesso em: 3 jul. 2025.

Isso se fortaleceu no campo de pesquisas acadêmicas desenvolvidas no final da década de 1980 e no início da década de 1990. Nas livrarias brasileiras, podiam-se comprar publicações de obras internacionais que tratavam da caça às bruxas no período medieval europeu; entre os livros que chegaram às minhas mãos, estavam *História noturna* (1989) e *O queijo e os vermes* (1976), do historiador italiano Carlo Ginzburg, além da publicação de *Malleus Maleficarum*, de Heinrich Kramer e James Sprenger – um dos primeiros manuais de caça às bruxas publicado originalmente em 1487 pela recém-criada imprensa. O manual abordava as maneiras de se identificar, arrancar confissão sob tortura e exterminar uma mulher considerada bruxa. O livro foi publicado no Brasil pela recém-fundada editora feminista Rosa dos Tempos⁸¹, recebeu tradução de Paulo Fróes, sob o título *Malleus Maleficarum – O martelo das feiticeiras*, em 1991, e seu impacto feminista deveu-se à “Breve introdução histórica” (Muraro, 1991), feita pela premiada escritora e editora Rose Marie Muraro, pioneira do feminismo no Brasil e dos movimentos de emancipação da mulher e da Teologia da Libertação. No texto, Muraro aplica a teoria crítica feminista para discutir o fenômeno da caça às bruxas e historiciza o matriarcado e o surgimento do patriarcado. Seu texto me tocou profundamente e talvez seja dessa época o início do meu fascínio e susto pela temática da bruxa (Imagem 1). Quem foram as bruxas do passado e quem são as bruxas atuais? É uma pergunta que sempre

81 Rose Marie Muraro fundou, com a atriz Ruth Escobar, a editora Rosa dos Tempos em 1990. Sobre a história da fundação e a reativação da editora, sugerimos a leitura do artigo de: AUTRAN, Paula. Grupo Record reativa Rosa dos Tempos, seu selo feminino. *O Globo*, 4 jan. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/grupo-record-reativa-rosa-dos-tempos-seu-selo-feminino-22251894>. Data de acesso: 4 jul. 2025.

me faço, mesmo sentindo um nó na garganta, talvez por saber que eu poderia e posso ser facilmente rotulada de “bruxa” e enforcada a partir do discurso tendencioso e perverso de autores como Kramer e Sprenger. A segunda pergunta que me faço é: quem de nós, mulheres cis ou trans, escaparia de um processo inquisitório?

Imagem 1: Fotografia da mesa de trabalho de Brígida Miranda.



Crédito da fotografia: Maria Brígida de Miranda, 2025.

#PraTodoMundoVer: fotografia da mesa de trabalho de Brígida Miranda, que, com a mão esquerda, segura o livro aberto *Calibã e a Bruxa* (Federici, 2017), em que há uma gravura, datada do século XIV, de uma mulher velha de nariz comprido, caminhando sozinha na floresta e carregando uma cesta de espinafres. Ao lado da obra de Federici, está a “Breve introdução histórica”, de Rose Marie Muraro (1991). Sobre este texto, está um ramo de alecrim plantado no quintal de Brígida e colhido naquela manhã para fazer um assado de vegetais. Acima, há uma xícara de chá de camomila para acalmar a ansiedade.

Além da importância de editoras como a Rosa dos Tempos, podemos considerar o avanço das pesquisas com a formação de Núcleos de Estudos da Mulher em diferentes universidades públicas brasileiras. Isso propiciou que trabalhos sobre o tema da bruxaria, pelo viés dos estudos feministas e de gênero, ganhassem força. Como exemplo, temos o artigo seminal “Caça às Bruxas: o saber das mulheres como obra do diabo”, da pesquisadora brasileira Lúcia Tosi (1987), professora de Química da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sobre como processos da inquisição tiveram como alvo mulheres que praticavam a medicina empírica. Também destaco a pesquisa de Sônia Weidner Maluf (1992), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que conduziu entrevistas e trabalhos de campo sobre o imaginário da bruxaria nas populações de origem açoriana. Histórias de bruxaria e de poderes mágicos das mulheres da Ilha de Santa Catarina foram, inclusive, popularizadas nacionalmente por produções audiovisuais, como a minissérie televisiva *Ilha das Bruxas*⁸², da extinta Rede Manchete. Curiosamente, a atriz Ana Cecília Costa me contou certa vez da sua incrível experiência de gravar episódios em paradisíacas locações em Florianópolis e interpretar a personagem Mariana, que tinha o poder de se transformar em uma coruja – assim como as outras bruxas da trama, que se metamorfoseavam em animais.

Tamanho era meu fascínio pelo imaginário da bruxa que criei, em 1991, junto com quatro pessoas, entre elas as atrizes e antropólogas Rita Castro e Adriana Mariz, uma performance intitulada *Sabbath*. Era uma cena curta de teatro-dança em que, vestidas de preto,

82 “[...] escrita por Paulo Figueiredo e dirigida por Henrique Martins e Álvaro Fugulin” (WIKIPÉDIA. *Ilha das Bruxas*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilha_das_Bruxas. Acesso em: 4 jul. 2025).

com cabelos bem desfiados, sorrisos e gargalhadas altas, fazíamos um círculo e dançávamos com vassouras, depois simulávamos uma orgia de mulheres e homens. Lembre-me de uma professora, logo após a performance, nos repreender por termos representado as bruxas como mulheres que buscavam o prazer sexual entre si. Nunca mais apresentamos esse trabalho, mas meu interesse pela temática não se extinguiu.

O que foi a bruxaria, então? O que buscavam as bruxas e do que eram acusadas? Esse assunto se entrelaçou aos meus interesses de pesquisa desde meus primeiros projetos na UDESC e se expressou em propostas para disciplinas de graduação, como a montagem teatral da peça *Vinegar Tom* (1976)⁸³, de Caryl Churchill, que realizei entre 2007 e 2008, e em pesquisas, disciplinas e orientações de mestrado e doutorado na Linha de Pesquisa Imagens Políticas do PPGAC/UDESC.

Porém, a obra de Federici (2017) alterou meu olhar sobre a caça às bruxas, retirando-o de um escopo fechado, tido apenas como um evento estranho e tenebroso da Idade Média, fruto da perversidade de clérigos, da ignorância e das superstições das populações feudais. Isso porque Federici (2017) reposiciona a perseguição, a tortura e o extermínio de mulheres como peças fundamentais para a formação e para o fortalecimento do sistema capitalista e da expansão colonial da Europa. Segundo a autora italiana, essa é uma variante que Karl Marx não havia cogitado na abordagem do conceito de “acumulação primitiva” (Federici, 2017, p. 25), tampouco em sua reflexão sobre a violência nas fases do desenvolvimento capitalista. Federici defende que a caça às bruxas foi uma

83 Para saber mais sobre a montagem deste espetáculo de teatro feminista, ver o primeiro capítulo deste livro, “Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas – reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*”.

ação estratégica para o fortalecimento das estruturas de poder das elites europeias, junto à Igreja e à formação dos Estados-Nação, à medida que expropriou o campesinato de suas terras e destruiu o sistema de terras comunais.

Paralelamente, a caça às bruxas provocou rupturas nas relações sociais e familiares, nas estruturas de produção e de saberes locais, alterando o status das mulheres nas sociedades medievais e colocando suas produções e seus saberes sob escrutínio e suspeição. Ademais, ao historicizar as terras comunais como espaços de produção agrícola que garantiam a autonomia alimentar e medicinal das populações rurais, Federici (2017) demonstra como esses espaços eram organizados e cultivados por mulheres. E vai além, ao enumerar e ao detalhar como várias das revoluções e revoltas das populações rurais contra injustiças de senhores feudais, em diferentes partes do continente europeu, foram organizadas e lideradas por mulheres. Sobre o conceito de “mulheres”, a autora delimita seu uso em *Calibã e a bruxa*: “no contexto deste livro, significa não somente uma história oculta que necessita se fazer visível, mas também uma forma particular de exploração e, portanto, uma perspectiva especial a partir da qual se deve reconsiderar a história das relações capitalistas” (Federici, 2017, p. 27). Seu livro nos faz refletir como as elites dominantes criaram e continuam criando discursos e tecnologias de comunicação de massa, além de arsenais de vigilância e punição que legitimam e atualizam processos de genocídio, particularmente de feminicídio e epistemicídio, no passado e na atualidade.

No quarto capítulo de *Calibã e a bruxa*, intitulado “A grande caça às bruxas na Europa”, Federici (2017) demonstra as diferentes formas de perseguições e de silenciamentos usadas pelas elites contra mulheres que

cultivavam saberes medicinais e espirituais, tanto nas comunidades camponesas a partir da Baixa Idade Média, quanto em seus desdobramentos e transformações discursivas no período do Renascimento. Já no quinto capítulo, “Colonização e cristianização: Calibã e as bruxas no Novo Mundo”, a autora discorre como as elites europeias, almejando colonizar as Américas, passam a usar os aparelhos do Estado e da Igreja para destruir elos comunitários, saberes e culturas de povos africanos e indígenas.

Após esse exercício de rememoração de bruxas que povoam nosso imaginário, e depois de revisar, de forma breve, o argumento tecido por Federici (2017), nos dedicamos à segunda parte deste artigo, que integrou a pesquisa de doutorado realizada por Araújo sob minha orientação, no PPGAC/UDESC, entre 2020 e 2024. *Candeia* é um espetáculo teatral que ilumina o caminho para restaurar o lugar de respeito e de admiração por mulheres brasileiras que cultivam ervas medicinais e que tratam os males do corpo e da alma das populações mais vulneráveis.

As curandeiras de Federici: entre o cuidado e a perseguição, por Cléo Araújo

Sentem-se ao longe cheiros de ervas, de velas queimando; de rezos e cânticos que nos fazem sentir uma candura de bênçãos. É noite, mas a luminosidade que se vê atravessa as trevas e rompe silêncios. Nisto, aos poucos, percebemos um poder revoltoso matriarcal, pois quatro mulheres nos recebem em seu lar, nos levando em sonhos, por meio de histórias, ao universo do resgatar

almas. *Candeia* é luz, guia e caminho, é um sublime feminino que se expande, pedindo licença pra lhe benzer com as forças da mata, das ervas e da fé. Esse pulsar de corações acende antigas chamas, porque somos levadas a acessar nosso sagrado. (Sinopse do espetáculo *Candeia*, por Cléo Araújo)

Desenvolvi o projeto de escrita dramatúrgica e de encenação intitulado *Candeia* como parte da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas, na UDESC, em meio ao contexto da pandemia de Covid-19, em 2021. A proposta cênica, que compõe minha tese (Araújo, 2023), foi concebida por mim e pela atriz Titina Medeiros: juntas, focamos em um trabalho colaborativo com a participação das atrizes do Grupo Estação de Teatro, companhia teatral de renome fundada em 2009 por Rogério Ferraz, Nara Kelly, Caio Padilha e Manu Azevedo, sediada em Natal (RN). A empreitada de trabalhar apenas com as mulheres da companhia gerou, no início, resistência e inquietação dos colegas homens, que questionaram o porquê dessa divisão por gênero. Mas o nosso projeto era criar, durante a pandemia, um espaço criativo de acolhimento e de cura para elas. Assim, o grupo composto por mim, Titina Medeiros, Geovana Araújo, Nara Kelly, Manu Azevedo, Múcia Teixeira e Ananda K instaurou um processo com todas as suas funções criativas e executivas realizadas por mulheres, ou seja, um “espaço ginocêntrico” (Miranda, 2003, p. 205).

Esse espaço de encontro de mulheres artistas foi inicialmente possibilitado pelas plataformas de reunião on-line. Isoladas fisicamente em nossas casas, nos conectávamos em chamadas de vídeo e criávamos metodologias próprias de trabalho cênico. No espaço virtual e comunal, começamos a gerar as personagens e

os textos do que se tornou o espetáculo *Candeia*. A estreia, em fevereiro de 2021, ocorreu com todas as atrizes e com toda a equipe presentes em um espaço teatral da cidade, ainda durante a pandemia. Contudo, a apresentação não teve uma plateia presencial, devido às normas sanitárias do momento, o que nos fez optar por realizar uma transmissão on-line e gratuita pela plataforma *Youtube*. Em outubro do mesmo ano, *Candeia* estreou de forma presencial, mantendo-se em circulação em capitais do Brasil e no interior do Rio Grande do Norte até os dias atuais.

Imagem 2: Cenário do espetáculo *Candeia*.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Espetáculo realizado no Pátio das Acácias, no Rio de Janeiro (RJ), durante turnê pelo Sesc, em 2022. Crédito da fotografia: Cléo Araújo, 2022.

O espetáculo *Candeia* é uma experiência teatral única, pois propõe uma dinâmica de interação direta com a plateia. Projetado para espaços abertos, como bosques e

praças, seu espaço cênico é organizado como se fosse uma casa-cozinha de uma família de quatro mulheres idosas. Cada uma das quatro atrizes criou uma personagem a partir do próprio processo criativo, ou seja, trata-se do que Miranda chama de “teatro processual” (Miranda, 2021, p. 171), quando o texto não existe previamente ao projeto de encenação. *Candeia*, nesse sentido, foi desenvolvido nos encontros práticos entre atrizes, diretora e dramaturga. A temática e as ações das personagens atrelam questões que foram cruciais durante a pandemia de Covid-19 e que se mantêm atuais ainda hoje, tais como o autocuidado, a ancestralidade e, sobretudo, a sororidade.

Imagem 3: Atrizes do espetáculo *Candeia* – Nara Kelly interpreta Dona Queiliane; Múcia Teixeira, Dona Arlinda; Manu Azevedo, Dona Formosa e Ananda K, Dona Carmelita.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Estreia do espetáculo *Candeia* no formato presencial, em outubro de 2021, no pátio do Espaço Tecesol, em Natal (RN). Crédito da fotografia: Cléo Araújo, 2021.

As atrizes Nara Kelly, Manu Azevedo, Múcia Teixeira e Ananda K costumam lembrar nossas conversas durante o processo de construção do espetáculo e durante as temporadas de apresentações. Para a construção das quatro personagens femininas – Dona Queiliane, Dona Arlinda, Dona Formosa e Dona Carmelita –, as atrizes evocaram as próprias memórias sobre histórias de diferentes mulheres seridoenses⁸⁴ simples e reais que sobreviviam de rezas, curas, bordados, orações e cantorias, pois há, na memória de cada atriz, uma senhora que, com a reza, a curou na infância, utilizando o poder da fé para isso. A experiência das atrizes, no processo de criação, tocou em memórias e reflexões sobre como as pessoas antigamente tinham medo de algumas mulheres, porque elas riam, rezavam outras orações e conversavam com os animais.

Associando o espetáculo *Candeia* à obra de Federici (2017), vale observar as reflexões da autora sobre a inquisição. A Igreja Católica, segundo Federici (2017, p. 302), “fornece um arcabouço metafísico e ideológico” que incentivou a perseguição e a caça às bruxas; no entanto, ela aponta que, a partir do século XV, houve uma intensificação das perseguições e dos julgamentos de bruxaria, que passaram a ser feitos por tribunais seculares. No quarto capítulo de *Calibã e a bruxa*, “A grande caça às bruxas na Europa”, a autora italiana demonstra como mulheres inteligentes, corajosas, astuciosas, desafiadoras

84 Uma das mais fortes características da mulher seridoense é a de carregar, no corpo e na alma, a força do Sertão. Filha da terra seca e resistente da caatinga, aprendeu desde cedo a enfrentar a dureza do clima e da vida com coragem, sabedoria e fé. É guardiã dos saberes ancestrais, pois é rezadeira, curandeira, artesã, agricultora, assim como empreendedora, professora, administradora, médica, entre muitas outras profissões. Sabe tecer sua própria história com determinação. Sua presença firme sustenta famílias, comunidades e tradições, pois, no Seridó, cada ruga em seu rosto conta uma história de luta, amor e permanência.

e revolucionárias sofreram diversas formas de opressão e violência do Estado, da Igreja e dos homens de suas famílias ou aldeias, defendendo que a campanha de terror e de perseguição que destituiu as mulheres de seus direitos e as condenou às fogueiras tornou-se uma “iniciativa estatal” a partir do século XV. Ainda, a filósofa argumenta como as imagens da bruxa foram se transformando ao longo dos séculos e como viraram alvo de extermínio exatamente durante o período de expansão colonial da Europa. Assim, aponta narrativas que desdenhavam, ridicularizavam e demonizavam práticas sociais de mulheres, como as benzeções, os conhecimentos das ervas medicinais, as práticas culinárias e os métodos contraceptivos praticados pelas populações camponesas durante toda a Idade Média.

Federici (2017) explica que o processo de silenciamento das mulheres ao longo do tempo se deu por meio de um sistema opressor, patriarcal e misógino que excluiu as mulheres de funções sociais, culturais e religiosas, tratando-as como seres inferiores e sem direitos. Nesse sentido, *Calibã e a bruxa* é uma análise da caça às bruxas como uma campanha sistemática de repressão aos corpos e aos saberes femininos. Em sua pesquisa, a autora aponta como curandeiras, parteiras e rezadeiras representavam um perigo à consolidação da ordem capitalista, pois encarnavam formas de autonomia material e simbólica: “A caça às bruxas foi essencial para a construção de uma nova ordem patriarcal onde o corpo das mulheres, seu trabalho e seus saberes foram postos sob o controle do Estado e do capital” (Federici, 2017, p. 207). Por certo, as terras comunais, espaços coletivos de cultivo e convivência, eram onde saberes se desenvolviam e se transmitiam. Com a expropriação dos camponeses, essas mulheres

foram privadas de seus meios de subsistência e perseguidas em nome da racionalidade científica e do progresso. Dessa maneira, a figura da bruxa-curandeira passou a ser demonizada e sua prática, criminalizada.

Durante o estudo da obra de Federici (2017) para a construção da personagem Dona Queiliane, interpretada por Nara Kelly, observo a representação da curandeira como um elo entre o passado e o presente, entre o visível e o invisível. Sua prática é um ato de cuidado para com a comunidade, de fé e de reconexão com a natureza e com as raízes culturais, pois, em um mundo cada vez mais tecnológico e fragmentado, a sabedoria dessa personagem ressurge como um convite ao equilíbrio, à escuta e ao respeito por diferentes formas de conhecimento e de cura.

Como dramaturga, costumo acompanhar as apresentações do espetáculo *Candeia* e reparo como muitas espectadoras acreditam que a personagem de Dona Queiliane está profundamente enraizada nas tradições culturais do povo da região do Seridó, reconhecendo seu poder ancestral sobre plantas medicinais, rituais de cura e práticas espirituais. Dona Queiliane é vista como uma guardiã da sabedoria popular, alguém que combina o cuidado do corpo com a atenção às dimensões emocionais e espirituais do ser humano. Minha experiência enquanto mulher seridoense é de observar como, na minha região, mulheres curandeiras e benzedoras têm um conhecimento adquirido em uma vivência profunda de saberes empíricos e simbólicos de cura. Muitas das curandeiras e das rezadeiras que conheço utilizam ervas, chás, banhos, rezas, benzimentos e outros recursos que integram corpo, mente e espírito.

Dona Queiliane em *Candeia*: saberes que resistem

Narrar memórias, interpretar vidas reais e levar pessoas a pensar que vivências de outros saberes existem e possuem importância foi essencial para a construção de *Candeia*. Entre as histórias selecionadas em nossas criações, está, como dissemos, a da rezadeira e curandeira Dona Queiliane, interpretada pela atriz Nara Kelly. Na dramaturgia, é a personagem mais velhinha de todas, a mais amada pelas irmãs, a mais delicada, a que está sempre rezando, cuidando das ervas, recebendo pessoas, se dedicando a tocar sanfona nos fins de tarde, organizando a sala de rezas, as velas e os incensos, deixando tudo propício à chegada das forças, isto é, das entidades e energias. Quando vem alguém para ser rezado, ela o recebe e o conduz para uma salinha atrás da casa, enquanto as outras irmãs preparam as ervas, os chás e os escalda-pés.

Durante a criação da peça, Federici (2017) nos faz conhecer as ferramentas naturais das curandeiras e, ao longo do processo criativo da construção da personagem de Dona Queiliane, elenco um aspecto principal: o da mulher solteira que aprendeu a ler sozinha e que encontrou na espiritualidade a chave para uma escolha. A personagem em questão escolhe o caminho da cura, rezando para quem busca se livrar dos males, lutando pelos que desejam conhecer o caminho da leitura e do autoconhecimento, ensinando chás e auxiliando a viver na fé e no amor. Em nosso espetáculo, a figura da curandeira é reencenada não como uma personagem ficcional, mas como uma presença viva e ritualística. Dona Queiliane, rezadeira e curandeira potiguar, não apenas participa da encenação, mas também realiza ações de cuidado e de acolhimento com as pessoas da plateia. Essas ações

rompem com a separação tradicional entre cena e plateia, evocando práticas comunitárias e femininas de cura e de acolhimento.

A escolha estética e política da direção e da dramaturgia de *Candeia* remete diretamente à crítica de Federici (2017), fazendo com que saberes populares e femininos, historicamente relegados ao campo do irracional ou do supersticioso, ganhem centralidade e legitimidade através do teatro. A cena, então, torna-se um espaço de reconexão com a ancestralidade, com o corpo e com o território, reconhecido principalmente por pessoas nordestinas e seridoenses.

Para Nara Kelly, atriz que concebeu a personagem, Dona Queiliane é uma rezadeira. Essa proposição foi intuitiva: ela percebeu a manifestação dos elementos compositivos da personagem durante os improvisos e os exercícios de criação em contato com a água. O elemento mágico de poder de Dona Queiliane é uma garrafinha com água, que derrama ao benzer o espaço durante a primeira cena de *Candeia*, purificando as energias do lugar.

Imagem 4: Personagem Dona Queiliane, interpretada por Nara Kelly.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Nara Kelly no pátio do Espaço Tecesol, em Natal (RN). Crédito da fotografia: Rita Machado, 2021.

A atriz Nara Kelly começou a compreender a importância da água em suas improvisações, porque com ela acessava memórias e se reconectava com antigas ancestrais, com xamãs e demais mulheres que curavam e abençoavam outras pessoas por meio desse elemento da natureza. No campo da espiritualidade feminina e do movimento da Nova Era, Gray Miranda, autora de *best-sellers* sobre os ciclos e os “quatro arquétipos femininos”, escreve que

As mulheres estão começando a escrever novas histórias e novos mitos, estão criando novas canções e novos arquétipos, e precisamos de mais mulheres fazendo isso se quisermos restabelecer a tradição feminina. “O Despertar” reconecta as mulheres à sua natureza completa e oferece essa consciência às gerações futuras, na esperança de que ela não mais seja perdida. Além disso, o mais importante é que essa consciência cria um lugar na sociedade para a xamã, a mulher sábia, a sacerdotisa oracular, a bruxa e a curandeira ou benzedeira (Miranda, 2017, p. 112).

A partir das noções de arquétipos femininos de Gray Miranda, conduzimos exercícios com as atrizes para que criassem suas personagens. Em seu processo artístico, Nara Kelly não acessava imagens, mas sim algo mais dilatado, como se estivesse em outra atmosfera. Para a atriz, nós somos feitas de vários referenciais femininos, de energias que vieram antes de nós. Em sua busca por imagens na internet, a fim de ampliar essa visão dilatada, Nara Kelly interessou-se por fotografias de senhoras rezando, segurando cachimbos e velas, mexendo em caldeirões. Sobre isso, escreveu o seguinte texto:

Para Dona Queiliane, a espiritualidade chegou cedo em sua vida. Sensitiva desde sempre, passou a infância rodeada de amigos imaginários, pois era sempre repreendida pelos adultos, que achavam que ela estava sempre no mundo da lua. Curiosa, gostava de leitura e dos livros. Mas a família humilde queria que ela se dedicasse ao trabalho na roça: era preciso fugir no meio do trabalho, vestir-se de homem para não ser reconhecida e descer a serra até a biblioteca da cidade para apanhar os livros às escondidas. Aproveitava para espiar Dona Izabel, benzedeira da cidade, e aprender algumas rezas. Descobriu a importância de ter sempre um ramo na mão para não atrair energia negativa ou enfermidade para si enquanto se benze. Tem uma forte ligação com Arlinda, a irmã que sempre teve um profundo respeito e conhecimento pelas ervas. Aos treze anos, começou a benzer e de lá pra cá nunca deixou de receber as pessoas. É feliz em ser intermediadora da cura. Sente muito sono e a idade avançada já lhe dificulta a locomoção, mas gosta muito de estar com as irmãs e Carmelita para juntas festejarem, contarem histórias, irem ao samba e tomarem cerveja (Notas de ensaio do Diário de Bordo da atriz Nara Kelly, não publicado, 4 ago. 2021).

Teatros feministas e políticas públicas: da cena à ação social

O teatro tem se afirmado como uma ferramenta potente de revalorização de saberes historicamente marginalizados, especialmente aqueles vinculados a

práticas ancestrais de cura, de acolhimento e de resistência cultural. No espetáculo *Candeia*, por exemplo, o uso cênico de ervas medicinais, chás e escalda-pés transcende a função estética ou cenográfica, assumindo papel simbólico e ritualístico. Essas práticas, oriundas das tradições de curandeiras, benzedeiras e parteiras, são resgatadas como formas legítimas de conhecimento, inserindo-se na cena como elementos de cuidado e de resistência comunitária.

No âmbito federal, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), vinculada ao Ministério da Cultura, tem desempenhado papel fundamental no fomento à produção artística com enfoque em temáticas sociais, identitárias e territoriais. Por meio de editais como o Prêmio Funarte de Teatro, Circo e Dança, a instituição promove o incentivo a práticas artísticas que dialogam com as realidades e com os saberes tradicionais brasileiros, reforçando o compromisso com a diversidade cultural e com a arte como instrumento de transformação social⁸⁵.

Além disso, o Ministério da Educação (MEC), através de políticas voltadas à Educação Escolar Quilombola, Indígena e do Campo, vem estimulando a inclusão de saberes tradicionais nos currículos escolares, reconhecendo-os como fundamentais à formação cidadã, intercultural e plural (Brasil, 2012). Tais diretrizes estabelecem as bases para uma educação que valoriza conhecimentos produzidos fora da lógica ocidental hegemônica, como aqueles das práticas de cura comunitária presentes em manifestações como o espetáculo *Candeia*.

Assim, a repercussão social e cultural do espetáculo resultou em uma ação concreta por parte do poder

85 Sobre o prêmio, há informações em: FUNARTE. Programa Funarte de Apoio a Ações Continuadas 2025 – Teatro, 30 jun. 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2025/premio-funarte-mestras-e-mestres-das-artes-2025>. Acesso em: 18 mar. 2026.

público estadual, que implementou o projeto Farmácia Viva (Brasil, 2018), política voltada à valorização e à regulamentação do uso terapêutico de plantas medicinais. Tal iniciativa parte do reconhecimento do saber popular como tecnologia social e prática de saúde integrativa, em consonância com diretrizes nacionais.

Dessa forma, o deputado federal Fernando Mineiro e a deputada estadual Divaneide Basílio, ambos do Rio Grande do Norte, produziram juntos uma emenda parlamentar, através da Funarte e do Ministério da Cultura, com o propósito de criar uma lei que objetiva instituir o Programa Farmácia Viva no estado potiguar. Segundo a deputada,

A Farmácia Viva é baseada na produção e utilização de plantas medicinais e fitoterápicos em consonância com a Política Nacional de Plantas Medicinais e Fitoterápicos (Decreto nº 5.813/2006) e a Portaria nº 886/2010 do Ministério da Saúde, que reconhecem a importância desse modelo para ampliar o acesso à saúde de forma inclusiva e sustentável (Basílio 2025 apud Basílio; Mineiro, 2025, p. 12).

Ela complementa, informando que “[...] a proposta busca valorizar e integrar práticas ancestrais de matriz africana, conhecimentos indígenas e iniciativas voltadas à agricultura urbana, fomentando a segurança alimentar e a soberania dos territórios” (Basílio, 2025 apud Basílio; Mineiro, 2025, p. 12). Foi nessa perspectiva que os parlamentares, junto ao Grupo Estação de Teatro, escolheram *Candeia* para circular pelo estado, pois este espetáculo ajuda a preservar saberes e práticas da cultura

popular através das plantas medicinais. No material de divulgação do projeto Farmácia Viva, se estabelece a interação da plateia com as atrizes e as responsáveis pela escrita da cartilha, Nathália Souza, Kamila Tuenia e Yasmin Alves, que falam sobre a temática das plantas medicinais:

Além das apresentações, o circuito promove debates e rodas de conversa sobre a importância da preservação de saberes ancestrais para a saúde da população. A preservação desses saberes tem ganhado cada vez mais espaço no SUS, que reconhece a potente parceria que pode surgir quando a saúde pública está diretamente associada à agroecologia e à agricultura familiar (Souza; Tuenia; Alves, 2025 apud Basílio; Mineiro, 2025, p. 3).

No espetáculo *Candeia*, a atuação da curandeira transcende a simples aplicação de remédios naturais para ser um ponto de referência dentro da comunidade, oferecendo escuta, aconselhamento e apoio em momentos de sofrimento físico, emocional ou espiritual. Muitas vezes seu conhecimento é transmitido oralmente de geração em geração, ao preservar práticas milenares que foram marginalizadas ou reprimidas pelos discursos da medicina ocidental. Embora o termo “curandeira” tenha sido, por vezes, usado de forma pejorativa ou desvalorizada na região do Seridó, atualmente há um movimento crescente de valorização de saberes tradicionais. Desse modo, em tempos de redescoberta da medicina natural e de respeito às culturas originárias, as curandeiras voltam a ser reconhecidas como importantes agentes de cuidado e de resistência cultural.

Assim, o teatro, ao articular linguagem artística e memória coletiva, ultrapassa o campo simbólico e se afirma como agente de transformação social. Nesse sentido, a revalorização dos saberes das curandeiras, tradicionalmente silenciadas ou deslegitimadas, quando desdobrada em política pública, exemplifica o potencial transformador da arte engajada. Mais do que representar, o teatro mobiliza e reconfigura a realidade, participando ativamente da construção de políticas que reconhecem a diversidade epistêmica e cultural do Brasil.

Esse desdobramento reforça a tese de que o teatro feminista pode atuar como catalisador de processos de memória e restauração, contribuindo para políticas de reparação cultural e histórica. Assim, *Candeia* instaura a imagem da curandeira, figura antes marginalizada, no centro da cena e da vida como símbolo de resistência, cuidado e sabedoria.

Considerações finais, por Miranda e Araújo

Tecemos, aqui, um texto que refletiu sobre algumas imagens de mulheres discutidas na obra *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici (2017), relacionando-as ao nosso imaginário contemporâneo sobre bruxaria e às nossas experiências na prática teatral. Iniciamos este artigo relembando, revendo e refletindo sobre imagens de bruxas difundidas pelos meios de comunicação de massa no Brasil. E nos valemos do interesse da filósofa italiana em ancorar seu argumento em imagens produzidas pela literatura dramática para então adentrar o espetáculo teatral. O paralelo entre as curandeiras de *Calibã e a bruxa* e a personagem de Dona Queiliane em *Candeia* revela como o teatro pode operar como instrumento de reencantamento e de valorização de figuras historicamente invisibilizadas ou perseguidas.

A proposição de criar uma peça, de maneira colaborativa, em um “espaço ginocêntrico” (Miranda, 2003, p. 205) transformou o fazer teatral das artistas do Grupo Estação de Teatro e gerou um espetáculo em sintonia com pautas feministas de afeto e cuidado para enfrentar períodos sombrios da história brasileira contemporânea, marcada pela pandemia de Covid-19 e pelo desmantelamento, ao longo do mandato de Jair Bolsonaro (2018-2022), de políticas públicas nos setores da saúde, da educação, do meio ambiente e da cultura. Naquele contexto, o processo de criação cênica se tornou uma espécie de terra comunal para as artistas, o que de fato se estendeu para o espetáculo cênico, ao engajar a plateia em uma espécie de rituais comuns. Por uma hora, artistas e público vivem em um campo aberto, debaixo de árvores, pássaros e céu, compartilhando chás, quitutes e bacias com água morna para esquentar os pés cansados. Cuidado, afeto, histórias, música e alegria são oferecidos por mulheres sábias: Queiliane, a curandeira; Arlinda, a bordadeira; Formosa, a cozinheira; e Carmelita, a cantora. Todas revolucionárias contadoras de histórias.

Resumindo, ao retomar saberes femininos de cuidado e de cura, o espetáculo *Candeia* promove abordagem feminista de um universo regional das mulheres do Seridó, no que tange à cultura mestiça que se nutre das práticas de povos indígenas e negros, além dos povos colonizadores. Dessa maneira, a cena teatral não apenas representa, mas reativa práticas ancestrais e, com isso, contribui para a reconstrução de um imaginário social em que mulheres e seus saberes ocupam lugar de centralidade na cena teatral e, quiçá, no reconhecimento social. Em *Candeia*, a curandeira, outrora símbolo de ameaça, emerge como figura de poder, cura e resistência.

Referências

ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. **Dramaturgias ritualísticas:** processos feministas de criação colaborativa dos espetáculos *Candeia* e *Seridó Revolto*. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BASÍLIO, Divanice; MINEIRO, Fernando. *Candeia: plantas medicinais e cultura popular*. Folder impresso de apresentação do Projeto Farmácia Viva. Natal, 2025.

BRASIL. Ministério da Educação (MEC). **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica**. Brasília: MEC/SESU, 2012.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Programa Farmácia Viva**. Brasília: Ministério da Saúde, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GOMES, Dias. **O Santo Inquerito**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.

KRAMER, Heinrich; SPRENCHER, James. **Malleus Maleficarum** - O Martelo das Feiticeiras. Tradução: Paulo Fróez. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991.

MALUF, Sônia Weidner. Narrativas de bruxaria e poder feminino. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina (Orgs.). **Entre a virtude e o pecado**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 191-212.

MIRANDA, Gray. **Lua Vermelha**: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional. Trad. Larissa Lamas Pucci. São Paulo: Pensamento, 2017.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos doces**: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX. São Paulo: Hucitec, 2021.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training**: towards Capoeira in the physical training of actors. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – La Trobe University, Melbourne, 2003.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. *In*: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991, p. 5-17.

SHAKESPEARE, William. Hamlet, Prince of Denmark. *In*: SHAKESPEARE, William. **The Alexander Text of Complete William Shakespeare Works**. London: Collins, 1971, p. 1028-1072.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS [Branca de Neve e os sete anões]. Direção de David Hand. Califórnia: Walt Disney Productions, 1937, 86min.

TOSI, Lúcia. Caça às Bruxas: saber das mulheres como obra do diabo. **Ciência hoje**: da Alquimia à Química, São Paulo, v. 4, n. 20, p. 35-42, set./out. 1987.

O FUTURO É FEMININO: A ESCRITA E A ENCENAÇÃO DE DRAMATURGIA FEMINISTA NO CONTEXTO DE UMA ESCOLA CONFESSIONAL⁸⁶

Franciele Rodrigues da Silva Garcia⁸⁷
Maria Brígida de Miranda

Introdução

Organizamos este texto de maneira a evocar o formato tanto da própria dramaturgia teatral, quanto de textos filosóficos canônicos, como *Diálogos*, de Platão (1972), e *Paradoxo sobre o comediante*, de Denis Diderot (1883), que se apoiam na dinâmica de pergunta e resposta de personagens ficcionais e/ou históricos para tratar de temas abstratos e caros à filosofia. No campo do teatro, além dos textos dramaturgicos, podemos ver, em pelo menos duas obras seminais de Constantin Stanislavski (1993; 1994) – *A preparação do ator* e *A construção da personagem* –, diálogos entre o jovem estudante Kostia e seu professor Tortsov. As obras, embora ficcionais, são uma engenhosa maneira de mostrar a forma dialógica do processo de ensino de teatro⁸⁸. Nos interessa que quem nos lê observe as reflexões de cada uma: orientadora e mestranda.

86 GARCIA, Franciele Rodrigues da Silva; MIRANDA, Maria Brígida de. O futuro é feminino: a escrita e a encenação de dramaturgia feminista no contexto de uma escola confessional. In: LYRA, Luciana (org.). **Pedagogias feministas nas artes da cena**. 1. ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2026. p. 139-162.

87 Doutoranda em Artes Cênicas, na Linha de Pesquisa Imagens Políticas (PPGAC/ UDESC). Quando da escrita deste texto, era mestranda pela mesma instituição e bolsista do Programa de Demanda Social (DS) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com bolsa recebida entre março e julho de 2025. E-mail: francielegarcia.contato@gmail.com

88 Para um aprofundamento na temática, sugerimos consultar: ROACH, Joseph R. **The players' passion: studies in the Science of Acting**. Toronto: University of Delaware Press, 1985.

Diálogo entre Miranda e Garcia

Miranda – Como sua orientadora de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), me coloco na tarefa de acompanhar os relatos de sua experiência como mulher negra, artista, professora e jovem pesquisadora, bem como a expressão de seus interesses de pesquisa. Desde sua entrevista para a seleção no Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas, em 2022, me chamou a atenção a maneira como você articulou o trabalho de montagem cênica de um espetáculo de cunho feminista com adolescentes em uma escola confessional, em 2021, exatamente num contexto cultural e político no qual vimos, de forma mais violenta, ataques a temáticas relacionadas aos estudos de gênero, aos feminismos, às políticas identitárias e às minorias étnico-raciais. Penso que são importantes seu relato e suas reflexões sobre o trabalho que desenvolveu com o grupo de teatro que fundou naquela escola, o Grupo de Teatro Experimental (GTE), porque suas dificuldades no contexto escolar e as soluções que encontrou para levar adiante projetos de criação dramaturgica e de encenação podem inspirar professoras e pesquisadoras do campo do teatro.

Acho também interessante como sua pesquisa encontra sintonia com outra pesquisa que está em desenvolvimento desde 2022, conduzida pela doutoranda Karla Martins, sob orientação da Dra. Luciana Lyra, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e minha coorientação⁸⁹. Martins também ministra aulas de teatro em uma escola confessional, mas em outra localidade: no

⁸⁹ No momento, o título da pesquisa de doutorado de Karla Lidiane Costa Martins Silva é “Docência Artivista: epístolas às Marias sobre ações artístico-pedagógicas insurgentes na escola confessional”.

Recife (PE). Talvez haja uma recorrência de situações relacionadas a políticas institucionais, a atitudes de pais e responsáveis sobre projetos de professoras/es no campo das artes e a engajamentos de jovens estudantes em temáticas emergentes. Penso que, se você discorrer sobre como você iniciou seu trabalho com criação de dramaturgias e montagens de espetáculos na escola, poderá ajudar outras professoras de Artes Cênicas a implementarem projetos dedicados a um teatro que tem elementos ou mesmo pautas feministas.

Garcia – Em 2018, fui contratada como trabalhadora celetista, com 44 horas semanais, para a função de “analista de pastoral”, por uma escola filantrópica confessional católica, no município de São José (SC). A função previa o desenvolvimento de atividades com grupos de jovens de dez a dezoito anos, numa perspectiva de valorização dos direitos humanos durante o contraturno escolar. Em 2019, passei em um processo seletivo interno da instituição e fui transferida para o cargo de “professora de teatro”, com 40 horas semanais de aula em regime CLT. O trabalho consistia em desenvolver oficinas com crianças de seis a dezoito anos no contraturno escolar. Os grupos eram divididos em 1º a 3º ano, 4º e 5º ano, 6º e 7º ano, 8º e 9º ano e Ensino Médio, totalizando cinco grupos com distintas propostas. O grupo que descrevo alterou essa lógica e reuniu estudantes do 6º ano até o Ensino Médio, pois eu gostaria de reunir estudantes em nível intermediário para aprofundar pesquisas teatrais e relações de grupo. Conforme o projeto pedagógico da escola, relacionado ao setor de contraturno escolar, cada estudante podia escolher as oficinas que desejava realizar durante o

trimestre e, de forma gratuita, participar de projetos de áreas como música, teatro, dança, artes visuais, audiovisual e esportes.

Em dezembro de 2019, propus à gestão da escola que o espetáculo de final de ano, intitulado *Cantata de Natal: Marias do Brasil*⁹⁰, abordasse o nascimento de Jesus e, ao mesmo tempo, refletisse sobre os direitos humanos e a luta das mulheres. O tema natalino era dado pela escola, por ser uma instituição confessional, mas falar sobre Maria foi uma estratégia de ampliação da temática e de resistência à misoginia e às violências de gênero, permitindo que a peça abordasse assuntos mais amplos e ecumênicos. A ideia central era associar a figura bíblica de Maria às mulheres periféricas e às suas lutas contemporâneas. O evento foi realizado em um campo de areia, num dia quente e chuvoso, com um processo de criação de apenas um mês. Durante os ensaios, 22 jovens, oriundas de diversas oficinas, como as de teatro, dança, artes visuais e música, demonstraram grande interesse nas questões de gênero. Para fazer essa reflexão sobre as “Marias do Brasil”, iniciamos a nossa pesquisa por meio da ferramenta de busca do *Google*, a fim de encontrar mulheres que tiveram trajetórias de destaque na luta pelos direitos humanos no país. Diversas mulheres foram citadas, mas as que se destacaram foram escolhidas para compor a narrativa do espetáculo, que transitava entre o texto bíblico do nascimento de Jesus e músicas contemporâneas, cenas de dança e falas das personalidades históricas pesquisadas.

90 Sobre o espetáculo, há uma matéria de jornal do município: PREFEITURA DE SÃO JOSÉ. Cantata do Marista Escola Social emociona o público com apresentações natalinas. Disponível em: <https://saojose.sc.gov.br/cantata-do-marista-escola-social-emociona-o-publico-com-apresentacoes-natalinas/10084/>. Acesso em: 20 mar. 2026.

As personalidades selecionadas foram Maria da Penha⁹¹, Sônia Guajajara⁹², o Movimento Mães de Maio⁹³, Antonieta de Barros⁹⁴ e Marielle Franco⁹⁵. Vale lembrar que, por um lado, o nome e as ações que evocam a vida, a obra e a condenação da violência contra Marielle Franco despertam a reverência e a luta por justiça de pessoas no Brasil e no exterior, tornando-se símbolo de luta de vários movimentos sociais. Por outro, em contextos conservadores e de extrema direita, a mesma referência é alvo de rejeição e de discursos de ódio. Como aponta Renato Cinco⁹⁶, com o chamado “Gabinete do Ódio”, em campanha contra figuras históricas ilustres, a imagem de Marielle Franco foi constantemente atacada. Diante desta disputa de narrativas, a escola, por precaução, solicitou que

91 Maria da Penha Maia Fernandes é uma ativista do direito das mulheres e uma farmacêutica brasileira que lutou para que seu agressor viesse a ser condenado. Maria da Penha tem três filhas e hoje é líder de movimentos de defesa dos direitos das mulheres, vítima emblemática da violência doméstica.

92 Sônia Guajajara é uma líder indígena brasileira, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade. É formada em Letras e em Enfermagem, especialista em Educação Especial pela Universidade Estadual do Maranhão. É Ministra dos Povos Originários (2023-presente).

93 O Movimento Mães de Maio é um grupo, localizado em São Paulo, de mães, familiares e amigos de vítimas da violência policial e estatal. O movimento foi criado após os Crimes de Maio de 2006, quando agentes do Estado assassinaram mais de 600 pessoas.

94 Antonieta de Barros (1901-1952) foi uma jornalista, professora e política catarinense. Foi uma das primeiras mulheres eleitas no Brasil e a primeira mulher negra brasileira a assumir um mandato como deputada estadual. Criadora da lei que institui o dia 15 de outubro como Dia das/os Professoras/es.

95 Marielle Franco (1979-2018) foi uma socióloga, ativista e política brasileira. Era filiada ao Partido Socialismo e Liberdade e elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura de 2017 a 2020, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação da cidade. Foi brutalmente assassinada em uma emboscada no dia 14 de março de 2018.

96 CINCO, Renato. Origens do gabinete do ódio: há mecanismos de propagação de mentiras de interesse da bancada da bala. **O Globo**, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/origens-do-gabinete-do-odio-24502041>. Acesso em: 20 mar. 2026.

a montagem retirasse o nome de Marielle do repertório das mulheres homenageadas. Isso causou indignação e levantou um debate e uma reflexão entre as discentes e eu, mas, diante do contexto, acolhemos a decisão da escola.

Como sabemos, o ano de 2020 foi marcado pela pandemia de Covid-19. As atividades de escolas públicas e privadas no Brasil foram instruídas a ocorrerem apenas no chamado Modo Remoto Emergencial (ERE)⁹⁷ (Santos; Godoy, 2022). As aulas passaram a ser organizadas no formato de aulas síncronas e assíncronas, por meio de uso de plataformas de reunião virtual. Observo que, na escola onde está o foco deste artigo, os encontros via plataformas, como a *Microsoft Teams*, naquele momento, dificultaram a interação das estudantes, muitas das quais enfrentavam problemas de acesso a computadores e à internet. As atividades foram adaptadas para pesquisas individuais e as aulas se transformaram em encontros quinzenais, nos quais discutíamos não apenas assuntos relacionados às aulas de teatro, mas também medos e ansiedades trazidos pela pandemia. Esse primeiro processo envolveu nove estudantes.

97 Sobre as ações tomadas para mitigação da pandemia do Novo Coronavírus: “Uma dessas ações foi efetivada pela publicação da Portaria nº 343, de 17 de março de 2020, do Ministério da Educação (MEC), determinando a substituição das aulas presenciais por aulas remotas, seguindo os mesmos princípios das aulas presenciais e mantendo a rotina da sala de aula durante o período que durasse a pandemia (Brasil, 2020). Essa substituição gerou um parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE), nº 5/20, do dia 18 de março de 2020, que considera a situação e esclarece aos sistemas e às redes de ensino a inevitabilidade da reorganização das atividades acadêmicas (Brasil, 2020). As redes de educação do país instituíram o ensino remoto emergencial (ERE), que difere da Educação a Distância (EaD), por se tratar de uma mudança temporária no desenvolvimento e na entrega dos conteúdos junto aos discentes. É uma alternativa de promover a continuidade das atividades pedagógicas com o objetivo de instaurar soluções de ensino remoto em circunstâncias de crise” (Santos; Godoy, 2022, não paginado).

Em 2021, com o retorno parcial das aulas presenciais, seguindo os protocolos de segurança, adaptei o ensino de teatro para o formato híbrido. Nesse contexto, propus a realização do musical *Os Saltimbancos*, com adaptação para abordar o cenário político e o negacionismo científico, especialmente em relação à vacinação contra a Covid-19. Naquela época, o grupo era composto por doze estudantes. A peça gerou discussões com algumas famílias que buscaram a escola para entender melhor o assunto, pois, como toda a sociedade brasileira, estavam sendo bombardeadas por diversas informações falsas a respeito da vacinação. A montagem foi apresentada com sucesso em dezembro de 2021, no Teatro Adolpho Mello, localizado no centro de São José, que se destaca por ser o teatro mais antigo de Santa Catarina. Para muitas estudantes, foi a primeira vez que entraram em um edifício teatral: a experiência de apresentar-se em um palco tradicional foi transformadora, marcando um momento inesquecível para elas e para mim.

Fico pensando nessa trajetória... Entre flagelos globais, como o foi a pandemia de Covid-19, que assolou o mundo, a educação se desenvolveu na metáfora do “jogo de capoeira”, que você debate em sua tese de doutorado (Miranda, 2003). É nela que penso quando vejo o que uma jovem professora, como eu, precisa fazer para exercer seu trabalho com coerência, num contexto nacional e mundial, marcado por uma crescente onda neofascista. Nossa tábua de salvação foi nos agarrar ao passado – ao acúmulo da trajetória de mulheres fortes da história brasileira, que falavam por si, que usavam sua voz, em primeira pessoa, para falar por meio das atrizes. Elas foram nosso escudo. Recorremos a fazer o que nos fosse possível. A ouvir com atenção. A estar presentes diante da vida e da morte, num

tempo em que atravessávamos uma pandemia, em meio à era do negacionismo científico. E, juntas, atravessamos o rio. Chegamos à outra margem com marcas que não nos deixam esquecer os desafios e as angústias de viver a experiência da escola em meio ao caos. Recorremos à obra *Os Saltimbancos*, ao corpo que queria cantar, dançar, inventar rimas, porque já não aguentávamos mais um tempo sem movimento. A peça nos permitiu pisar no palco do teatro juntas, para alertar sobre os barões de ontem e de hoje. O teatro foi nosso escudo. Penso nas feministas artistas do passado... Quais outras estratégias elas encontraram para atravessar o tempo sobrevivendo, vivendo e criando a partir das condições materiais que lhes eram possíveis?

Miranda – Acho muito curioso que tanto você como a doutoranda Karla Martins, mencionada antes, encontraram na figura de “Maria”, a mãe de Jesus, uma maneira de evocar, no contexto de uma escola católica, o caminho para acessar o universo feminino, desde a figura histórica e religiosa de Maria como o arquétipo da mãe a discussões sobre pautas LGBTQIA+. No caso da sua dramaturgia com o GTE, vocês trabalharam Maria como uma potência ao relacioná-la ao Movimento das Mães de Maio, mulheres que, como a mãe de Jesus, tiveram seus filhos mortos de forma injusta e violenta. Nesse sentido, lembro que a peça *Antígona*, de Bertold Brecht (2000), busca no mito uma atualização, ao mesmo tempo que uma estratégia de distanciamento. Como falar de algo tão polêmico para uma plateia que pode ser aversiva a uma temática atual e sensível? Recorrer ao passado e a figuras míticas ou históricas tem sido uma tática de autoras/es teatrais para tratar de temas sensíveis.

Essa também foi uma estratégia encontrada pela diretora e figurinista inglesa Edith Craig (1869-1947) na peça *A pageant of great women* [Um desfile das grandes mulheres], criada por ela e pela dramaturga Cicely Hamilton (1910). Mas pouca gente sabe que as mulheres de teatro, no início do século XX, se engajaram em movimentos de defesa do voto, da educação e dos direitos das mulheres. Edith ou Eddy Craig era uma mulher lésbica, feminista e sufragista que fazia parte de um movimento de mulheres de teatro e literatura, o *Actresses' Franchise League*, defensor do direito das mulheres de votarem e de serem votadas. Craig também havia criado, com outras importantes atrizes, dramaturgas e diretoras de Londres, uma companhia teatral que, formada só por mulheres, produzia espetáculos sufragistas. O interessante é que a peça *Um desfile das grandes mulheres* tinha o formato de uma peça medieval, no estilo de uma *morality play*: no centro do palco, a personagem chamada “Mulher” trava um debate com “Justiça” e “Preconceito”. À medida que “Preconceito” desdenha as capacidades das mulheres de pensar, de tomar decisões racionais, de ter controle das emoções, a personagem “Mulher” argumenta, frente a “Justiça”, sobre o valor das mulheres ao exercerem cargos políticos e de decisão, evocando, então, nomes de importantes mulheres do passado, como, por exemplo, Rainha Elizabeth; Santa Guerreira Joana D’Arc; Catarina, a Grande; Santa Hilda e outras dezenas de personalidades históricas femininas, elencadas para mostrar como as mulherestinham qualidades de inteligência e racionalidade, de força e coragem, de resiliência e assertividade. Na época da encenação, ao passo que a “Mulher” falava dos feitos daquela grande figura histórica feminina, uma atriz com um magnífico traje de época, criado por Edith Craig, desfilava em uma passarela diante do público.

Com isso, podemos ver que peças teatrais, ao retratarem mulheres históricas, costumam ter pelo menos duas proposições: a primeira refere-se a uma forma de apontar um precedente histórico; em direito, seria como uma jurisprudência. A segunda vincula-se à criação de uma memória coletiva sobre aquelas figuras, ao mesmo tempo atualizando seu legado em relação a uma pauta política contemporânea. Assim, as pessoas que participam deste processo de rememorar nomes de mulheres do passado e do presente elaboram e testemunham o que a feminista estadunidense Robin Morgan cunhou como *herstory* (Miranda, 2017), ou seja, uma história do ponto de vista feminista sobre os feitos e as contribuições das mulheres para a humanidade. Adotei o termo de Morgan para pensar como as mulheres de teatro têm criado dramaturgias que são “herstórias”, que tratam tanto de restaurar nomes de mulheres históricas com contribuições significativas, mas relegadas a menor importância ou ao esquecimento, quanto de rememorar nomes e histórias de mulheres que atuaram localmente, ou mesmo apenas em ambientes domésticos e de pouca exposição pública (Miranda, 2017).

Temos estimulado esse tipo de investigação cênica desde 2015, não só nas produções teatrais feministas resultantes da Linha de Pesquisa Imagens Políticas (PPGAC/UDESC), como também nas pesquisas orientadas pela Luciana Lyra, nos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da UERJ. Se você ler as dissertações e teses que orientamos, vai perceber que as/os/es pesquisadoras/es dos grupos de Pesquisa Motim (PPGARTES/UERJ) e Imagens Políticas (PPGAC/UDESC) tendem a criar dramaturgias feministas que contam histórias domésticas e pessoais de mulheres

de uma família. E, como coordenadoras do Grupo de Trabalho Mulheres da Cena, na ABRACE, encontramos em trabalhos de outras pesquisadoras brasileiras, desde 2018, essa tendência de relacionar a história pessoal à própria pesquisa. Mas vamos refletir sobre o futuro? Nos conte como essas jovens estudantes imaginaram o futuro por meio do teatro?

Garcia – No início de 2022, voltamos às aulas com força total. Meu planejamento para aquele ano era a criação de um espetáculo autoral. Queria que as jovens matriculadas no projeto tivessem a experiência de ver o texto nascendo do nosso próprio processo, de forma horizontal, e percebessem na prática o que eu sempre digo em aula: “o teatro é o lugar onde tudo é possível”. Iniciamos o ano com quinze estudantes matriculadas e, ao final de dez meses, o grupo contava com sete. Identifico algumas razões para a saída de mais de 50% das discentes: transferência de escola, busca por emprego e, especialmente, necessidade de cuidar de irmãos mais novos e de exercer tarefas domésticas.

Usei como estratégia, nos primeiros encontros do ano, que ocorreram em fevereiro, uma sondagem sobre os interesses das jovens. Diante da turma, com cujos alunos já tinha desenvolvido projetos anteriores, perguntei: “qual tema vocês desejam pesquisar para que possamos criar uma peça de teatro juntas?”. Fiquei impressionada com a resposta unânime: “MACHISMO!”. Aos poucos, fui compreendendo o que o GTE significava para mim e para aquelas estudantes: um espaço de acolhimento, um quilombo onde poderíamos repousar sendo quem somos e elaborar estratégias coletivas para as lutas cotidianas. Como descreve Beatriz Nascimento (2018):

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo quando a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição (Nascimento, 2018, p. 7).

Neste sentido, a respeito do processo desenvolvido com o Grupo de Teatro Experimental, entendo que o conceito de “aquilombamento” pode nos ajudar a compreender os elos criados no GTE, como a criação de um espaço seguro para ser e estar com liberdade, a organização estratégica para desenvolver uma produção artística feminista em tempos de repressão e a organização política na luta pelo combate às opressões. Grace Passô, teatróloga negra e importante dramaturga contemporânea, afirma, em entrevista, que percebe o teatro como território de aquilombamento:

[...] pra mim, o teatro é uma espécie de “aquilombamento”. Um quilombo é um lugar de resistência, mas é um lugar de se fortalecer com outras pessoas. Isso tudo para dizer que o teatro que eu entendo, o que eu faço, está mais ligado a uma certa artesanaria social, está mais ligado à feira do que ao shopping. O que eu faço está mais ligado ao corpo, à ideia de uma reunião para poucas pessoas, cheia de riscos (Passô apud Souza, 2021, p. 129).

O interesse em discutir o tema do machismo motivava-se, de fato, por algo que as jovens discentes experienciavam na pele naquele início de semestre. Vale a pena adentrarmos o contexto que gerou o grito unânime das jovens naquela tarde quente do verão catarinense. Estávamos em uma sala com um ventilador barulhento, submetidas a um calor de mais de 30°, durante uma aula em que fazíamos muita atividade física. As estudantes vinham para os encontros trajando shorts de malha, mas estavam sendo barradas na portaria da escola. A escola havia estipulado uma orientação, no “código de convivência” da escola, que exigia medirem-se as bermudas no mínimo quatro dedos acima do joelho. As discentes estavam indignadas, pois, ao questionarem a direção da instituição, receberam respostas em torno da existência “de uma vestimenta específica para cada lugar, por isso você não vai ao trabalho de biquíni, por exemplo”.

Contudo, elas pareciam identificar nessas respostas outras falas e imaginários que omitiam algo maior, isto é, um discurso implícito de que era preciso regular o corpo das meninas para evitar que fossem assediadas pelos meninos, os quais, as vendo vestidas de shorts, não conseguiriam se controlar. Me lembro bem que, ao perguntar a elas “como vocês acham que o mundo vai ser daqui cem anos?”, ouvi de uma das estudantes: “do jeito que vai, os homens vão matar todas as mulheres até lá”. Aquela resposta foi uma das motivações para a criação do que viria ser o espetáculo *O futuro é feminino*. Inicialmente conversamos sobre o que era o movimento feminista e sobre quais eram as suas pautas. Numa perspectiva interseccional, eu me dediquei a apresentar vídeos⁹⁸, disponíveis no *Youtube*, que falassem

98 Os vídeos foram: 1) TV UFERSA. **Documentário Mulheres**, 9 mar. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M7FW/C41A_JY&t=201s&ab_channel=TVUfersa. Acesso em: 20 mar. 2026; 2) PEDROSA, Mikaela. **Documentário Mas por que ela não denuncia?**, 17 jun. 2018. Disponível em: <https://www>.

sobre a diversidade de mulheres e suas lutas. A escolha do nome *O futuro é feminino*, por exemplo, foi inspirada por um vídeo a que assistimos durante a pesquisa, parte de uma série do canal GNT com o mesmo título⁹⁹.

Ao longo do processo, as meninas se identificavam com o que estudavam e começaram a ampliar sua visão sobre o feminismo, entendendo o conceito de “patriarcado”. Com isso, produzimos um vídeo-teatro chamado “Da paz”, inspiradas no conto homônimo de Marcelino Freire (2008) e na música “Chapa”, do rapper Emicida (2016). A letra dialoga com as lutas do movimento Mães de Maio, de mulheres brasileiras que tiveram seus filhos mortos por policiais militares¹⁰⁰. O videoclipe foi apresentado para todas as turmas do 6º ano ao 3º ano do Ensino Médio, como proposta artística para refletir sobre o extermínio de jovens e adolescentes no Brasil, em ocasião das reflexões relacionadas a temáticas da Páscoa. A proposição de

youtube.com/watch?v=vteR8l0XoRQ&ab_channel=MikaellaPedrosa. Acesso em: 20 mar. 2026; 3) TV GLOBO. **Mulheres Fantásticas – Malala**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aUvH5b0A_8&ab_channel=TVGlobo. Acesso em: 20 mar. 2026; 4) GUERRA, Thaís. **Morena – Documentário sobre a hiperssexualização da mulher negra**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aol9orT9BBs&ab_channel=Tha%C3%ADsGuerra. Acesso em: 20 mar. 2026.

99 De acordo com a descrição disponibilizada no *YouTube*, a série documental *O futuro é feminino* explora aspectos tanto positivos quanto negativos de ser mulher em diferentes contextos, traçando paralelos com a realidade das mulheres brasileiras. O episódio a que assistimos, intitulado “Feminismo e igualdade de gênero no Brasil”, aborda questões cruciais relacionadas à luta feminista no país, sendo um ponto de partida importante para a construção do nosso espetáculo. O episódio pode ser assistido em: CANAL GNT. *Feminismo e igualdade de gênero no Brasil*, 5 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otBS-EMOc90>. Acesso em: 20 mar. 2026.

100 Sobre a música, consultar: ADORNO, Luís. Um possível chapa, Emicida lança clipe com mulheres que tiveram filhos mortos por PMs. **Apoie a Ponte**: entre você e a realidade, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://ponte.org/emicida-chapa/>. Acesso em: 20 mar. 2026.

fazer um vídeo-teatro surgiu porque identifiquei que as estudantes se aproximavam melhor das discussões quando narradas em primeira pessoa, sob a forma de relato pessoal, em vídeos curtos ou depoimentos. Havia um exercício de empatia implícito nessa prática de escuta, pois, de modo orgânico, após assistir aos vídeos, elas comentavam o que achavam do depoimento, o que havia de semelhante com a realidade delas e de outras mulheres do seu convívio.

Propus, então, que cada uma das estudantes pesquisasse dez mulheres da história que contribuíram com transformações no Brasil e no mundo. Quem sabe o passado nos daria pistas de um futuro para as mulheres? Depois de compartilharem como haviam sido seus processos de pesquisa, elas notaram que algumas personalidades históricas se repetiram. Pedi que filtrassem suas pesquisas e cada uma escolhesse a história de três mulheres para compartilhar. Com um pouco de dúvida na escolha ou de pesar por deixar alguma figura de fora, as alunas selecionaram e compartilharam seus achados com as demais. Por fim, pedi que, a partir da lista de mulheres apresentadas, agora, enquanto grupo, selecionássemos três mulheres que estariam em nossa peça, mas, para isso, cada uma deveria defender os motivos em que acreditava para que a história de sua escolhida fosse divulgada e ampliada por nós por meio de uma obra teatral. As defesas foram muito bonitas e, para muito além de conhecerem conceitos de feminismo interseccional, as estudantes partiram do princípio de diversidade, de valorização da mulher negra, de força das pautas defendidas por cada uma delas, entre outras argumentações.

As personalidades históricas escolhidas foram:

Frida Kahlo¹⁰¹, Malala Yousafzai¹⁰² e Marielle Franco. Agora, juntas, encamparíamos esta luta: não somente o nome de Marielle Franco apareceria em nosso espetáculo, após o episódio de 2019, como explicado previamente, mas também sua história, suas lutas e seu legado. Posso dizer que a peça nasceu como um protesto e como um desejo de não ter nossas falas cerceadas, o que conduziu o nosso espetáculo a projetar não só um futuro para as mulheres, mas um futuro para a educação, ao sonharmos com uma escola que não tivesse medo de dizer o que precisasse ser dito. O que posso afirmar, com toda a certeza, é que, no momento de investigação para a construção da peça, essa inquietação pairava por todas nós do GTE e, a partir dela, decidimos fazer uma busca constante por mais espaços de fala.

Sobre a escolha das personalidades históricas, desejo fazer ainda mais algumas considerações acerca da aproximação e da defesa das estudantes quanto aos nomes pesquisados. Em dezembro de 2021, o pai de uma estudante foi brutalmente assassinado num confronto entre facções presentes em um dos bairros de São José. Ele foi assassinado dentro de casa, na presença das/os filhas/os e da esposa. A aluna ouviu e viu tudo escondida embaixo da cama. Não conseguia sequer chorar e, por meses, perambulou pela escola contando a história sem

101 Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954), mais conhecida como Frida Kahlo, foi uma pintora mexicana famosa por seus muitos retratos, autorretratos e obras inspiradas na natureza e nos artefatos do México. Movida pela cultura popular do país, Frida Kahlo abordava questões relacionadas à sociedade mexicana em suas obras, como identidade, pós-colonialismo, gênero, classe e raça.

102 Malala Yousafzai é uma ativista paquistanesa que ficou internacionalmente conhecida por defender o direito das mulheres de terem acesso à educação. Ela morava em uma região dominada pelo Talibã e desafiou as ordens desse grupo fundamentalista para parar de estudar. Seu ativismo fez com que ela se tornasse alvo do Talibã e fosse vítima de um atentado em 2012. Ela sobreviveu e, em 2014, recebeu o Nobel da Paz.

apresentar nenhum sentimento aparente. Foi aí que o Grupo de Teatro Experimental nasceu, oficialmente, com este nome. Como ela era de um ano diferente das demais, ela deveria participar de uma oficina com estudantes de sua idade, mas entendemos que ali era sua rede de amizade e de apoio e que aquele grupo não era mais somente um grupo de teatro, mas um coletivo, um quilombo que servia de abrigo em tempos de guerra. Criei esse “novo nome” apenas para poder justificar a presença de estudantes de diversos anos num mesmo grupo, sem ainda saber a potência que este grupo se tornaria e a importância que teria em minha vida.

Esta estudante defendeu a importância de o nome de Marielle Franco estar em nossa peça, dizendo: “ela fala sobre o que aconteceu comigo, com minha mãe e com meu pai”. Foi a primeira vez que ela chorou e contou em detalhes tudo o que havia acontecido naquela véspera de natal. Choramos juntas. Marielle foi nossa primeira personalidade histórica escolhida. A escolha de Malala foi quase unânime. Os argumentos apresentaram defesas como “ela tem que estar, porque ela deu sua vida para defender a educação de meninas”. Enxergar uma menina tão jovem sendo referência na luta pela educação, discursando na Organização das Nações Unidas (ONU) e tendo que se refugiar em outro país para não ser morta foi algo que aproximou Malala de todas elas. Ficou decidido então. O nome de Frida Kahlo, porém, entrou em disputa com o de outras mulheres de igual importância. Naquele momento, pensei em ampliar para mais nomes, mas, por medo de a peça se tornar muito longa, entendendo que era a primeira obra autoral coletiva que realizariam juntas, resolvi colocar o pé no freio. Foi aí que uma estudante mais tímida, que não costumava expor muitas histórias

peçoais suas, falou: “a história dela é a história da minha mãe”. Pesquisar como as traições de Diego Rivera afetaram a vida de Frida havia mexido muito com ela. Ela contou que aquela história atravessou gerações de sua família e que tinha muito medo de se relacionar por isso. Falou que a história de Frida, com a superação de sua doença e com todos os percalços de sua vida amorosa, era um exemplo para ela. A estudante, ainda, falou que queria muito que a sua mãe, ao se sentar na plateia do teatro, conhecesse a história dessa tão grandiosa artista para que também reconhecesse seu próprio valor. Assim, decidimos juntas a nossa última personalidade histórica.

Miranda – Esse processo de criação que você desenvolveu com as estudantes, de investigação de temática e elaboração do próprio texto dramático para o espetáculo teatral, é recorrente em grupos de teatro feminista, como indicado pelas pioneiras dos estudos sobre o assunto na década de 1990. Posso citar três livros seminais que apresentam e analisam obras teatrais desenvolvidas em processos criativos de companhias feministas: o da britânica Lizbeth Goodman (1993), *Contemporary feminist theatres: to each her own*; o da dramaturga e acadêmica australiana Peta Tait (1994), que foi minha orientadora de doutorado, *Converging realities: feminism in Australian theatre*; e o da estadunidense Alison Oddey (1996), *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. As três autoras apontam o termo *devising theatre*, que traduzi, em textos distintos, como “teatro feito sem texto prévio” (Miranda, 2017) e “teatro processual” (Miranda, 2021), enquanto estratégia comum nas práticas teatrais feministas. Mas, além disso, elas demonstram como os grupos de teatro feminista, ao decidirem criar sua dramaturgia, acabam, ao longo do

processo, inventando novas formas de conduzir a criação. Trata-se de procedimentos experimentais que geram inúmeros novos estímulos, exercícios e metodologias próprias de elaboração de um texto dramático. Tais invenções do teatro feminista já são apontadas, pelo menos, desde a década de 1970. Por exemplo, o longo grupo estadunidense *Spiderwoman Theater*, fundado pelas irmãs e atrizes indígenas Muriel Miguel, Lisa Mayo e Gloria Miguel, junto a outras mulheres em Nova Iorque, em 1976, começou uma metodologia de criação usando contação de histórias, chamada por elas de *storyweaving*, que pode ser traduzida como uma ‘tecelagem de estórias’:

A companhia teatral *Spiderwoman* inovou ao usar a contação de estórias e a tecelagem de estórias como base para a criação de suas peças teatrais. As artistas escreveram e encenaram histórias pessoais e tradicionais; com Muriel como “olho externo”, elas foram organicamente sobrepostas com movimento, texto, som, música e imagens visuais¹⁰³ (*Spiderwoman Theatre* [site], tradução de Miranda).

Nesse sentido, o mais interessante é observar que não se trata de um caminho pronto, mas de um caminho de criação que se inventa à medida que as mulheres caminham juntas. E me parece que você e suas alunas

103 “*Spiderwoman Theater* broke new ground in using storytelling and storyweaving as the basis for the creation of their theatrical pieces. The performers wrote and performed personal and traditional stories and with Muriel as the “outside eye”, they were organically layered with movement, text, sound, music, and visual images” (*SPIDERWOMAN THEATRE* [site oficial]. About. Disponível em: <https://www.spiderwomantheater.org/blank-mpvle> . Acesso em: 10 maio 2025).

trilharam juntas um novo caminho, inventando exercícios e dinâmicas teatrais no contexto escolar para a criação da peça *O futuro é feminino*.

Garcia – As direções do espetáculo *O futuro é feminino* foram divididas colaborativamente e assinadas por todas nós. Esse processo possibilitou que as estudantes compreendessem a função de cada um dos papéis de uma montagem teatral, bem como dividissem as tarefas para não sobrecarregar ninguém. Eu assinei a direção geral e a dramaturgia, mas o processo foi conduzido de forma colaborativa. Irei descrever agora como foi feita essa divisão e quais caminhos trilhamos juntas.

Escrevi propostas de dramaturgia da peça com base nas discussões do grupo, nos exercícios teatrais de improvisação realizados em aula, nas pesquisas e nos textos elaborados pelas estudantes. Em uma das propostas, aliás, havia a personagem de uma proprietária de uma empresa de tecnologia, como forma de simbolizar as mulheres que reproduzem o discurso do machismo e de sanar a questão de ser um grupo composto somente por mulheres. Porém, quando decidimos se haveria necessidade de um homem para esta personagem (pois, naquele momento, identificamos que o público compreenderia melhor o debate que estávamos propondo se fosse interpretada por um homem), sugeri convidar um estudante de outra oficina para o processo, ideia de que as jovens gostaram.

Finalizada a escrita da proposta do texto teatral, as estudantes fizeram a distribuição de falas das personagens, deram os nomes para as personagens ficcionais e propuseram modificações nas cenas até que tivéssemos, então, o texto da dramaturgia final. O processo foi dividido trimestralmente, conforme o calendário da

escola: entre fevereiro e abril, tivemos o início das discussões, das pesquisas e das primeiras experimentações cênicas; de maio a agosto, entramos de corpo e alma na criação da dramaturgia, na definição de personagens e nos ensaios; por fim, de setembro a dezembro, produzimos, em processo colaborativo, a confecção do cenário e do figurino, concomitantemente aos ensaios gerais.

A peça *O futuro é feminino* estreou no palco do Theatro Adolpho Mello, em São José, contando com a presença de amigas e familiares das estudantes, além de demais moradoras da cidade que puderam assistir à peça de forma gratuita. Abaixo, está a sinopse do caminho que trilhei com o grupo de adolescentes:

“O Futuro é Feminino” antecipa o amanhã: um mundo onde as mulheres estão em extinção. Três funcionárias de uma empresa de inovação tecnológica tentam recordar a importância e o valor das mulheres na humanidade. Figuras como Frida Kahlo, Marielle Franco e Malala Yousafzai trazem reflexões para as mulheres do presente e do futuro. “O Futuro é Feminino” é um grito por um mundo melhor. Vamos ouvir? (Sinopse de *O futuro é feminino*, não publicado, 2022).

Este espetáculo é lembrado com muito carinho por professoras da escola e pelas próprias estudantes: entendendo-o como um divisor de águas na forma como a escola compreendeu o fazer teatral e como as estudantes passaram a ver a arte feita na escola. Isso ficou evidente na fala das alunas, citando meu nome no agradecimento ao final do espetáculo daquela noite. Nas palavras que ouvi, reconheço um agradecimento ao processo como um todo:

“obrigada por tudo o que você fez por nós”. O quilombo potente que criamos foi semente e gerou frutos de mulheres que amo, admiro e desejo ver voar cada vez mais alto daqui para a frente. Para mim, este processo expressa, em síntese, as possibilidades e os limites que encontrei para fazer arte-educação feminista e aquilombada. Tudo surgiu desta caminhada empírica, sobre o chão caótico da sala de aula, sendo o GTE um dos sete grupos de teatro que conduzi entre 40 horas semanais de trabalho. Trata-se de um processo real, com muitas falhas, mas possível e em constante transformação. O futuro é feminino? Essa pergunta segue ecoando em mim. Como soa em você que nos lê? No caminho das incertezas e das descobertas, ando na trilha dos saberes e dos fazeres feministas que me dão acolhimento e me nutrem para as lutas que virão, até que esse futuro seja semente de vida, equidade e justiça para todas as pessoas.

Referências

BRECHT, Bertold. **Antigone**. New York: Applause, 2000.

DIDEROT, Denis. **The paradox of acting**. London: Chatto and Windus, 1883.

EMICIDA. Emicida. Chapa (Videoclipe) ft. Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos, 31 ago. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM&ab_channel=EmicidaOficialVEVO. Acesso em: 20 mar. 2026.

FREIRE, Marcelino. **Rasif: mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GOODMAN, Lizbeth. **Contemporary feminist theatres:** to each her own. London: Routledge, 1993.

HAMILTON, Cicely Mary. **A pageant of great women.** London: The Suffage Shop, 1910.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Corpos doces:** reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX. São Paulo: Hucitec, 2021.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful training:** towards Capoeira in the physical training of actors. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – La Trobe University, Melbourne, 2003.

MIRANDA, Maria Brígida de. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11 & 13th Women’s Worlds Congress, 2017, Florianópolis, 2017. **Anais [...].** Florianópolis: Anais Eletrônicos, 2017, p. 1-12. Disponível em: 1499730960_ARQUIVO_MARIABRIGIDADEMIRANDA.FG11.pdf. Acesso em: 5 fev. 2026.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual:** possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Filhos da África, 2018.

ODDEY, Alison. **Devising theatre:** a practical and theoretical handbook. London: Routledge, 1996.

PLATÃO. **Diálogos:** O Banquete, Fédon, Sofista, Político. São Paulo: Abril, 1972.

SANTOS, Maiara Araújo Ribeiro dos; GODOY, Rosa Maria Mendes de. O ensino remoto emergencial em tempos de

covid-19. **Educação Pública**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 11, 2022. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/22/11/o-ensino-remoto-emergencial-em-tempos-de-covid-19>. Acesso em: 20 mar. 2026.

SOUZA, Juliana Rosa de. **O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral**. São Paulo: Hucitec, 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

TAIT, Peta. **Converging realities: feminism in Australian theatre**. Surry Hills: Currency Press, 1994.

MOSTRA ROSA TEATRAL: UM ESPAÇO DE CULTIVO DE PRÁTICAS E PESQUISAS FEMINISTAS NO CAMPO DAS ARTES CÊNICAS¹⁰⁴

Maria Brígida de Miranda
Suzana Vergara¹⁰⁵

Introdução, por Maria Brígida de Miranda

Ao longo dos últimos vinte anos, pesquisadoras brasileiras das Artes da Cena criaram e diversificaram estudos de práticas teatrais feministas e estudos de gênero, bem como questões étnico-raciais e interseccionais em departamentos de Artes Cênicas de várias universidades brasileiras, ações que garantiram a criação do Grupo de Trabalho Mulheres da Cena na ABRACE em 2018. Este campo construiu-se em diálogo com políticas de educação e de diversidades e com movimentos sociais feministas, mas é fruto sobretudo de iniciativas locais de docentes e discentes de graduação e pós-graduação junto a departamentos e a programas de pós-graduação em Artes Cênicas. Tais ações, dentro de Instituições de Ensino Superior (IES), garantiram que projetos (de pesquisa, ensino e extensão) que abordassem temáticas relativas ao trabalho, à representação e à representatividade das mulheres no teatro, aos temas LGBTQIAPN+ e à

104 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de; VERGARA, Suzana. Mostra Rosa Teatral: um espaço de cultivo de práticas e pesquisas feministas no campo das artes cênicas. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 13., 2025, Ouro Preto. **Anais [...]**. Ouro Preto: ABRACE, no prelo.

105 Bolsista Capes do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC), Mestra em Teatro (PPGAC/UDESC) e integrante do Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC). Antropóloga, atriz do grupo Teatro em Trâmite e gestora do Centro Cultural Casa Vermelha, em Florianópolis. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1333-5745>. E-mail: suzanavergara10@gmail.com.

teoria interseccional pudessem receber apoio e chancela institucional, financiados por agências de fomento.

Este é o caso do Departamento de Artes Cênicas (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), espaços pioneiros nas pesquisas sobre feminismos e questões de gênero na prática teatral brasileira. Tal afirmação se ancora em dados de ações institucionais, especialmente nos formatos de projetos de pesquisa, projetos de ensino, disciplinas, projetos de extensão e grupos de estudo que organizei no DAC e PPGAC a partir de 2006. Tais ações engajaram discentes de graduação e de pós, que demonstraram interesse pelos estudos de gênero e aderiram de diversas maneiras a projetos em andamento, seja na produção textual e na montagem de espetáculos, seja na organização de encontros acadêmicos. As parcerias de colegas do DAC e de outros departamentos, do Centro de Artes, Design e Moda (CEART) e da Faculdade de Educação (FAED), além do Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), fortaleceram as raízes dos primeiros projetos sobre teatro feminista e estudos de gênero nas artes da cena no DAC e no PPGAC.

Cabe destacar as colegas de departamento, Vera Regina Collaço, Fátima Costa de Lima e Daiane Dordete Steckert Jacobs, que apoiaram vários de meus projetos e práticas artísticas, escrevendo sobre eles e orientando pesquisas que trazem os estudos de gênero para o campo das artes da cena. Lima, por exemplo, produziu interlocuções teóricas entre estudos de gênero e temáticas étnico-raciais. Jacobs, em sua pesquisa de doutorado desenvolvida no PPGAC sob minha orientação, trouxe de forma inédita as teorias críticas feministas e os estudos *queer* para problematizar o campo de estudo da voz e das vocalidades da cena. Em 2021, Jacobs criou, junto

a outras pesquisadoras, o Grupo de Trabalho Voz e Cena na ABRACE. O resultado textual dessas ações na UDESC – teses de doutorado, dissertações de mestrado e monografias – pode ser acessado em acervos online da biblioteca universitária, assim como artigos, entrevistas e ensaios fotográficos podem ser acessados em periódicos da UDESC, tais como: *DaPesquisa*, *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, *Luz em Cena* e *Móin-Móin*.

Mas, quando nos dedicamos a realizar na academia atividades artísticas que congregam artistas-pesquisadoras/es em encontros, mostras e festivais de teatro, a natureza efêmera e subjetiva da ação torna complexo o ato de registrar a potência desses fenômenos. Este artigo, portanto, é uma das formas que a doutoranda Suzana Morelo Vergara Martins Costa e eu escolhemos para relatar e analisar a Mostra Rosa Teatral (MRT), evento teatral de cunho feminista que, em 2025, chegou à sua sétima edição.

A MRT foi criada por mim como um evento de extensão universitária em 2017. Desde 2006 organizo eventos acadêmicos no campo das pesquisas teatrais feministas, mas em 2016 essas ações ficaram mais robustas, com o evento “Mulheres em Cena: praticando reflexões e discutindo práticas feministas nas artes”, que contou com a parceria de várias docentes e discentes do CEART. Sua programação reuniu espetáculos e exposições de arte feministas criados na UDESC, com convidadas de outras IES que denunciaram violências contra mulheres e meninas¹⁰⁶.

106 Mais informações sobre o evento podem ser consultadas em: UDESC [Site]. Encontro Mulheres em Cena traz debate sobre feminismo e arte para a UDESC. 18 out. 2016. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/encontro_mulheres_em_cena_traz_debate_sobre_feminismo_e_arte_para_a_udesc. Acesso em: 6 fev. 2026.

No artigo que apresentei no Simpósio Temático “Engendramentos da cena: práticas teatrais feministas na contemporaneidade”, no Seminário Internacional Fazendo Gênero e Mundos de Mulheres, em 2017, aponte um *tsunami feminista* como fenômeno complexo de movimentos sociais e mídias sociais (Miranda, 2017), mas considero que foi uma força de resposta das artistas à intensa campanha midiática que derrubou o governo da presidenta Dilma Rousseff. Lembremos como a misoginia explícita foi recorrente na produção de imagens contra a presidenta e como testemunhamos o avanço das pautas da extrema direita e o crescimento da violência de gênero e do feminicídio. Naquele contexto, várias pesquisadoras e ativistas sofreram perseguições políticas: se restava a necessidade de continuar pesquisas e produções no campo dos estudos de gênero e feminismos, era necessário trilhar outros caminhos.

A criação da MRT foi uma maneira de destacar pautas importantes para vários movimentos feministas: do autocuidado, da saúde e da defesa à vida das mulheres, com referência à campanha internacional de prevenção ao câncer de mama. Assim, marcamos outubro como mês para esse evento anual, que ganhou desde o início o apoio da Direção do CEART da UDESC. A MRT, enquanto evento de extensão universitária, estruturou-se dentro de um programa de extensão sob minha coordenação, submetido bianualmente ao edital PAEX/CEART. Ao longo dos anos, mudei o nome e as características dos programas, mas mantive a MRT como ação constante, assegurando pequeno orçamento e bolsistas. A institucionalização da ação na UDESC possibilitou parcerias interdepartamentais e apoios de infraestrutura, com o uso de espaços, equipamentos e assessorias técnicas,

como do Laboratório de Iluminação Cênica e do Núcleo de Comunicação/CEART e Rádio da UDESC.

No que tange à equipe e às parcerias, a curadoria, a estruturação da programação e o trabalho de produção engajam minhas orientandas de graduação e pós-graduação, discentes voluntárias/os, docentes do CEART e de outras instituições. Isso fez com que as programações da MRT fossem estruturadas de forma colaborativa. Além de contar com espetáculos consolidados produzidos por mulheres, o principal propósito do evento é estimular pesquisadoras/es a compartilhar suas investigações cênicas em um ambiente de respeito e acolhimento, buscando motivar a plateia ao exercício da *espectadora crítica feminista* (Dolan, 1991). Acredito que essa proposição encontrou, na jovem pesquisadora Suzana Morelo Vergara Martins Costa, uma parceira desde sua primeira edição.

A MRT tornou-se objeto da pesquisa de Suzana durante o Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação da Dra. Miriam Pillar Grossi e minha co-orientação no PPGAC/UDESC. Neste artigo, apresentamos a MRT a partir do relato de experiência de Suzana sobre a primeira edição. Na rememoração sensível dos espetáculos e das palestras assistidas por Suzana em 2017, ela apoia-se no conceito de *espectadora feminista como crítica*, explicitado na obra da pesquisadora estadunidense Jill Dolan (1991), *The feminist spectator as critic*. Na segunda parte do artigo, apresentamos dados quantitativos e cartazes do acervo das sete edições. Apostamos na tentativa de registrar vestígios dos fenômenos efêmeros que são os espetáculos

teatrais, as performances, as oficinas teatrais e as rodas de conversas, que fazem parte de encontros presenciais transformadores.

A espectadora feminista na primeira edição da Mostra Rosa Teatral, por Suzana Vergara Morelo Martins Costa

Ao discutir a MRT como espaço de nutrição de pesquisas em teatros feministas, me lembro de sua importância em minha formação. Particpei como espectadora da primeira edição em 2017 e posteriormente em diferentes capacidades, como organizadora e produtora das outras edições. Meu interesse por este evento feminista no campo do teatro levou a MRT a se tornar o objeto de estudo de minha pesquisa em andamento no Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. É a vontade de conhecer, de registrar sua história e de divulgar suas ações o motivo pelo qual passei a organizar seu acervo documental para depois analisar diferentes aspectos do fenômeno. A seguir, relato minha experiência para refletir como a Mostra se apresenta como espaço de nutrição feminista e de pesquisa em teatros feministas.

O conceito de *espectadora feminista como crítica* (Dolan, 1991) é útil para rememorar meu contato com a MRT. Em 2017 eu era graduanda no sexto período de Antropologia na UFSC, bolsista da Dra. Grossi no Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC), e já intuía que a temática do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) abordaria movimentos feministas e teatro. Nascida em Porto Alegre, me mudei para Florianópolis para cursar a graduação e paralelamente ingressei em oficinas de teatro no Centro Cultural Casa Vermelha. Em 2015 assisti a espetáculos teatrais locais com temática

feminista que me fascinaram. Na época, a Dra. Marisa Napolini me falou sobre pesquisas e práticas teatrais feministas desenvolvidas na UDESC e me indicou textos acadêmicos e algumas traduções do campo teatral feminista anglo-saxão, produzidas pela equipe de bolsistas e orientandas da Profa. Miranda.

Assim, em 2017, eu estava interessada em participar de práticas teatrais feministas, porém sem contatos para me aproximar daquele campo empírico de investigação. Foi através do NIGS/UFSC que fiquei sabendo da I Mostra Rosa Teatral (Imagem 1). Grossi era palestrante convidada de Miranda para a abertura do evento e, sabendo de meu interesse pelo teatro feminista, sugeriu que eu a acompanhasse naquele dia.

Imagem 1: Cartaz da I Mostra Rosa Teatral.



Fonte: UDESC [Site]. Mostra Rosa Teatral ocorre na Udesc debatendo saúde, sexualidade e empoderamento feminino, 2 out. 2017. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/mostra_rosa_teatral_ocorre_na_udesc_debatendo_saude__sexualidade_e_empoderamento_feminino. Acesso em: 6 fev. 2026.

Admirei o cartaz rosa com a imagem de uma estatueta de uma divindade feminina e me inteirei da programação. Tudo era muito novo e fiquei fascinada com a ideia de haver um evento em formato de mostra cênica com a temática feminista. Eu era jovem de cabelos compridos e o que mais me atravessava era pensar que podíamos celebrar a saúde e a vida das mulheres através do teatro e com apoio da universidade.

A programação incluía dez apresentações teatrais, além de performances, palestras e outras atividades (Tabela 1) no DAC/UDESC, como no Teatro Armação, teatro de bolso no centro de Florianópolis. No dia 2 de outubro de 2017, o céu estava limpo, o dia azul e saí a pé do *campus* da UFSC em direção ao da UDESC para assistir à abertura da I MRT. No caminho observei o shopping Iguatemi na Avenida Madre Benvenuta, passei pela ponte sobre o Rio Itacorubi, descansei minha vista em suas curvas e vegetação. Cheguei ao CEART, caminhei na base de seus aquedutos, encantei-me com seu espaço de arena e adentrei o Espaço 02 do DAC. Vi a plateia cheia, as luzes rosas que iluminavam o espaço. Procurei um lugar vago: curiosamente havia um ao lado de duas amigas e colegas. Prestigiei naquela tarde a apresentação musical *Mantos de combate: entre abalos, passagens e cicatrizes*, de Cacá Durães (Imagem 3), e a palestra de Grossi, “Minha jornada pessoal: entrelaçando feminismos e terapias para enfrentar o câncer de mama” (Imagem 2). Os dois momentos me chamaram atenção pelas temáticas e pelas apresentações nos campos da música e da antropologia, campos distintos do teatro, mas que colaboravam para uma reflexão feminista e sensível sobre saúde e vida das mulheres.

Imagem 2: Maria Brígida de Miranda e Miriam Pillar Grossi na abertura da I MRT.



Foto: Massashi Murahara. Fonte: Acervo MRT (2017).

Imagem 3: Cacá Duraes na performance cênica-musical *Mantos de Combate*.



Foto: Massashi Murahara. Fonte: Acervo MRT (2017).

No segundo dia, fui de skate até o CEART, sentia o vento em meu rosto e me divertia com a imagem de minha sombra a cruzar as ruas da cidade. Com vontade de escrever e ter ideias para meu projeto de TCC, busquei lá um lugar criativo e diferente. Passei a tarde entretida com a escrita e o cotidiano do CEART, passei um pouco mais pelo espaço e descobri que havia uma geodésica, um bosque, uma horta. Abasteci minha garrafa d'água e aguardei o horário do espetáculo.

Naquela noite assisti a duas apresentações cênicas: o espetáculo *AntiPrincesas* e a performance *SOB Medida*. Entrei no Espaço 01 com meu pequeno skate e me sentei nas primeiras cadeiras da plateia. Em cena, as atrizes Emeli Barossi e Isadora Lunge dançavam com a música “Como ser uma princesa”, do filme de animação *Barbie em A Princesa e a Plebeia* (Imagem 4). Enquanto a música ditava como uma princesa devia se portar e que “protocolo respeitar” – “Ser mais elegante que uma flor, ter sempre bom humor” –, as atrizes tentavam obedecer aos comandos e, com a repetição do refrão, demonstravam cansaço de forma destrambelhada e engraçada. Suas feições e ações apontavam como era difícil atender a todas as demandas de comportamento exigidos para ser uma princesa. Ao final da música, as atrizes diziam ao público que não iriam contar histórias de princesas, mas sim de mulheres reais: de Clarice Lispector, de Violeta Parra e de Frida Kahlo.

A sintonia e a energia da dupla chamaram minha atenção, bem como a construção das personagens e a narrativa dramatúrgica. Com o trabalho de atriz focado no processo de contação de história teatralizado – com cenas coreografadas, com partituras corporais para convencionar personagens e representar cada mulher

histórica, com uso de objetos cênicos icônicos, como uma máquina de escrever portátil, e de elementos simples de figurino, como tiara de flores e saias longas – a dupla mantinha a plateia animada e conectada.

No campo do teatro feminista, a peça tem vários aspectos discutidos por Barossi e Lunge (2018) no artigo intitulado “AntiPrincesas” e no TCC de Lunge (2018). Além do protagonismo feminino e do foco em mulheres latino-americanas reais, a encenação desconstrói a representação da menina e da mulher como princesas e dóceis. Destaco um aspecto importante para a leitura feminista da peça, que problematiza a noção de corpo perfeito como requisito para a felicidade das mulheres. Em determinado momento, Lunge, que trabalhou a dicção para demonstrar que Clarice não era estrangeira, explica que a escritora do Recife não tinha sotaque, mas havia nascido com a língua presa. Em outro momento, Emeli Barossi, que interpretou Frida Kahlo, ao falar da deficiência física e dos acidentes sofridos pela pintora mexicana, ergue lentamente a longa saia e mostra ao público que ela, atriz, assim como Frida, tem perna atrofiada. Emeli, de forma brechtiana, mostra seu corpo de atriz e evoca a cumplicidade da plateia; em meio a olhares, sorrisos e corridas, parecia dizer: “olha, eu também tenho essa perna mais curta, mas nem por isso vou deixar de sorrir, brincar, pular e atuar, nem por isso deixo de estar em cena”.

O espetáculo, voltado para o público infantil, sensibilizava também o público adulto, em especial as mulheres presentes, por expor de forma suave temáticas de gênero e PCD, assuntos relacionados ao direito ao trabalho remunerado, ao reconhecimento do trabalho das mulheres e à possibilidade de sermos nós mesmas,

exercendo nossas aptidões e interesses. Naquela noite, fiquei sabendo que o espetáculo fora criado a partir de uma demanda de uma livraria da cidade, que buscava artistas para montar, em formato de contação de histórias, a coleção de livros *Antiprincesas*, de Nadia Fink, publicados pela editora Chirimbote (2015, 2016a, 2016b).

Foi a partir das professoras Miranda e Daiane Dordete Jacobs que as atrizes, então estudantes de artes cênicas, tomaram conhecimento da demanda da livraria. Essa informação é significativa para percebermos a tessitura de uma rede feminista de mulheres no CEART, já em atividade antes da institucionalização da MRT.

Imagem 4: Emeli Barossi e Isadora Lunge em *AntiPrincesas*.



Foto: Carolina Cabral. Fonte: Barossi; Lunge (2018, p. 506).

Após o espetáculo *AntiPrincesas*, assisti, na sala ao lado, no Espaço 2, à performance *SOB Medida*, de direção de Gaia Conzani, com Brum Puntel e Uila Roldan (Imagem 5), produzida nas disciplinas de Direção Teatral I e II. A temática da gordofobia foi trabalhada a partir das experiências da diretora e dos performers enquanto pessoas gordas em uma sociedade na qual o padrão de beleza da magreza e do corpo “fitness” exclui, animaliza e assassina corpos gordos e dissidentes. Lembro-me de ficar impactada pela performance, em que os performers, usando apenas calcinhas bege, desenvolviam ações físicas, como desamarrar-se de uma corda, tocar-se, dançar, pular, correr e fazer acrobacias. Ao final abriam um banner com a frase: “Nossos corpos existem e resistem”. Percebi que a escolha da nudez, naquele contexto, era uma maneira não só de explicitar vivências e violências simbólicas sofridas pelos performers, mas também de demonstrar força, beleza e prazer. Como espectadora crítica feminista me vi em deslocamentos de papéis – sendo ora cúmplice, ora *voyeur*, ora mulher que refletia sobre si mesma e suas próprias amarras e preconceitos.

Ao revisitar anotações e fotografias da MRT, considero quais foram as escolhas de representação e como a montagem se direcionou para espectadoras feministas. Ou seja, penso como os espetáculos deslocaram-se do “olhar masculino”, que significa o desejo e as expectativas de homens heterossexuais, brancos e de classe média sobre a mulher como “imagem”. Nesse sentido, retomo as considerações de Dolan (1991) e Mulvey (2018) sobre a maioria das obras teatrais e fílmicas da indústria cultural seguirem um padrão de construção que visa atender os desejos deste “espectador ideal”, em que o homem é o dono do olhar e a mulher é a imagem exibida.

Imagem 5: Performance *SOB Medida*.

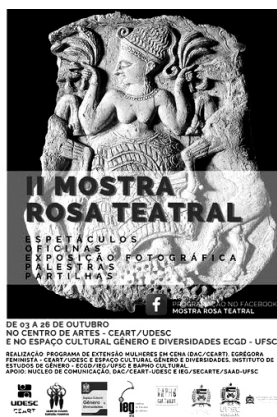


Performers: Brum Puntel e Uila Roldan. Foto: Lucas Bernardi. Fonte: Colzani (2018, p. 508).

Dados da Mostra Rosa Teatral, por Brígida e Suzana

Os cartazes e os textos apresentados nas páginas de divulgação do Núcleo de Comunicação do CEART das sete edições são indicativos de como a MRT entrelaça ação extensionista a ações de pesquisa e ensino para a divulgação de pesquisas práticas no campo das Artes da Cena, ao incluir espetáculos e palestras de discentes da pós-graduação com pesquisas cênicas em andamento. Pode-se observar também a rede de parcerias em cada evento (Imagens 6, 7, 8 e 9).

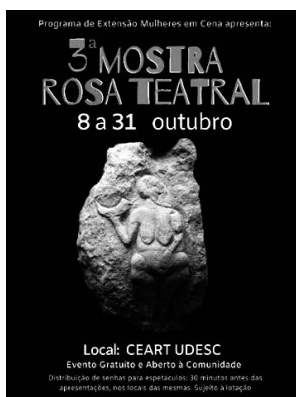
Imagem 6: Cartazes da I e II Mostra Rosa Teatral.



Fonte 01: NIGS – Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades. Convite para a Primeira Mostra Rosa Teatral, 30 set. 2017. Disponível em: <https://nigs.ufsc.br/2017/09/30/convite-para-a-primeira-mostra-rosa-teatral/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

Fonte 02: SECARTE – Secretaria e Cultura, Arte e Esporte. II Mostra Teatral abre nesta quarta, 03/10, 3 out. 2018. Disponível em: <https://secarte.ufsc.br/ii-mostra-rosa-teatral-abre-nesta-quarta-0310/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

Imagem 7: Cartazes da III e IV Mostra Rosa Teatral.



Fonte 01: UDESC [Site]. Udesc realiza terceira mostra teatral para o Outubro Rosa, 3 out. 2019. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/udesc_realiza_terceira_mostra_teatral_para_o_outubro_rosa. Acesso em: 4 fev. 2026.

Fonte 02: CURARTE [Instagram]. IV Mostra Rosa Teatral. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjSun4XLlty/>. Acesso: 4 fev. 2026.

Imagem 8: Cartazes da V e VI Mostra Rosa Teatral.

V Mostra Rosa Teatral Convida:
Oficina de Palhaçaria Feminista



com a **Profa. Dra. Daiani Brum**

Evento aberto e gratuito
 18, 19 e 20/10 das 9 às 12:20h
Local: Lab 2 Ceart UDESC
 No dia 20 haverá apresentação das cenas criadas na oficina, às 12h

Inscrições: <https://forms.gle/96thySAwCW7WETuk9>

A oficina é uma ação do projeto de cultura Cural Teatro, autodescoberta e cuidado de si e do Programa de extensão SEARTE: Oficinas livres de iniciação às Artes Cênicas



DAC - Departamento de Artes Cênicas

VI MOSTRA ROSA TEATRAL

10 de Outubro a 14 de Novembro

gratuito e aberta à comunidade

A Mostra Rosa Teatral é uma atividade cultural de extensão do CEART que celebra a vida e a saúde das mulheres no mês de campanha de combate ao câncer de mama.

- Oficinas
- Espetáculos
- Exposições artísticas

A Mostra recebe vencedores do Edital Paraná NUDHA CEART de Diversidades Afro-Indígenas, patrocinado com recursos da 6ª edição Impulsão 2019/2024.



Realizada em parceria com o Edital UDESC, UFRS, UFRJ, UFMG, UFRPE, UFRPA, UFRS, UFRJ, UFMG, UFRPE, UFRPA, UFRS, UFRJ, UFMG, UFRPE, UFRPA.



Fonte 01: CURARTE [Instagram]. V Mostra Rosa Teatral. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyHND4XAIQZ/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

Fonte 02: CURARTE [Instagram]. V Mostra Rosa Teatral. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBYp2ddOde4/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

Imagem 9: Cartaz da VII Mostra Rosa Teatral.

VII MOSTRA ROSA TEATRAL

Celebra a vida e saúde das mulheres e recebe atividades culturais do NUDHA/CEART DE DIVERSIDADES NEGRAS E INDÍGENAS



Kimbo, "titio grande", deusa de fertilidade dos etíopes Beja e Habu, no oeste de África.
 Feita de um olho de madeira
 Dimensões: 46,4 cm de altura e 3,7 kg
 Fonte: <https://www.instituto.com.br/tema-deusa-afriicana-detachado-no-nio-grande-de-tuf/>
 Blog: [Essas Mulheres - Jaela Ester Domingues](https://www.instituto.com.br/tema-deusa-afriicana-detachado-no-nio-grande-de-tuf/)



Fonte: Acervo MRT (2025).

Desde a primeira edição, a MRT estrutura programações com apresentações cênicas, oficinas, palestras, rodas de conversas, exposições fotográficas e outras atividades alinhadas à proposta do evento nos espaços do CEART/UFDESC e em parcerias com outros espaços culturais da cidade. Em 2018, fez parceria com o Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC) e parte da programação do evento aconteceu no Espaço Cultural Gênero e Diversidades – ECGD/UFSC. Em 2022, em virtude da pandemia de Covid-19, foi realizada uma versão on-line do evento, com doze mesas temáticas no campo dos teatros feministas, disponíveis no canal Curarte, no *Youtube*¹⁰⁷.

A partir de 2024, a MRT começou a oferecer suas atividades em centros culturais e pontos de cultura da cidade, como o Centro Cultural Casa Vermelha e o Centro de Saúde do Itacorubi. A parceria, feita com egressas e estudantes do PPGAC que atuam nesses centros, fomenta projetos e iniciativas comunitárias locais, aproximando ainda mais a comunidade geral com as temáticas do evento.

As sete edições da MRT contabilizaram 35 apresentações teatrais e 19 oficinas. Além destas atividades, foram realizadas catorze mesas temáticas, cinco performances musicais, duas exposições, entre outras. Estas atividades podem ser divididas em duas tabelas, como as apresentadas a seguir (Tabelas 1 e 2):

107 CURARTE [*Youtube*]. Mostra Rosa Teatral 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLosLNluHw2R_uNOEzkJnAYWpaCa5MypOs. Acesso em: 6 fev. 2026.

Tabela 1: Apresentações artísticas da MRT.

ANO	Teatro	Performace	Exposi- ção	Música	Leitura Dramá- tica	Conta- ção de histórias
2017	10	1	-	1	1	-
2018	4	1	1	-	-	-
2019	6	-	1	-	-	-
2022	2	-	-	-	-	-
2023	1	-	-	-	-	-
2024	9	1	-	1	-	1
2025	3	1	-	3	-	-
Total	35	4	2	5	1	1

Fonte: Elaborado pelas autoras (2026).

Tabela 2: Difusão e formação da MRT.

ANO	Oficinas	Mesa Temá- tica	Roda de Conver- sa	Palestra	Lança- mento de Livro	Festa	Cabaret
2017	-	-	1	1	-	1	1
2018	3	2	-	1	-	-	-
2019	1	-	4	-	-	-	-
2022	1	12	1	-	-	-	-
2023	1	-	-	-	-	-	-
2024	6	-	-	-	1	-	-
2025	7	-	-	-	-	-	-
Total	19	14	6	2	1	1	1

Fonte: Elaborado pelas autoras (2026).

A diversidade do evento demonstra como o campo dos teatros feministas se constitui múltiplo e florescente no contexto universitário e artístico da cidade. Ao nos debruçarmos sobre suas programações, podemos notar o esforço e o intuito interdisciplinar do evento, que articula em sua agenda profissionais, práticas e saberes de diferentes áreas, como ciências humanas e saúde, para debater e refletir sobre a temática da saúde e da vida das mulheres. Entre as apresentações teatrais, podemos notar a presença recorrente dos seguintes estilos (Tabela 3):

Tabela 3: Estilos das apresentações na MRT.

Solos	Contação de história e Teatro Infantil	Teatropalestra
Palhaçaria feminista	Espetáculo com elementos circenses	Performances

Fonte: Elaborado pelas autoras (2026).

No que tange às oficinas, destacamos os seguintes campos: palhaçaria feminista, estudos de mitologias femininas, cultura afro-brasileira, práticas medicinais, rituais e dança. Entre as temáticas feministas recorrentes nas edições da MRT, localizamos as seguintes principais temáticas:

Tabela 4: Temáticas das apresentações na MRT.

Violências de gênero	Invisibilidade do trabalho feminino em diferentes áreas e culturas	Maternidades	Aborto
Sexualidades	Experiências homoafetivas	Escrita feminina	Legislação brasileira
Guerras	Saúde e cura	Espiritualidade	Religiosidade
Saúde da mulher	Solidão da mulher negra	Direito das mulheres em situação de rua	Direitos das mulheres em situação de privação de liberdade
Mitologia	Gordofobia	LGBTfobia	

Fonte: Elaborado pelas autoras (2026).

A partir de 2019, a MRT recebeu um maior número de artistas LGBTQIQA+, em especial pessoas trans e não binárias, que ampliaram a reflexão sobre o corpo e a saúde da população trans, travesti e não binária. Esse fenômeno ecoa a mudança de perfil de discentes do PPGAC, com criação de cotas trans e ampliação no número e escopo de pesquisas nos campos de estudos *queer*.

Em 2024 e 2025, a MRT, em parceria com o Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos e Ações Afirmativas (NUDHA/CEART) e outros setores da UDESC, participou na elaboração de quatro editais e na seleção e produção da programação das/os artistas negras e indígenas agraciadas pelos Prêmios (interno e externo): NUDHA/CEART – Diversidades Afro-indígenas, 2024;

NUDHA/CEART – Diversidades Negras Indígenas, 2025. A programação da MRT foi preenchida por trabalhos de artistas negras e LGBTQIQA+. Nestas edições, podemos notar a presença de outras temáticas como:

Tabela 5: Temáticas das últimas edições da MRT.

Combate ao racismo, intolerância religiosa e etnocídio	Direito à terra e ao território	Ancestralidade	Cultura afro-brasileira
--	---------------------------------	----------------	-------------------------

Fonte: Elaborado pelas autoras (2026).

As tabelas apresentadas nos fazem perceber como a MRT ressoa práticas e estratégias de produção do campo dos teatros feministas e dos debates atuais dos feminismos brasileiros. O evento é um espaço de difusão e formação teatral, universitária e feminista, que dialoga com as pautas dos movimentos sociais negro, indígena e LGBTQIAPN+ em sua contemporaneidade.

Considerações finais, por Suzana e Brígida

Neste artigo, buscamos registrar e apresentar um evento de cunho feminista no campo das Artes da Cena. Localizamos a MRT em seu contexto de criação, fruto de pesquisas e projetos sobre o campo teatral feminista desenvolvidos no CEART da UDESC. Enquanto pesquisadoras, encontramos na MRT um espaço que nutre produções inéditas no campo teatral feminista e que estimula produções artísticas locais, vinculadas a temáticas de mulheridades e estudos de gênero. A continuação da pesquisa de doutorado de Suzana Vergara

trará detalhamentos e análises das produções cênicas feministas da MRT, observando como as peças teatrais de cunho feminista estariam, a princípio, direcionadas não para atender expectativas do “espectador ideal”, mas para dialogar e refletir com diferentes públicos e com a agenda feminista de um contexto histórico e cultural específico. Trata-se de buscar outros modos de identificação, estratégias e construções dramáticas e cênicas que partem da compreensão do teatro enquanto plataforma que contribui para a problematização de papéis e de identidades de gênero. Esses aspectos serão investigados futuramente, na hipótese de que muitas produções da MRT promovem as mulheres como agentes, por meio de narrativas e imaginários ancorados nas pautas e temáticas feministas.

Referências

BAROSSO, Emeli; LUNGE, Isadora. AntiPrincesas. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 504-506, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14290>. Acesso em: 4 fev. 2026.

COLZANI, Gaia. Performance *SOB Medida*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 507-509, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/isabe/Downloads/vcollaco,+14292-48010-1-CE.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2026.

DOLAN, Jill. **The feminist spectator as critic**. Michigan: University Michigan Press. 1991.

LUNGE, Isadora C. de Souza. **Teatro Feminista para crianças**: contação de histórias sobre mulheres reais. 2018.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/6b432f4f-6f08-4e41-b036-67223600f4c9>. Acesso em: 6 fev. 2026.

MIRANDA, Maria Brígida de. Teatros feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11 & 13th Women’s Worlds Congress, 2017, Florianópolis, 2017. **Anais [...]**. Florianópolis: Anais Eletrônicos, 2017, p. 1-12. Disponível em: 1499730960_ARQUIVO_MARIABRIGIDADEMIRANDA FG11.pdf. Acesso em: 5 fev. 2026.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: MULVEY, Laura. **A experiência do cinema**. Organização de Ismail Xavier. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018, p. 437-453.

A CRIAÇÃO DE ESTÉTICAS E ESTRATÉGIAS FEMINISTAS NA COMÉDIA CONTEMPORÂNEA¹⁰⁸

Entrevista com a atriz Vanderléia Will,
concedida à Brígida Miranda.
Florianópolis, 23 de outubro de 2024.
Transcrição de Geane Salasário Albino.

Vanderléia Will é uma premiada atriz brasileira, criadora da personagem Dona Bilica e reconhecida internacionalmente por espetáculos de comédia física, como *De malas prontas* e *Desajustada*. Nesta entrevista, Vanderléia Will reflete sobre a transformação de seus processos de criação teatral a partir do despertar de sua consciência feminista.

Imagem 1: Vanderléia Will em uma apresentação teatral.



Crédito da fotografia: Vanessa Soares, sem data.

108 Referência completa da publicação original: MIRANDA, Maria Brígida de; WILL, Vanderléia. A criação de estéticas e estratégias feministas na comédia contemporânea. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, p. 1-14, 2025. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/28090>. Acesso em: 19 jan. 2026.

[Maria Brígida de Miranda] O que eu estou perguntando para a Vandeca é sobre esse processo dela, que já tem trinta anos de criação, de uma personagem cômica, que é muito importante na história do teatro de Santa Catarina e principalmente daqui, de Florianópolis, porque você consegue agregar muita coisa com essa personagem, e ela é muito querida. Mas, além dessa personagem, você tem um trabalho também com outras personagens, de construção de cena, com teatro físico, com elementos de palhaçaria e [com] teatro físico muito bem estruturado, né? E você me falou de um espetáculo novo, né? Então, eu queria que você falasse um pouco do que você percebe como artista, criadora desses elementos que você escolhe para tratar a cena, mas a partir, de repente, de uma comicidade, se você identifica essa comicidade como uma comicidade feminina, feminista, se essa comicidade não tem gênero, como é que é isso?

[Vanderléia Will] A minha forma de criar meus espetáculos na cena... eles partem dessa linguagem cômica. Eu tenho espetáculo com fala e eu tenho espetáculo sem fala, de comédia física. Eu não parto de um texto, a minha dramaturgia é criada coletivamente, são processos mais... demorados. Os espetáculos levam nove meses, um ano para serem criados. Porque a gente vai para a sala, começa a treinar, a experimentar, a improvisar. No *De malas prontas*, eu não tinha essa consciência. Era um outro momento da minha vida. Quando eu saio e me torno consciente, tudo se abre, tudo modifica. A própria personagem, Dona Bilica, que já existia antes, ela também se modifica, ela se transforma. O poder da arte tá nisso, de entrar na sua forma de pensar o mundo, el[a] também vai te transformando. Tu vai tendo visões sobre temas,

vai abrindo a cabeça, vou me descolonizando. Meu pensamento vai vindo: “Nossa! Isso aqui afeta o meu gênero, isso aqui diz respeito à minha condição de gênero, isso aqui diz respeito à desigualdade”. Então, coisas me afetaram ao longo da minha trajetória artística e eu quis falar sobre isso. A minha consciência enquanto mulher, enquanto pessoa física, ela afeta diretamente a construção dos meus processos criativos na cena. Quando eu saio da gaiola, quando eu vejo, os véus caem e eu me torno feminista, toda a minha forma de conceber e de criar os meus espetáculos mudam também. Eu também estava dentro daquele sistema. Eu também tava oprimida e não sabia que tava. Quando eu me torno consciente, tudo isso explode. Tudo me afetou quando eu me tornei consciente. Quando eu sofri opressão, quando eu sofri violência, quando eu vi as violências que aconteciam.

Eu me mudei para uma casa na pandemia no dia sete de março e [no dia] nove começou a pandemia. Eu não conhecia ninguém. Quando eu vi, o vizinho começava a gritar dentro de casa. E aí, eu percebi que ele estava gritando com uma mulher, mas eu não escutava uma mulher. Aquilo me moveu de uma maneira, né? Televisão bombardeando: feminicídio, feminicídio, feminicídio, coisas assim. Eu falei: “Gente! A gente precisa gritar e falar disso”. Na pandemia, eu criei o [espetáculo] *Desajustada*, que é [sobre] uma mulher encarcerada dentro de uma gaiola, presa às suas condições limitantes. É um espetáculo feminista que fala sobre o patriarcado que oprime as mulheres. Eu só pude criar esse espetáculo porque a minha consciência e a minha forma de pensar sobre isso mudou completamente. Tudo isso foi muito forte para eu criar esse espetáculo: as mulheres presas, encarceradas, que não conseguem se libertar da sua condição de gênero, dessa estrutura social, heteronormativa, que oprime. E

aí o espetáculo estourou. Então, a gente achou, criou a estrutura do espetáculo toda, inspirada nisso tudo que a gente respira, e transformou isso em arte.

[Maria Brígida de Miranda] Eu queria que você falasse um pouquinho desse processo de construção da dramaturgia de um teatro físico. Como é que é? Você cria um texto, você trabalha com elementos documentais? Como é o dia a dia da Vandeca como escritora, como dramaturga, como dramaturga de teatro físico?

[Vanderléia Will] Sim. Por exemplo, eu agora estreei esse espetáculo e ele tá girando, tá há uns três anos girando. E aí, eu começo a pensar num novo espetáculo. O que me move? Aí eu começo a pensar num tema, se esse tema tá me tocando o coração... sempre parto, assim, de coisas que eu sinto vontade de falar. Então, [se] isso me toca, eu quero falar disso. Aí eu começo, eu penso num diretor, numa diretora, eu penso nas pessoas [com quem] eu gosto de trabalhar. E eu tenho me identificado... Eu gosto muito de trabalhar com pessoas que me apoiam, que me acolhem, que entendem a minha linguagem. Como é uma linguagem muito específica, muito autoral, é um tipo de trabalho que não é uma interpretação de texto. Eu trabalho muito com o Renato Turnes, que foi o diretor do *Naquele tempo*, e eu tô pensando nele pra dirigir meu novo espetáculo. Então, eu já conversei com ele, a gente já troca: “Ah, o tema é esse!”. Aí a gente vai trocando uma ideia sobre o tema, falando, colocando o que eu penso sobre o tema, e aí depois a gente faz pesquisa de campo, entrevista com pessoas... A partir dessa documentação mais pessoal também, partindo de coisas, histórias tuas, pessoais, da tua mãe, de amigos, de pessoas próximas, você vai vislumbrando possíveis cenas e aí vai improvisar. Então,

a gente começa a improvisar as cenas e tentar jogos, jogos que podem surgir.

No *Desajustada*, a gente tava num computador, ela [Lily Curcio] em São Paulo e eu em casa, nós duas presas, né? A gente começou assim: “Ah, eu tenho uma cena que aconteceu comigo”, que era eu lavando roupa. Me incomodava demais, porque eu lavava roupa e aí, quando eu ia pendurar a roupa, o varal tava cheio de roupa pendurada, que eu não consegui recolher porque eu não tive tempo. Aí eu recolhia aquela roupa, pendurava a outra e, quando eu ia botar a roupa suja pra lavar na máquina, a máquina tava cheia de roupa pra pendurar. Era um ciclo vicioso que eu tinha na minha vida cotidiana. Sobrecarregada, com dois filhos, fazendo coisas que eu não queria, sabe? Então, assim, a vida, a minha individualidade, a minha liberdade enquanto mulher, ela inexistia, porque eu tinha que fazer o que um outro, um homem, queria que eu fizesse para suprir os sonhos e desejos dele. A partir daí, a gente criou uma cena, que é a cena da palhaça lavando roupa. Então, parte muito disso também, de estímulos e coisas que tu vai cavando nas tuas memórias, vai pesquisando, faz[endo] entrevista com mulheres. Às vezes, a história de uma mulher pode virar uma história, virar uma cena. Ou a gente mistura elas. O *Dona Bilica naquele tempo* foi assim. A gente cria um roteiro, faz a mesma pergunta pra todos, sabe? Isso também vai te dando um esboço, né? De documentar vários relatos e histórias, e a gente criou a história da vida da Dona Bilica.

A Dona Bilica é uma representante dessas mulheres aguerridas, que cuidavam da família toda, que eram rendeiras, eram benzedeiras, que ficavam sozinhas por muito tempo. Então, elas se uniam. Porque o marido ia pescar e ela ficava sozinha. Todas as senhoras [com

quem] eu conversei falavam assim: “Antigamente era muito ruim, agora é bom, a gente tem ônibus. A gente pega o ônibus”, porque elas tinham que fazer tudo a pé. Era muito sacrifício pra fazer as coisas todas. Lavar uma roupa, ela lavava na lagoa. “Agora tem máquina de lavar, agora é muito bom”. Elas [as mulheres] estão sempre ligadas a servir alguém, né? Eu sempre gostei da memória. Quando eu comecei a fazer a personagem da Bilica, eu era muito jovem, eu tinha vinte anos, vinte e um, eu era muito jovem, era estranho pra mim, então eu fazia uma coisa mais... me maquiava, fazia uma coisa a mais. Com o tempo, com a minha habilidade, eu comecei a não precisar me maquiar mais. Não é a maquiagem que importa, é a tua interpretação mesmo, [é] dar vida a essa personagem. Eu faço ela [há] tanto tempo, que ela criou, ela é como uma segunda pele minha. Na idade de casar – tipo [com] catorze, quinze anos, tinha que casar [...] – essa mulher casa com alguém que ela não queria e ela separa. Foi bom enquanto durou. E ela não quer mais falar do assunto. Ela começa a viver um outro tempo, né? Que não era tão... essa coisa da obrigatoriedade [de] estar casada. Nos tempos de hoje...

[Maria Brígida de Miranda] Você toca na história privada das mulheres, na vida íntima. Quando cai alguma mulher na cama de ficar doente, doente, doente, vem uma outra. São várias mulheres, os homens, os parceiros somem, desaparecem ou outros se estabelecem e ajudam mulheres também a se desenvolverem, não fica uma coisa maniqueísta. Mas o que eu achei interessante é esse foco que você dá na história, dessas mulheres ilhéis, dessas mulheres da ilha [de Florianópolis]. Muitas já faleceram. Você faz também áudio de, provavelmente, entrevistas e cantos que são parte aqui da história das comunidades

da ilha, das comunidades de mulheres pescadoras, pescadores. Tem muitas histórias que você assoma, ali, de um povo, de uma maneira de produção e de viver que está desaparecendo rapidamente. A ilha tinha um povo que era autossuficiente, em vários aspectos, e essas comunidades estão perdendo isso. Os engenhos estão sendo desmanchados para virar móvel de decoração.

[Vanderléia Will] Sim, de decoração, exatamente. Muita história tem desse jeito de ser. A ilha tem uma coisa muito peculiar, eu acho, por essa mistura, entende? Um pouco do povo açoriano misturou as sabedorias dos povos originários e a sabedoria dos escravos que vieram, que estavam aqui. A história é pra botar medo: “olha, tu não enfrenta, né...”.

[Maria Brígida de Miranda] O desconhecido, né?

[Vanderléia Will] Tu não enfrenta, né? Se a igreja tá falando que tu tem que ficar em casa, não sai de casa, que os mortos podem te pegar. Essas histórias todas, esses mitos sobre bruxa, lobisomem e tal, eram coisas que vinham muito desse modo de pensar sem cientista lá dos açorianos, né? Era um resquício dos colonizadores que vieram, açorianos, [que] trouxeram essa coisa do medo. Eles andavam à noite numa trilha, aí mexia uma bananeira lá, uma folha da bananeira com reflexo da lua, aquilo já era uma bruxa. Todo medo era muito bem trabalhado desde a infância para a pessoa ser bem contida. E são histórias que viraram [populares], tanto que ficou a “Ilha da Magia”, que pegou, hoje é souvenir, hoje se vende. Realmente, a ilha é encantadora. E o jeito de ser do ilhéu, do nativo, esse nativo que vem dessa geração, que passa de pai [para] filha, é isso que tu falou, tá se acabando. Estão morrendo.

E é uma identidade, é uma forma de pensar, de agir, de ser, que quem viu, viu. E quem não viu, não vai ver mais.

Ah, e outra coisa é a questão da comicidade, né? Foi muito importante pra mim esse processo de pesquisa, porque eu sou de uma época que não tinha celular e não tinha internet. Então, quando a gente começa a fazer comicidade, a gente tá desamparada completamente. Os professores vão nos assessorando, dando xerox, a gente vai lendo livros e tal. Quando eu me interesso por palhaçaria... naquela época não se falava palhaçaria, falava *clown*. Também aquilo me incomodava um pouco, essa coisa meio colonizada. Claro, é um aprendizado que vem de fora, porque aqui não tem. Mas a gente também perde muito a referência da nossa comicidade brasileira, dos povos originários, da cultura popular brasileira. E aí você começa a ter uma visão muito eurocentrista do que é a comédia, essa coisa do *clown*, do [Jacques] Lecoq, aquela coisa toda. Eu bebi dessa fonte, porque era o que tinha na época, que alguém que fez o curso com alguém, que fez o curso com alguém, que fez o curso com alguém, que fez o curso lá no Lume, sabe, essa coisa? Respinga em você. Até eu me desvencilhar de todo esse aprendizado que eu tive e pensar numa comicidade feminina, própria, não replicando gags masculinas, piadas masculinas... O que é o politicamente correto? [É] Você entender que, quando você aponta o dedo pra alguém ou faz uma piada sobre a aparência física de alguém ou sobre o gênero de alguém, isso é errado! Tudo isso eu fui aprendendo, estudando, fazendo muita oficina.

Quando eu tive o espaço cultural, a gente fazia o Festival Internacional de Palhaços. Eu recebi muitas pessoas. Tudo isso foi construindo também essa minha forma de ver e pensar o que é comicidade. Hoje estou em um outro momento, olhando mais pra comicidade

feminina, vendo como as mulheres se colocam num lugar de objeto ainda, fazendo comédia. As palhaças, né? Objetificando o corpo delas, né? Falando sempre dessa questão de querer casar, ou de precisar de alguém, de um homem, pra casar, ou em relação à casa, à limpeza da casa, ou ao corpo delas, né? O que mais? O que mais uma mulher sonha, ambiciona, vislumbra? Além dessas necessidades, que é cuidar da casa, do filho e do marido? E ficar preocupada se é magra ou se é gorda, sabe? Então, quando eu dou as oficinas, eu dou o treinamento, eu compartilho essa minha experiência e tento falar sobre isso com as pessoas: “Espera aí, quem é você? Você quer fazer rir como? Por que você quer fazer rir, aonde você quer chegar com isso?”. Porque o riso é libertador, mas ele também aciona emoções, ele pode tocar em outros lugares. Então, eu tô bem feliz assim, que eu tô conseguindo, através dos espetáculos, chegar nesse lugar e [n]as pessoas. Porque as pessoas vêm no final e me comentam. Ai, eu tô muito feliz, gente, muito feliz! A liberdade é algo que não tem preço e eu não negocio nunca mais. A liberdade é só minha.

Imagem 2: Vanderléia Will como palhaça.



Fonte: Arquivo pessoal da entrevistada. Crédito da fotografia: Luiza Filippo, sem data.

MULHERES NA *COMMEDIA DELL'ARTE* – ATUANDO ENTRE MÁSCARAS E FOGUEIRAS: ENTREVISTA COM TANIA PASSARINI E LUCA COMASTRI¹⁰⁹

Douglas Kodi¹¹⁰

Tania Passarini¹¹¹

Luca Comastri¹¹²

Maria Brígida de Miranda

Vânia Schwenke¹¹³

109 Referência completa da publicação original: KODI, Douglas; COMASTRI, Luca; MIRANDA, Maria Brígida de; PASSARINI, Tania; SCHWENKE, Vânia. Mulheres na *Commedia dell'Arte*: atuando entre máscaras e fogueiras. **Móin – Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 21, n. 32, p. 163-176, dez. 2025.

110 Douglas Kodi é ator, diretor, dramaturgo e mascareiro. Mestre e doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), é fundador do Teatro do Alvorecer e ator da companhia Arte da Comédia. Pesquisa a *Commedia dell'arte* e suas possibilidades no teatro contemporâneo, além da interculturalidade na cena, com ênfase nas máscaras, nas confluências com o universo japonês e nas tradições populares.

111 Tania Passarini é atriz, diretora e fundadora da Fraternal Compagnia (2000). Formada pelo Teatro Scuola Bibiena, especializou-se em *Commedia dell'arte* e em teatro de máscaras com Massimo Macchiavelli, Mario Gonzales, Donato Sartori, entre outros artistas. Premiada como Melhor Atriz Protagonista no Prêmio Enriquez 2012 pelo espetáculo *Mio Padre*, da companhia japonesa Komatsu-za. Atua também como professora de teatro corporal, com base na técnica Decroux, e como artesã de máscaras, com experiência em cartapesta e couro.

112 Luca Comastri é ator, mascareiro, diretor e dramaturgo, formado pelas escolas Teatro Colli e Louis Jouvet. Especializou-se em teatro físico, comicidade e *Commedia dell'arte*, com mestres como Carlo Boso, Avner Eisenberg, Vladimir Olshansky, Roberto Tessari, entre outros. Atuou em projetos na Itália, Espanha, França, Alemanha, Bélgica e Japão. Professor de técnica e uso da máscara, movimento expressivo e confecção de máscaras em couro, também desenvolve atividades artísticas com pessoas em reabilitação neurológica. Desde 2012, colabora com a Fraternal Compagnia APS, onde assumiu a direção artística em 2023.

113 Atriz, diretora, contadora de histórias e graduanda da Licenciatura em Teatro, pelo Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Bolsista do Programa de Extensão SER-ARTE: Oficinas Livres de Iniciação às Artes Cênicas (PROEX/CEART/UDESC).

Imagem 1: Aluna do DAC/UEDESC segura a máscara *La Strega* (A Bruxa).



Fonte: Workshop de *Commedia dell'arte*, conduzido por Douglas Kodi e Luca Comastri. Sala de Dança 1 do DAC. Florianópolis: CEART/UEDESC, 7 maio 2024. Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira (Núcleo de Comunicação/CEART), 2024.

Introdução, por Maria Brígida de Miranda

Esta entrevista foi produzida pelo Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, por meio da Chamada CNPq/MCTI nº 10/2023 – Universal, Faixa A, Grupos Emergentes. O projeto é coordenado pela Dra. Maria Brígida de Miranda e vinculado à Linha de Pesquisa Imagens Políticas (PPGAC/UEDESC).

No início de 2024, Douglas Kodi Seto Takeguma (Douglas Kodi), ator, diretor e mascareiro nipo-brasileiro,

entrou em contato comigo para organizarmos um evento de *Commedia dell'arte* no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (DAC/ UDESC). Douglas, que é Mestre em Teatro e Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da instituição (PPGAC/UDESC), com importantes pesquisas no campo da *Commedia dell'arte* (Kodi, 2022; 2024), contou, na ocasião, que estava em turnê pelo Brasil com o espetáculo *Masquerade Masque*, uma coprodução do grupo teatral italiano Fraternal Compagnia APS e da sua recém-fundada companhia O Teatro do Alvorecer. A Fraternal Compagnia APS, fundada em 2000 por Massimo Macchiavelli e Tania Passarini, tem uma variedade de produções artísticas de *Commedia dell'arte*, além de coordenar ações sociais e culturais¹¹⁴. O grupo leva espetáculos e oficinas de *Commedia dell'arte* para cidades italianas e outros países (mais recentemente: Escócia, China e Brasil), com o intuito de promover a memória e a difusão desta forma teatral histórica na contemporaneidade. Uma característica marcante da Fraternal Compagnia APS é a investigação de formas teatrais populares, alinhada ao seu compromisso com pessoas em vulnerabilidade social. A divulgação, em vários sites brasileiros, sintetiza o escopo e o lastro da companhia teatral italiana:

A Fraternal Compagnia, com sede em Bolonha, especializa-se em comédia, teatro popular, teatro da memória e teatro social. Como associação de promoção social, é notável na disseminação da *Commedia dell'Arte*,

114 Mais informações sobre a Fraternal Compagnia APS podem ser consultadas em: FRATERNAL COMPAGNIA APS [Site]. Produzioni. Disponível em: <https://www.fraternalcompagnia.it/produzioni/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

organizando produções e oficinas avançadas. Iniciou o primeiro Dia Mundial da Commedia dell'Arte com apoio da UNESCO e estabeleceu colaborações com institutos culturais italianos. Participou de turnês internacionais, incluindo aparições no Festival de Avignon, e foi agraciada com o Prêmio Enriquez em 2012, além de organizar festivais em Bolonha e se engajar em projetos de teatro social. É reconhecida pelo ministério desde 2021.¹¹⁵

Conforme o interesse e a disponibilidade dos/as artistas-pesquisadores/as, organizei quatro atividades de extensão, ensino e pesquisa no Centro de Artes, Design e Moda (CEART) da UDESC. Tania Passarini, Luca Comastri e Douglas Kodi realizaram uma intensa programação nos dias 6, 7 e 8 de maio de 2024: o Workshop de *Commedia dell'arte* (Imagem 2), a palestra “A *Commedia dell'arte* e seus duplos: do nascimento até os dias de hoje”¹¹⁶ (Imagem 3) e o espetáculo *Masquerade Masque*¹¹⁷ (Imagem 4). Além disso, os artistas italianos participaram de uma entrevista conduzida por mim no dia 8 de maio de

115 BLOGPROFILE. Fraternal Compagnia de teatro pela primeira vez no Brasil. **E-Paraná**, 8 maio 2024. Disponível em: <https://e-parana.com.br/2024/05/fraternal-compagnia-de-teatro-pela-primeira-vez-no-brasil/> Acesso em: 30 abr. 2025.

116 A palestra foi transmitida ao vivo e disponibilizada no canal Curarte, vinculado ao Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (apoio CNPq e UDESC). A transmissão foi feita pelo bolsista de Apoio Técnico Lucas Dalbem (Doutorando em Artes Cênicas do PPGAC/UDESC). Acesse e assista: CURARTE. A *Commedia dell'arte* e seus duplos: do nascimento até os dias de hoje. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I4XhFJX0Lds>. Acesso em: 20 mar. 2026.

117 Para maior detalhamento das ações, veja a notícia: UDESC CEART. Udesc Ceart promove palestra, oficina e espetáculo sobre a Commedia dell'Arte, 3 maio 2024. Disponível em: https://www.udesc.br/noticia/udesc_ceart_promove_palestra_oficina_e_espetaculo_sobre_a_commedia_dell_arte Acesso em: 29 abr. 2025.

2024, no estúdio da Rádio UDESC, localizado no *campus* Florianópolis. A conversa, em português e italiano, teve a tradução simultânea feita por Douglas Kodi; já a condução e a gravação foram feitas por Vânia Schwenke (bolsista do Programa de Extensão SER-ARTE: Oficinas Livres de Iniciação às Artes Cênicas) e, posteriormente, Geane Salasário Albino (bolsista de cultura do Projeto de Cultura Cura: Teatro, Autodescoberta e Cuidado de Si) realizou a presente transcrição. Na revisão do texto, tentamos manter a fluidez das falas e evitamos retirar os coloquialismos. Omitimos a transcrição das falas em italiano e mantivemos apenas as traduções feitas por Douglas Kodi. A entrevista será posteriormente divulgada no canal Curarte¹¹⁸, na plataforma do *Youtube*.

Para a realização destas quatro ações, contamos com verbas e bolsistas de vários projetos e programas da UDESC. Sob minha coordenação, estiveram o Programa de Extensão SER-ARTE: Oficinas Livres de Iniciação às Artes Cênicas (DAC/DEX/UDESC), o Projeto de Cultura Cura: Teatro, Autodescoberta e Cuidado de Si (Procult/UDESC) e o Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena (CNPq e UDESC). Sob coordenação do Dr. Paulo Balardim, esteve o Projeto de Ensino Laboratório Permanente de Animação (DEG/CEART/UDESC). Contamos também, na UDESC, com apoios do Departamento de Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Laboratório de Iluminação Cênica, da Rádio UDESC e do Núcleo de Comunicação/CEART. A turnê ao Brasil da Fraternal Compagnia APS teve apoio das seguintes instituições italianas: Ministerio della Cultura, Regione Emilia-Romagna e Comune di Bologne.

118 CURARTE. Canal do *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn5yt7QjR7j6jW7b8MwVQbQ>. Acesso em: 30 abr. 2025.

Imagem 2: Discentes do CEART no Workshop de Commedia dell'arte, conduzido por Douglas Kodi e Luca Comastri.



Fonte: Prática na Sala de Dança 1 do DAC. Florianópolis: CEART/UDESC, 7 maio 2024. Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira (Núcleo de Comunicação/CEART), 2024.

Imagem 3: Douglas Kodi, Luca Comastri e Tania Passarini na palestra “A Commedia dell'arte e seus duplos: do nascimento até os dias de hoje”.



Fonte: Palestra no Auditório Profa. Dra. Maria Cristina Pesse. Florianópolis: CEART/UDESC, 7 maio 2024. Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira (Núcleo de Comunicação/CEART), 2024.

Imagem 4: Tania Passarini, Douglas Kodi e Luca Comastri no espetáculo *Masquerade Masque*.



Fonte: Apresentação no Espaço 2 do DAC. Florianópolis: CEART/UDESC, 8 maio 2024. Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira (Núcleo de Comunicação/CEART), 2024.

Imagem 5: Tania Passarini com a máscara *La Strega* (A Bruxa), no espetáculo *Masquerade Masque*.



Fonte: Apresentação no Espaço 2 do DAC. Florianópolis: CEART/UDESC, 8 maio 2024. Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira (Núcleo de Comunicação/CEART), 2024.

Entrevista

[Vânia Schwenke] Olá, boa tarde a todas as pessoas sintonizadas na Rádio UDESC, da nossa Universidade do Estado de Santa Catarina. Estamos aqui com a Companhia Fraternal de Teatro *Commedia dell'arte*. Uma honra, um prazer ter vocês aqui. Ao meu lado, tem a Profa. Dra. Brígida Miranda... de Miranda, né? Brígida de Miranda. Ela vai contar para gente quem está realizando, quem está possibilitando este evento importantíssimo aqui na Universidade [do Estado] de Santa Catarina.

[Maria Brígida de Miranda] Obrigada, Vânia. Meu nome é Maria Brígida de Miranda. Eu sou professora do Departamento de Artes Cênicas e professora também do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. E esse evento que a gente realizou na UDESC continua hoje, né? O último dia do evento, [que teve] uma oficina, uma palestra e agora um espetáculo de *Commedia dell'arte*. Ele está sendo possibilitado por um... por alguns projetos e programas de extensão, pesquisa e ensino que a gente tem e também pelo Programa de Pós-Graduação. Um deles é [o] Programa de Extensão SER-ARTE: Oficinas Livres de Iniciação às Artes Cênicas. [Outro é] o Projeto de Cultura Cura: Teatro, Autodescoberta e Cuidado de Si, que é da Procult, Reitoria da UDESC. [São] coordenados por mim os dois programas, o Programa [SER-ARTE] e o Projeto [Cura]. [Outro também é] O Projeto de Pesquisa Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-Viver: Estudos de Gênero e Feminismos nas Artes da Cena, que é um projeto sob minha coordenação e com o financiamento do CNPq e também da UDESC. Também são projetos que estão nos ajudando e pessoas que estão nos ajudando, né? Para essa

realização, [temos o apoio do] o Programa de Ensino Laboratório Permanente de Animação, que é coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Balardim, também do Departamento de Artes Cênicas. E [temos o apoio do] Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UDESC. Também, a gente tem o apoio do Departamento de Artes Cênicas, e do Lab Luz, e da Linha de Pesquisa Imagens Políticas.

[Vânia Schwenke] Um punhado de gente envolvida.

[Maria Brígida de Miranda] Um monte de gente, um monte de gente... além, né, dos patrocinadores deles da Itália, [sobre o] que eles podem falar um pouco mais, que é o Ministério da Cultura Italiana. Então, tem vários outros... a própria Fraternal Compagnia e o Teatro do Alvorecer, que é da empresa do Douglas Takeguma [Douglas Kodi].

[Vânia Schwenke] Então, por favor, apresente para o nosso público quem são esses artistas ilustres?

[Maria Brígida de Miranda] Então, eu vou apresentar o nome deles e depois eles e elas vão falar um pouquinho mais sobre a própria experiência. O Douglas Kodi é Doutor em Artes Cênicas, com Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, além de ser um artista de *Commedia dell'arte*, com formação no Paraná e na Itália. Com uma vasta [experiência]... apesar de ser uma pessoa muito jovem, já tem uma vasta experiência em *Commedia dell'arte*, então, é uma pessoa que transita entre prática e teoria muito bem. Temos o artista Luca Comastri, que integra a Fraternal Compagnia há dez anos, que é um ator de

Commedia dell'arte. Inclusive, agora, dia 24 de maio, ele celebra dez anos de *Commedia dell'arte*.

[Vânia Schwenke] Parabéns!

[Maria Brígida de Miranda] E também é uma pessoa que já tem uma experiência em outras formas artísticas, em outros tipos de teatro na Itália. Mas que escolheu a *Commedia dell'arte* como o caminho dele, né? Principalmente. Ele fala muito desse caminho do coração. Temos também a atriz e fundadora da Fraternal Compagnia, que é a Tania Passarini, que também tem uma longa experiência na Compagnia, que tem vinte e cinco anos de existência. E ela ontem, na palestra, contou toda a relação, né? Como é que a Compagnia surgiu, inclusive, com um trabalho muito importante na Itália, num projeto comunitário ligado a pessoas em vulnerabilidade social, pessoas que estavam na condição de moradores de rua. Então, ela desenvolveu um trabalho muito consistente. Ela e as pessoas, naquele momento, estavam lidando ali com a Compagnia. E aí, a Compagnia foi surgindo e ela vai falar um pouco mais disso. Então, eu tô muito feliz que vocês estejam aqui, tanto nessas oficinas que vocês realizaram, [quanto] na palestra e, hoje, no espetáculo *Masquerade Masque*, que vai ser agora, no CEART. Obrigada.

[Tania Passarini] Obrigada *noi*.

[Maria Brígida de Miranda] Agora a gente vai para as perguntas, porque esse *podcast* é sobre perguntas e uma coisa que, para mim, é muito importante... A gente sabe que a *Commedia dell'arte* é uma prática muito antiga. Surgida, provavelmente na Idade Média, passa ali pelo

Renascimento italiano, mas a gente sabe, a gente de teatro sabe que é uma forma que não ficou restrita à Itália e nem a esse contexto medieval e renascentista. Ela se expandiu e ela é extremamente determinante das estéticas do teatro ocidental. Nas telenovelas brasileiras, tem muito da estrutura da *Commedia dell'arte*. Inclusive, às vezes, os personagens são muito construídos, parecidos com as máscaras da *Commedia dell'arte*. Então, a *Commedia dell'arte*, apesar de ser uma prática antiga, tem uma capilaridade muito grande nas formas teatrais contemporâneas. É uma das coisas que me chama atenção, que eu gostaria de saber de vocês e principalmente da Tania, é sobre como uma forma antiga, como essa forma tem sido atualizada? Como você, como atriz, pensa em *Commedia dell'arte* hoje como mulher, artista na Europa, na Itália, que a gente sabe que também tem situações específicas em relação às mulheres. A gente tem uma impressão de que, na Itália, tem uma valorização muito grande da “mamma”, da “madre”, da mãe e, ao mesmo tempo, a gente ouve falar que a Itália também tem algumas coisas bastante... às vezes misóginas, machistas. Então, seria bem interessante saber de você como artista, como criadora, como uma mulher que cria personagens, que cria cenas, como você trabalha essa relação tanto da figura da mãe ou da bruxa, que também é uma máscara da *Commedia dell'arte*, com as questões contemporâneas das mulheres e de você, como mulher, na Itália?

[Tania Passarini, com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] Antes de tudo, gostaria de contar para vocês a história da *Commedia dell'arte* e a revolução que ela trouxe, que é a revolução de trazer a mulher para a cena. Com certeza, nas tragédias gregas, não tinha mulheres.

Provavelmente também nas comédias, porque não temos datas certas, assim como não temos nas tragédias. E essa descoberta vai ao encontro de uma descoberta no início de 1900, [a de] que, em um contrato de *Commedia dell'arte*, estava presente o nome de uma mulher. Nós fazemos referência, como Fraternal Compagnia, ao primeiro contrato de *Commedia dell'arte*, de 1545. Nesse contrato, tinha a fórmula “Fraternal Compagnia”, da qual nós pegamos o nome. E desse contrato, a gente também pegou a data para fazer a jornada mundial da *Commedia dell'arte*, porque esse contrato foi feito no dia 25 de fevereiro de 1545. Porém, nesse contrato, são nominados oito atores, todos homens. Então, dezenove anos depois e também em 1900, foi descoberto um outro contrato, [feito] em 1574. Aí, nesse contato, está a atriz Lucrezia Senesi ou Lucrezia Di Siena. As figuras femininas, a gente pode encontrar no teatro espanhol também, mais ou menos no mesmo [período]. Porém, não é um fenômeno grande na Espanha, organizado como é na Itália. E assim, no período de mais ou menos vinte [anos], né, duas a três décadas [depois], temos a primeira companhia dirigida primeiramente por uma mulher, Isabella Andreani, administradora, encarregada das relações públicas, protagonista das cenas. Seu marido é o grandíssimo ator, grandíssimo intelectual Francesco Andreani. É, esse é um fenômeno que atravessa o teatro de forma realmente grande. Pode ser considerado um fenômeno da história moderna de que uma mulher pode ascender em seu trabalho e gerir o trabalho. Naturalmente, na *Commedia dell'arte*, também existem as formas de subverter. Então, a mulher tem a possibilidade, na *Commedia dell'arte*, de fazer uma reviravolta nesse jogo de desfrutamento,

[de] chegar ao ponto de virar responsável artística e administradora de uma companhia. Nós sabemos que, no interior de uma companhia de *Commedia dell'arte*, figurava um *escandalizamento* do mundo eclesiástico e, assim, uma desestruturação da hierarquia, masculina e feminina, que vigorava em uma sociedade cristã e que viu o homem como um pilar da família e a mulher como santa, submissa. Então, se desenvolve um novo tipo de relação entre masculino e feminino, pelo menos no interior desse microcosmo do teatro. Considerando que esse fenômeno dura o século XVI e, pensando nos dias de hoje, para manter essa paridade que [o] fenômeno construiu, a gente tem que continuar exercendo ele como ele foi, como ele vigorou, para manter essa paridade. Esse foi um belo primeiro exemplo, muito, muito importante, um preâmbulo, que foi a importância das mulheres na cena, no sentido feminista, em relação à *Commedia dell'arte*. Aquilo que eu posso contar agora é uma pequena anedota sobre a criação de uma máscara em cena, que também contamos ontem na conferência, que é a máscara da bruxa. Não é uma máscara do século XVI, mas é uma máscara totalmente moderna. É uma máscara que foi fruto de grande dedicação, criada por uma bravíssima, uma grandíssima atriz, chamada Eleonora Fuser. Foi uma coisa muito suada, no sentido [de] que essa atriz teve que discutir, confrontar o diretor da companhia, porque ele queria que ela só representasse os papéis das belas, das bonitas, das criadas, das servas, das nobres de cena. Mas estamos agora no início dos anos 80, em 1980, e também vem [um] fenômeno importante nos anos 70. E os anos 70 foram os anos de uma grande onda feminista. Os anos [em] que se gritava, em grande voz, tinha a...

[Maria Brígida de Miranda] O canto, o *slogan*, o grito de guerra.

[Tania Passarini, com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] Não é um grito de guerra, mas, enfim, tem um grito de guerra: “Tremam, tremam, tremam, as bruxas já voltaram”.

[Maria Brígida de Miranda] Uau.

[Tania Passarini, com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] E a gente sempre se via em relação a ser uma bruxa. Mas a gente pensa “a bruxa” de um modo mais bonito e mais mágico. Assim, a gente tem o trabalho de uma atriz [Eleonora Fuser], que é desenvolvido agora como uma máscara, objeto, máscara. Porque a máscara é nosso instrumento de cena, instrumento de trabalho. Essa máscara foi construída por Stefan di Meduna para ela, para essa atriz. E é uma máscara da cor branca, branca para se distinguir de todas as outras máscaras e [para] portar, assim, um elemento, um elemento mágico em relação à *Commedia*. Hoje, em sumo, é uma máscara bem utilizada e ela não faz parte dessa tradição de máscaras mais antigas.

[Maria Brígida de Miranda] Muito obrigada. Nossa, adorei esse canto de guerra. Por que a gente não... tipo, nas manifestações, que as mulheres, as feministas, né, podem cantar?

[Vânia Schwenke] A gente tem alguns assim, na hora lá também.

[Maria Brígida de Miranda] Como é que é? Você pode repetir?

[Tania Passarini e Douglas Kodi, em coro] *Tremate, tremate, tremate, le streghe son tornate.*

[Maria Brígida de Miranda] *Viu? Tremate, tremate, tremate, le streghe son tornate.*

[Tania Passarini, com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] Porque as mulheres, antigamente, na Idade Média, eram queimadas. Então, essa máscara [da bruxa] vem como... não sei se chega a ser uma reparação histórica, mas algo que vem para contrapor essa caça ao poder das mulheres, que eram queimadas por ter o mínimo de poder, por ter o poder da cura.

[Maria Brígida de Miranda] Sim, e no Brasil também. O Brasil também viveu um processo de inquisição. Inclusive, em Santa Catarina, tem histórias, não da inquisição, mas tem histórias aqui das pessoas que fugiram da inquisição na Europa, né?

[Vânia Schwenke] As mulheres, né?

[Maria Brígida de Miranda] Principalmente aqui em Florianópolis, né?

[Vânia Schwenke] Isso!

[Maria Brígida de Miranda] Que é chamada até de “Ilha das Bruxas”. Tem muita história de bruxaria aqui, porque é um pouco desse imaginário da inquisição que vai para Açores, né? Das pessoas que fogem para Açores e que depois ou são exiladas em Açores, ou buscam refúgio em Açores e depois são transferidas para cá nessas... Eu queria

saber um pouco de como vocês... Luca, [você] construiu uma máscara, uma máscara branca, uma máscara de bruxa e você me comentou que você tá fazendo uma peça de teatro. Você tá escrevendo, como dramaturgo, uma peça de teatro baseada no livro *O martelo das feiticeiras*.

[Luca Comastri] *O Malleus Maleficarum?*

[Maria Brígida de Miranda] *O Malleus Maleficarum*, que foi um livro escrito no século XV ou XVI e que foi responsável, é um dos principais responsáveis, um dos principais materiais publicados na imprensa, na recém-fundada imprensa. Aquilo se espalhou pela Europa, aquele livro, e foi muito utilizado para perseguição de populações para a tortura e para o assassinato, né? De populações vulneráveis, principalmente de mulheres, não só de mulheres, mas principalmente de mulheres. Então, eu queria que você falasse um pouco desse processo de construção de dramaturgia com a Tania e do que que vocês estão trazendo.

[Luca Comastri, com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] Neste livro, é contada como foi a caça às bruxas em forma de pergunta e resposta, como elas eram pegadas e julgadas. A Bolonha, a cidade [em] que a gente vive, é um lugar em que a inquisição teve uma presença importante. Tem uma praça muito importante em Bolonha, [que] é “San Domenico”, São Domingos, em que as pessoas eram julgadas, não somente bruxas, mas homossexuais, enfim, qualquer pessoa que estava à margem da sociedade. Uma coisa particular é que agora um dos nossos Palácios da Justiça está na frente dessa praça: “São Domingos”.

[Douglas Kodi] O espetáculo que o Luca tá escrevendo agora é um espetáculo para ele e para Tania. É um processo, um auto, tem uma pessoa *strega* (significa “bruxa”, em italiano).

[Luca Comastri. com tradução simultânea feita por Douglas Kodi] É uma evolução. Quanto mais avança o processo, mais a mulher se torna bruxa. Então, nessa peça, a ideia é [de] que uma mulher, [quando] acusada de bruxaria, quanto mais ela é acusada, mais ela se torna bruxa. Isso poderia acontecer com qualquer mulher que não é bruxa ao ponto de ser acusada tanto, tanto, que ela mesma acredita que é bruxa. Tem um processo desse espetáculo. É, seria como... [O espetáculo] Parte de uma mulher normal, até chegar nessa evolução, que seria essa construção que se faz pelo meio que a circunda. De uma curandeira, uma pessoa que faz remédios e cura pessoas, até se tornar uma bruxa, que é um ser demoníaco. Passando de não usar uma máscara, para ir aumentando o nível de como essa é uma máscara, para o nível de grotesco de uma máscara, até chegar nessa máscara grotesca da *Commedia dell'arte*. O argumento é trágico. A peça é um processo de como isso acontece. [De] Como o poder das pessoas, de quem tem o poder, consegue entrar na mente de várias pessoas ao ponto de convencê-las que uma pessoa é uma bruxa. E, sobretudo, o poder de convencer a própria pessoa. É trágico a gente pensar todos os processos que eles faziam, porque tem torturas, torturas realmente terríveis. A coisa mais doida é que, desde a Segunda Guerra até os dias de hoje, tem pessoas que convencem as outras a seguir ideais parecidos. Vou fazer, não vou dizer nomes, porque eu acho que é bastante claro, né? O Charles Chaplin dizia sempre que a vida pode ser uma tragédia se vista de perto ou uma

comédia se vista de longe. Então, uma das modalidades de saber se uma mulher era bruxa ou não era acorrentar ela e jogar ela no mar. Se ela fosse realmente uma bruxa, o diabo libertava ela, e ela conseguia sair do mar. Naquele ponto, o homem poderia queimar ela e matá-la. E a esse ponto a mulher dizia: “E se eu não sou uma bruxa?”, “Ah, nós erramos”. É algo muito, muito difícil de enfrentar...

[Tania Passarini] Mas nós enfrentaremos na comédia.

[Luca Comastri] Certamente. Sempre.

[Vânia Schwenke] Gente, que bom, obrigada. Vivam as bruxas, as feiticeiras, as curandeiras, né? Que estão aí em formas, inclusive, de nossas avós, bisavós e tantas mulheres que passaram por aqui e hão de passar ainda, né? Obrigada, Douglas, pela tradução. Ele é ótimo, gente, faz tudo.

[Maria Brígida de Miranda] Ele é maravilhoso.

[Vânia Schwenke] A outra debulhou um bife assim, e ele foi, traduziu tudo. Bom, então assim a gente vai encerrando aqui esse nosso bate-papo. [Quero] agradecer a vocês pela presença, agradecer a Brígida por estar aqui, né? À Rádio UDESC, por ceder esse espaço do estúdio para a gente estar aqui. Daqui a pouco tem espetáculo, às 16h, no CEART. Quem puder ainda... que[m], sei lá, né, tiver por aí agora. Vocês vão ouvir isso aqui depois, não vai adiantar mais nada. Mas quem sabe a gente telepaticamente [se] chama, já que estamos falando de bruxas?

[Maria Brígida de Miranda] Mas a gente pode convidar as pessoas para acessarem o nosso canal no *YouTube*, o Curarte – Práticas Cênicas para o Bem-viver. Esse canal tem a palestra ministrada por Tania, Douglas e Luca ontem, dia 7, no Centro de Artes da UDESC. A palestra está toda disponível no canal do *YouTube*, no canal Curarte.

[Vânia Schwenke] E em breve teremos o *podcast* também, prontinho aí para vocês. Muito obrigada, bom espetáculo, bom retorno, merda merda merda!

[Tania Passarini e Luca Comastri] Muito obrigado, merda merda merda!

[Tania Passarini] *Grazie mille a questa meravigliosa università.*

Referências

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**: *Malleus Maleficarum*. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

KODI, Douglas. A *Commedia dell'arte* no território de encruzilhada: o rei do inferno vira Saci. **Móin – Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 85-102, 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/22420>. Acesso em: 30 abr. 2025.

KODI, Douglas. O corpo-canovaccio: relações entre corpo e escrita na *Commedia dell'Arte* contemporânea. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1-31, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26224>. Acesso em: 30 abr. 2025.



Crédito da fotografia: Fernanda Ferreira

Outros livros de Praxila Editorações:

Palhaçaria no SUS (2023), de Daiani Brum;

Retrato de Augustine/Portrait of Augustine (2024), de Peta Tait e Matra Robertson, com tradução de Brígida de Miranda;

Uma viagem fantástica à cidade submersa (2024), de Juçara Gaspar;

O voto feminino/Josephina (Praxila e Numa Editora, 2024), de Josefina Álvares de Azevedo e Luciana Lyra;

Três peças para dois, de Felipe Martinez (2024);

Não é hora de apontar culpados, de Felipe Martinez (2025);

O Circo do Mundinho Feliz, de Felipe Martinez (2025);

Somos todos Rios: uma vida de Circo no Asfalto, de Raquel Lima, Fran Marinho e Douglas Marinho (2026).

Conheça nossos audiolivros, livros impressos e digitais:



PRAXILA
editorações

praxilaeditoracoes.com