

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

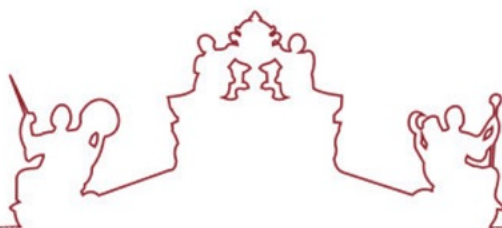
Trabalho de Projeto

Bravas: Onde estão as mulheres no teatro?

Ana Maria Malta Pereira

Orientador(es) | Isabel Bezelga

Évora 2026



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

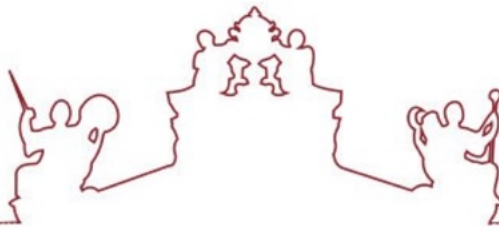
Trabalho de Projeto

Bravas: Onde estão as mulheres no teatro?

Ana Maria Malta Pereira

Orientador(es) | Isabel Bezelga

Évora 2026



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Renato Bandeira de Gouvêa Machado

Vogais | Isabel Maria Gonçalves Bezelga (Orientadora)

Maria Ana da Fonseca Ataíde Castel-Branco Tamen (Arguente)

Universidade de Évora | Departamento de Artes Cénicas

Évora 2026

Bravas: Onde estão as mulheres no teatro?

Resumo

Em toda a história do teatro contada ao longo dos anos, detectamos a ênfase majoritária em nomes masculinos. As mulheres fizeram também parte desta história, todavia, onde as encontramos? Qual lugar de atuação dentro do Teatro foi reservado para nós? Certamente, a abordagem de temáticas relacionadas ao lugar ocupado pela mulher na esfera social é a chave para a abertura de espaços mais amplos de discussão. Momentos que nos permitam falar do nosso direito de atuação nos palcos e para além deles. Assim, através do estudo desenvolvido dentro do projeto de criação colaborativa “Bravas Mulheres”, objetivou-se permeabilizar a reflexão sobre os processos de invisibilização da mulher. Fazer parte deste projeto, transformou-se em si, portanto, em um ato político de resistência capaz de ultrapassar as barreiras da cena.

Palavras-Chave: Bravas, mulher, feminismo, criação colaborativa, memória e teatro comunitário.

Brave women: Where are the women in the theater?

Abstract

Throughout the recorded history of theatre, we have detected a predominant emphasis on male figures. Women are also an integral part of this history; however, where do we find them? What stage have we been reserved within the theatrical domain? Unquestionably, an approach to themes concerning the woman's position in the social sphere is key to opening up broader spaces for discussion. These moments allow us to address our right to agency both on and beyond the stage. Thus, the study undertaken within the collaborative creation project, "Bravas Mulheres" (*Brave Women*), aimed to permeate the reflection on the processes of women's invisibilisation. Participating in this project became, in itself, a political act of resistance capable of transcending the barriers of the scene."

Keywords: Brave women, woman, feminism, collaborative creation, memory, and community theatre

Agradecimentos

A minha querida orientadora, Isabel Bezelga, pela escuta aberta e disponibilidade. Nos momentos mais difíceis deste percurso académico: luz, mostrando-me sempre outros caminhos e possibilidades no desenvolvimento deste projeto. Obrigada por ser tão sensível, humana e segurar a minha mão nessa empreitada.

A Universidade de Évora pela acolhida e por nos permitir utilizar o espaço do Colégio dos Leões durante a criação e desenvolvimento do projeto Bravas Mulheres. Ao Centro de História da Arte e de Investigação Artística - CHAIA, pelo apoio às demandas inerentes ao projeto de pesquisa.

A Câmara Municipal de Évora por ter disponibilizado o espaço do Salão Central para as apresentações do espetáculo Bravas Mulheres. Em especial, a toda a equipe do Salão Central que nos acompanhou durante as montagens.

A Associação Porta 37, uma jovem equipe de trabalho, que vem sendo um celeiro frutífero de criações artísticas dentro da cidade de Évora. Obrigada pelo trabalho incomensurável durante todo o processo.

A todas as mulheres que fizeram parte deste processo de criação, desde a configuração do projeto até sua realização final do espetáculo. As professoras Isabel Bezelga e Ana Tamen que desde o início pensaram na estrutura do projeto.

A Francesca Della Monica, por todas as contribuições trazidas durante a masterclass de voz e musicalidade no âmbito teatral contemporâneo.

Em especial às bravas mulheres Lídia, Fernanda, Mírian, Catarina, Emília, Marta e Ana França. As parceiras de dentro e de fora da cena: Andréa e Gheysla, que não mediram

esforços para que todo este trabalho coletivo acontecesse. Ao professor Renato pela concepção e pelo desenho de luz e ao amigo Henrique que cuidou da parte operacional durante os ensaios e espetáculos.

Ao músico e pesquisador Caio Priori, pela orientação, composição e execução da sonoplastia do espetáculo.

Aos bravos e queridos amigos do Teatro da Pedra, cerne de minha formação enquanto artista de palco.

A família "porco-preto com arroz", colegas da turma do mestrado e amigos que carregarei pela vida. Muito obrigada pelas boas risadas e pela acolhida em terras lusitanas.

A minha família, minha mãe Isabel, meu pai Augusto, meu irmão Antônio, ao meu outro irmão Gabriel que acabou partindo cedo demais.

Ao meu amor e companheiro nessa vida, Renato Maciel. Obrigada pelo suporte incondicional, pelas conversas, pelas trocas e por todo o apoio durante esse processo acadêmico.

Índice

Resumo.....	i
Abstract.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Introdução.....	1
Capítulo I.....	4
I.1 As Mulheres no Teatro.....	4
I.2 A subalternização da mulher no contexto histórico, social e político.....	9
I.3 A escrita feminina na dramaturgia.....	14
I.4 Perspectivas Ecofeministas.....	22
Capítulo II.....	24
II.1 Abordagem da prática artística como pesquisa.....	24
II.2 A criação colaborativa.....	26
II.3 A improvisação como processo criativo.....	28
II.3.1 A dramaturgia da cena.....	29
II.3.2 A sonoridade da cena.....	30
II.3.3 O trabalho corporal.....	30
II.4 Pesquisa de arquivo.....	31
II.5 Objetivos da pesquisa.....	33
II.5.1 Objetivo geral.....	33
II.5.2 Objetivos específicos.....	33
II.6 Procedimentos e instrumentos de pesquisa complementar.....	34
Capítulo III.....	36
III.1 Parceria com a Associação Porta 37.....	36
III.2. O processo de construção do projeto “Bravas Mulheres”.....	37
III.2.1 Oficina com a comunidade.....	37
III.2.2 Workshop de Voz e Coralidade.....	50
III.2.2.1 Oficina - A direção gestual e espacial da ação vocal.....	57
III.2.2.2 Encontro privado.....	61
III.2.2.3 Textos trabalhados na oficina.....	65
III.3 O Laboratório Site-specific “Águas Bravas, águas livres”.....	73
III.4 Concepção do espetáculo Bravas Mulheres.....	76
III.4.1 A criação dramatúrgica.....	86
III.4.2 A paisagem sonora como construção dramatúrgica.....	91
III.4.3 Construção de indumentária, figurinos e divulgação.....	93
III.4.4 A parte final do espetáculo.....	95
III.4.5 Apresentação do espetáculo.....	106
Considerações finais.....	110
Referências bibliográficas.....	115

Bibliografia documental.....	124
Anexos.....	126
Anexo 1 - Guião do Espetáculo Bravas Mulheres.....	126
Anexo 2 - Guião de Entrevista.....	148
Anexo 3 - Focus Group.....	150
Anexo 4 - Fotos.....	166

Lista de figuras

Figura 1. Manifestação Ni Una Menos, Buenos Aires, (2017) - Simpro Minas.....	13
Figura 2. Manifestação de apoio às Três Marias em Nova York.....	19
Figura 3. Manchetes sobre a repercussão do livro Novas Cartas Portuguesas.....	19
Figura 4. Oficina com a comunidade.....	38
Figura 5. Desenho realizado por uma das participantes da Oficina.....	50
Figura 6. Diagrama de voz, espaço e interlocutores	53
Figura 7. Experimentação do corpo no espaço Chafariz das Bravas.....	74
Figura 8. Apresentação Águas Bravas, águas livres.....	76
Figura 9. Núcleos temáticos criados para o desenvolvimento da pesquisa.....	78
Figura 10. Estrutura de trabalho criada para os primeiros passos da investigação.....	79
Figura 11. Chafariz das Bravas por José Antônio Barbosa, (1890-1910), Grupo Pró Évora...	83
Figura 12. Treinamento: “Fúrias” - Inspirado Mulher Cão de Paula Rego.....	85
Figura 13. Discutindo o texto.....	87
Figura 14. Ensaios com as participantes da comunidade e as atrizes.....	89
Figura 15. Representantes do movimento literário no mundo.....	96
Figura 16. Representantes do movimento artístico.....	97
Figura 17. Ativistas em prol dos direitos humanos.....	98
Figura 18. Pioneiras na ciência.....	99
Figura 19. Vítimas de violência extrema.....	100
Figura 20. Ativistas como agentes no campo teórico.....	101
Figura 21. Mulheres na política.....	102
Figura 22. Mulheres na frente de resistência anti-colonial.....	103
Figura 23. Representantes da lutas de classes.....	104
Figura 24. Ativistas fora do eixo ocidental.....	105
Figura 25. Cartaz do espetáculo Bravas Mulheres.....	106
Figura 1s. Apresentação da criação teatral, oficina da comunidade.....	166
Figura 2s. Oficina com Francesca.....	167
Figura 3s. Palestra com Francesca.....	168
Figura 4s. Preparação corporal.....	169
Figura 5s. Laboratório de Mestrado Site-Specific.....	170
Figura 6s. Ensaios do espetáculo.....	171
Figura 7s. Produção dos objetos de cena.....	172
Figura 8s. Montagem de luz.....	173
Figura 9s. Ensaio Geral e Passagem de luz.....	174
Figura 10s. Cenas do espetáculo.....	175
Figura 11s. Fotos de cena: Joana Calhau.....	176
Figura 12s. Confraternização.....	177
Figura 13s. Entrevista Focus Group. Fotografia superior e inferior representam as integrantes da reunião.....	178

Lista de tabelas

Tabela 1. Dificuldades e melhoramentos da voz antes, durante e no após workshop.....	60
Tabela 2. Direção gestual e ação vocal - aquecimento.....	61

Introdução

Desde que comecei minha formação no teatro, sempre me deparei com estigmas sociais que rondavam essa escolha profissional. Nasci e cresci em uma pacata vila, de tantas outras, no interior de Minas Gerais, de um país continental, Brasil. Nos anos de 1998, na cidade onde nasci, fazer teatro era permitido e valorizado apenas em contextos religiosos ou dentro das escolas. Mudar para as grandes cidades mais desenvolvidas, distante do controle familiar, em busca de um conhecimento profissional em teatro, era uma ideia inconcebível, fora de questão para meus familiares e muitos outros conhecidos.

Muitas pessoas do meu entorno viam o teatro como arte menor, mais precarizada, exercida por pessoas que não se interessavam pelo trabalho sério e sem nenhuma garantia de futuro, frequentemente, ainda, mal remuneradas. Contrariando a visão de muitos, fui ao encontro da carreira profissional. No ano de 2009, ingressei como aluna na Universidade Federal de São João del-Rei. O teatro foi a minha escolha consciente como forma de me expressar, de viver e de estar no mundo. Ainda, no período dos estudos na universidade, fiz um curso técnico de preparação para atores dentro da Cia ManiCômicos. Mais tarde, essa mesma companhia deu origem ao grupo Teatro da Pedra, companhia onde sou co-fundadora e exerci meu trabalho como atriz e arte-educadora por mais de 10 anos. Hoje, quando olho meu percurso e faço uma pequena retrospectiva do meu caminho profissional no teatro, percebo que muitos dos meus processos criativos, abordaram a temática feminina. Se não como temática central, certamente como parte da discussão constituinte da proposta de trabalho. Talvez por uma necessidade de ativismo social e político, pela urgência da denúncia, pela luta por uma maior valorização do ser mulher, pelo respeito ao habitar um corpo feminino e pelo direito inalienável de existir.

Quando decidi continuar minha formação acadêmica, no mestrado em teatro, da cidade de Évora, me deparei com uma situação que me inquietou: dentre todos os estudos de

teorias e técnicas sobre a atuação e encenação, apenas uma única mulher foi mencionada: Ariane Mnouchkine, único nome referenciado. E então, onde estavam os nomes de outras mulheres que, decerto, fizeram parte da história do teatro? Foi abordando a temática feminina _concebida como motor para desbravar a arte enquanto manifestação e potência de vida_ que minha compreensão e olhar sobre a situação me mostrou a mim mesma: Eu mulher e artista de teatro.

Afinal, para compreender o lugar da mulher no teatro era ainda preciso compreender o lugar da mulher reivindicado através dos tempos dentro da sociedade. A forma que cada sociedade escolhe contar a sua história revela o valor e o lugar que ela reconhece existir a cada um dos indivíduos inseridos neste corpo social.

Comecei minhas pesquisas tentando entender o lugar e as conquistas feitas pelas mulheres dentro da sociedade ao longo dos anos. Num primeiro tempo, me interessei pelas conquistas das mulheres no Brasil, em Portugal e, ainda mais especificamente, na cidade de Évora. E foi através dessa pesquisa que tive a sorte e felicidade de encontrar o projeto “*Bravas*”, já em andamento. Do início do projeto até os dias de hoje, vários fatores me confirmam a certeza dessa escolha: Um projeto focado no desenvolvimento por etapas, dos processos, das integrantes, e elas, todas juntas, atravessando temáticas femininas. Foi desta forma que decidi me aproximar como participante voluntária e escolher fazer minha pesquisa a partir do projeto que culminou no espetáculo *Bravas Mulheres*.

Desta forma, a pesquisa apresentada neste relatório de projeto decorre do meu envolvimento em todo o processo de pesquisa que originou o espetáculo “*Bravas Mulheres*”.

No capítulo I apresenta-se o quadro conceitual do projeto, colocando em diálogo a reflexão ao nível das temáticas abordadas no desenvolvimento da pesquisa criação, relativas ao papel e posição secundarizada da mulher ao nível histórico-social, político, cultural e artístico e as perspectivas transformadoras do ecofeminismo. São ainda apresentadas as

referências que fundamentam teoricamente as opções teatrais e performativas realizadas no desenvolvimento do processo, no levantamento de cenas e na escrita dramática, justificando as opções pelo teatro participativo no contexto do teatro e comunidade.

O capítulo II Opções Metodológicas, tem uma dupla vertente: A apresentação da abordagem investigativa no âmbito de Mestrado em Artes, enquadrada pelas perspectivas da Prática Artística como Pesquisa e a fundamentação das opções do desenvolvimento das metodologias do trabalho teatral no âmbito do projeto “*As Bravas*”, tais como a opção pelo *site-specific theatre*, a criação colaborativa, o *devised theatre* e o teatro documentário, assim como as relativas ao desenvolvimento dos processos formativos realizados: Oficina teatral com as participantes da comunidade e o workshop de voz e coralidade com Francesca Della Monica.

O capítulo III apresenta uma descrição reflexiva do desenvolvimento do Projeto “*Bravas*”. Detalhando as várias etapas, abordarei ainda com particular ênfase o processo de criação do espetáculo *Bravas Mulheres*, articulado às metodologias de pesquisa utilizadas na concepção do espetáculo, na composição dramática e estrutura estética adotada.

Termino com a análise do processo, contando para tal com os resultados de dados de apreciação, obtidos na condução da entrevista “*focus group*” com as participantes do projeto, sobre o envolvimento na investigação desenvolvida durante o processo de pesquisa e criação do espetáculo “*Bravas Mulheres*”.

Por fim, são apresentadas as considerações finais.

Capítulo I

I.1 As Mulheres no Teatro

Na perspectiva da historicidade do teatro ocidental, que não leva em linha de conta a pluralidade histórica e diversidade das suas práticas, considera-se que o teatro, em suas origens mais remotas, constituiu-se como um lugar de convívio social. Assim, nas festividades de colheita, nos mitos dionisiacos e nos rituais religiosos, as chamadas “orgias” eram manifestações culturais e artísticas que permitiam a participação de todos, sem distinção de gênero. Entretanto, se alargarmos nossos estudos para as manifestações artísticas performáticas como precursoras da arte dramática, podemos observar a participação feminina ainda nos rituais de culto a Osiris, datados dos anos de c.1250 BCE. (McConachie, et al. 2016, p. 41).

Foi, segundo estudos referentes à história do teatro nas primeiras dramatizações gregas clássicas (por volta do século V a.C.), que as representações assumiram um caráter no qual o poder dominante excluía a participação feminina. Apesar de abordarem temáticas relacionadas ao gênero feminino, todas as representações eram realizadas por homens, sendo que as personagens femininas apareciam travestidas ou eram usadas máscaras associadas ao universo feminino da época (Schiappa, 2009, p. 20).

Com origens no teatro improvisado, o uso de máscaras e o caráter itinerante, a *Commedia dell'arte*, originada no século XVI na Itália, em suas primeiras representações era composta por homens travestidos de mulheres. Tempo depois, é nesse mesmo gênero teatral, que começam a existir mulheres atuando em cena, como ressalta, (Moraes, 2023, p.565) em seus estudos sobre a *Commedia dell'arte*: “...foi o primeiro movimento teatral a conceber o público feminino em atuação e certificação laboral, além de ressaltar a expressão artística para públicos que pouco tinham acesso ao tipo de manifestação cultural”.

Ainda segundo registros históricos, um dos primeiros nomes femininos de que se tem registro na história do Teatro ocidental é o de Thérèse du Parc, por volta de 1653. Após integrar a Cia de Molière, ela representou *Phèdre* em uma obra de Jean Racine, tornando-se uma das principais atrizes da *Comédie Française* (Vasques, 2008, p. 5). Outro nome que merece destaque é Sarah Bernard, a lendária atriz francesa – "a Divina", como era conhecida no seu tempo. Além de integrar a *Comédie-Française*, também foi atriz no Odéon e se tornou conhecida mundialmente, entre os séculos XIX e XX. Assim, podemos destacar a colaboração ímpar de Elisabeth Hauptmann e Helene Weigel na obra de Brecht (inequivocamente pouco reconhecidas), assim como a presença feminina nas suas obras, nomeadamente nas personagens Mãe Coragem, Joana D'Arc e Chen Té. (Caldas, 2018).

Nas primeiras décadas do século XX, registra-se um número expressivo de companhias nominais, cujas mulheres tinham um papel agregador enquanto figuras de liderança. Dentre os nomes femininos de grande relevância no teatro português, destacam-se: Lucinda Simões, Adelina Abranches, Palmira Bastos, Lucília Simões, Maria Matos, Aura Abranches e, ainda com um respaldo mais abrangente, Amélia Rey Colaço. (d'Eça Leal, 2017, p. 235). Foi no período da República em Portugal que a movimentação associativista teatral corroborou para o surgimento da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos em 1908. Ainda assim, observam-se lacunas relacionadas à questão feminina. A profissão da atriz oscilava entre: "... a aclamação e a rejeição a formatação necessária aos papéis estereotipados que o repertório dominante lhe impõe e a fragilidade social associada ao seu estatuto" (Oliveira 2010, p. 27).

Embora a atriz Amélia Rey Colaço tenha se consolidado como atriz, encenadora e símbolo da resistência artística em Portugal, a artista enfrentou duras restrições à sua liberdade, inclusive determinadas pelo próprio pai, Alexandre Rey Colaço. Segundo Barros, 2009, Amélia "deveria ser sempre acompanhada aos ensaios pela sua criada, e estava

proibida de falar com os seus colegas atores” (p. 46). Ao lado de seu companheiro Robles Monteiro, fundou a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974), tornando-se uma das companhias de maior longevidade em Portugal, cujo projeto estético-político priorizava fomentar o fortalecimento da dramaturgia portuguesa, em detrimento da hegemonia de textos estrangeiros. O prestígio da companhia atraiu figuras de renome que vieram a compor o elenco, como Ester Leão, Ângela Pinto e Palmira Bastos. Ademais, a boa gestão do grupo que esteve à frente do Teatro Nacional D. Maria II, por décadas, foi imprescindível para a sua revitalização, além de garantir a perenidade da instituição ao longo do século XX (d’Eça Leal, 2017, pp. 225-227).

Outros nomes que merecem destaque são Luiza Maria Martins - encenadora, diretora, tradutora e dramaturga - e a atriz Helena Félix, que fundaram a Companhia Teatro Estúdio de Lisboa (TEL), em 1964. Com bases de atividade independente, o objetivo da empresa era trazer à cena textos estrangeiros, para além dos clássicos e textos autorais, escritos por Luiza Maria Martins. Em entrevistas, a dramaturga, enfatiza que importava trazer à cena um repertório que despertasse o público, para problemas que o atingissem de forma direta. Em atividade até 1989, o TEL foi alvo de censura do Estado, que impediu que vários espetáculos pudessem ser apresentados em sua íntegra (Costa, 2021, pp. 66-68).

Não menos relevante, é importante ressaltar a atriz, encenadora e diretora artística, Fernanda Lapa, que fundou ao lado de Isabel Medina, Cucha Carvalheiro, Marta Lapa, Cristina Carvalhal, Aida Soutullo e Conceição Cabrita a companhia Escola de Mulheres em 1995. Com mais de três décadas de existência, este coletivo de mulheres, desde seus primórdios, trazia como objetivo principal evidenciar o protagonismo feminino na cena teatral e nas artes de forma geral. Como registrado por Lapa e Malheiro no site da companhia Escola de Mulheres, Fernanda Lapa acreditava que:

Ao longo dos séculos, a voz das mulheres foi silenciada em várias áreas, e também na cultura, e não vale a pena escamotear esta realidade. Sofremos, ainda, as sequelas dessas mordidas, embora muito se tenha avançado, a partir do 25 de Abril em Portugal, pela luta das forças progressistas, mas sobretudo das próprias mulheres e das suas organizações. (Lapa & Malheiro, 2026)

Como consequência da entrada da mulher nos contingentes de mão de obra industrial, foram surgindo movimentos em todo o mundo relacionados aos direitos humanos e, no pós-guerra, associando-se à luta pelos direitos da mulher como cidadã no mundo. Paralelamente a esses movimentos, outras formas de ocupação no campo do teatro foram sendo contempladas.

Entre as artistas mulheres que moldaram a história do teatro brasileiro, destaca-se Henriette Morineau (1908-1990), atriz francesa que movimentou a cena teatral nacional, ao criar, em 1946, *Os Artistas Unidos*, abrindo portas para a profissionalização de diversos grupos. Contemporânea a ela, Dulcina de Moraes (1908-1996) foi pioneira como atriz e empresária; ao criar em 1934 a Companhia Dulcina-Odilon, abordando temas femininos e encenações de dramaturgos estrangeiros modernos. Como símbolo de liberdade e resistência, Cacilda Becker, após participar do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), fundou com seu marido Walmor Chagas, sua irmã Cleyde Yáconis e Ziembinski, o TCB (Teatro Cacilda Becker). A companhia defendia o “teatro pelo teatro”, e se posicionava politicamente contra a censura, mesmo antes do golpe de 1964, tornando Cacilda, uma porta-voz da desobediência artística frente ao regime. Paralelamente, Maria Della Costa modernizou a cena teatral brasileira, ao trazer para o palco autores como Brecht e Arthur Miller. Ao criar um Teatro com seu nome, Della Costa ainda revelou grandes talentos, como Fernanda Montenegro, uma das maiores atrizes de todos os tempos no país. Entre as artistas que abriram espaço para

autonomia feminina nos palcos podemos acrescentar nomes como Bibi Ferreira, Nydia Lícia, Tônia Carrero, Marília Pêra, Ruth de Souza e a irreverente Dercy Gonçalves.

Ao longo da história, podemos perceber que o lugar da mulher na sociedade, seu poder de fala e de tomada de decisões, foi e ainda é, algo em processo que precisa estar presente nas discussões da sociedade. As desigualdades de gênero ultrapassam as barreiras do teatro, pois estão culturalmente estruturadas na organização da sociedade mundial. Até mesmo entre as mulheres que conseguiram atuar no teatro português havia restrições durante suas apresentações, como podemos observar nos relatos advindos da Intendência-Geral da Polícia: “As autorizações para a atuação de mulheres eram concedidas tendo em conta o “bom portamento” das mesmas e na condição de não “representar em trajes de homem para se expor ao público” (Rosa, 2023, p. 190).

Dar visibilidade às mulheres na produção dramática e criação de espetáculos teatrais é uma forma de provocar afetação artísticas e estéticas, além de reclamar seu lugar nos registros históricos e no conhecimento científico. Afinal, apesar das diversas conquistas e dos esforços contínuos para promover a visibilidade da mulher no teatro, ainda existem significativos desafios nesse sentido, o envolvimento no processo de criação dramática pode contribuir para interpelar as ausências e silêncios nas *histórias* do teatro. Nesse contexto, o processo de criação das *Bravas* integra ciclos de performances, espetáculos e percursos autônomos vinculados às questões referentes ao papel da mulher na sociedade (Bezelga, 2023). Assim, propõe-se desenvolver a pesquisa etnográfica e integrar o projeto *Bravas*, através do fortalecimento dos direitos da mulher no século XX e o empoderamento feminino no século XXI representa uma oportunidade de compreender o trabalho feminino dentro do teatro, continuando a luta pela igualdade de gênero (Bezelga *et al.*, 2023).

I.2 A subalternização da mulher no contexto histórico, social e político

A reflexão frente ao termo “ser mulher”, “devir-mulher”, faz-se necessária ao considerar que os movimentos feministas em seus primórdios deixaram lacunas ao não abrangerem o sujeito “mulher” em suas variadas representatividades, diversidades e minorias. A compreensão da feminilidade se expande quando Simone de Beauvoir, em sua obra *Segundo Sexo* (1949), coloca em questão a essência do “ser mulher” enquanto feminino, entendendo que o gênero se faz pela construção cultural e não pelo fator biológico. Judith Butler, por sua vez, aprofunda essas reflexões, ao propor inquietações de que “[os] ...corpos com gêneros são outros tantos “estilos de carne” (Butler, 1990/2017, p. 276). Enquanto Beauvoir direciona o entendimento para a constituição do corpo a partir da cultura, Butler amplia a discussão para a dimensão da performatividade em que os corpos encenam “atos repetitivos” que buscam naturalizar as diferenças, dentro de uma estrutura social opressiva que cria estilos representativos de gêneros.

No que diz respeito às variadas representatividades do “ser mulher”, dentro dos movimentos feministas, bell hooks questiona as abordagens que não contemplaram as tantas minorias que vivem às margens da sociedade. A autora aponta que o feminismo, em certas vertentes, negligenciou a pluralidade do feminino ao excluir da luta mulheres não brancas, classes economicamente menos favorecidas e, de igual importância, a comunidade LGBTQIAPN+. Colocando-se como grande defensora do feminismo, hooks (1984/2020) afirma que a luta se faz a partir de todas as “mulheridades”:

...todas as mulheres se podem opor politicamente ao sexismo, ao racismo, à homofobia e à opressão de classes [...] se se opuserem com firmeza a todas as formas de opressão de grupo, esta perspectiva holística manifestar-se-á no seu trabalho,

independente da particularização. Quando as ativistas feministas se tornarem anti-racistas e se opuserem à exploração de classes, não importará se estão presentes mulheres de cor, pobres, etc. (hooks, 2020, p. 131).

Cabe ressaltar, entretanto, que as discussões em torno do feminismo e suas tantas abordagens na tentativa de conferir uma identidade ao “ser mulher”, travaram uma luta constante por justiça social, equidade e igualdade de direitos, combatendo o sexismo e o patriarcado estrutural. Foram esses embates que favoreceram a conquista de direitos civis, administrativos e jurídicos adquiridos gradualmente ao longo do tempo. Desde a caça às bruxas na Idade Média, passando pelas sufragistas e pelas discussões de gênero, até a incorporação das várias representatividades do feminino e a organização das lutas no feminismo globalizado dentro da era digital, percebe-se que _ embora ainda restem arestas a serem aparadas _ os movimentos feministas foram e continuam sendo fundamentais para a garantia de direitos conquistados ao longo da história.

Um marco decisivo nessa trajetória de afirmação da dignidade humana ocorreu no pós-guerra. Diante das desumanidades cometidas na Segunda Guerra Mundial, em uma tentativa de impedir que estas voltassem a acontecer, grupos de representantes de diversas nações reuniram-se para elaborar diretrizes globais com o intuito de proteger a vida e a dignidade humana. Assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos foi organizada nos Estados Unidos da América e posteriormente, assinada no ano de 1948, em Paris. Dentre os representantes, destacam-se figuras femininas, como Bertha Lutz e Minerva Bernardino, que foram vozes importantes na luta pela a inserção do direito das mulheres na Carta da ONU; Eleanor Roosevelt, que foi a liderança feminina dentro do comitê redator da declaração; além de Hansa Mehta, que defendeu a alteração na frase do primeiro parágrafo onde originalmente constava “Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”, passou a

figurar: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos.”

Há de se perceber os avanços estabelecidos sob forma de lei e decretos, mas também é preciso compreender que os mesmos só foram alcançados a partir de muita luta. Movimentos feministas organizaram-se através do ativismo humanitário e conseguiram pleitear alguns artigos que enfatizam a importância do cumprimento de direitos e garantias já estabelecidos na Declaração de 1948, com a justificativa de aumentar a vigilância a favor dos direitos e da proteção à vida das mulheres. Foi desta forma, que em novembro de 1967, foi proclamada pela Assembleia Geral da ONU (AGNU), a Declaração sobre a Eliminação da Discriminação contra as Mulheres (ONU,1967). Ainda no ano de 1995, houve uma nova ênfase no artigo 11º, onde consta: “É fundamental que o princípio de igualdade entre homens e mulheres seja posto em prática em todos os Estados em conformidade com os princípios da Carta das Nações Unidas e da Declaração Universal dos Direitos Humanos” (Assembleia Geral da ONU, 1995).

Entretanto, por mais que esteja explícito dentro da declaração a defesa de direitos, de igualdade e liberdade para toda a gente, muitas atrocidades e desrespeitos cometidos contra as mulheres e tantas outras minorias continuaram e ainda continuam a acontecer em nível mundial. Há iniciativas como a *Spotlight* - parceria entre as Nações Unidas e a União Europeia, que visa promover programas de desenvolvimento voltados à erradicação do feminicídio até 2030. Lançado em 2017, o programa estabelece medidas urgentes em prol da justiça e da responsabilidade, e do apoio à defesa de direitos. Contudo, os relatórios mais recentes da ONU apontam para dados alarmantes, que acometem mulheres em todo o globo. Segundo dados emitidos pelo Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC) e ONU Mulheres em novembro de 2025: “Em 2024, 50 mil mulheres e meninas foram mortas por parceiros íntimos ou familiares, uma a cada 10 minutos, [os] níveis permanecem inalterados apesar de anos de compromissos globais” (ONU-Brasil, 2025). Nesse mesmo

relatório, Sarah Hendriks, diretora da Divisão de Políticas da ONU Mulheres, alerta para o fato de que os feminicídios não ocorrem de forma isolada: “[Estes] geralmente fazem parte de um contínuo de violência que pode começar com comportamentos controladores, ameaças e assédio, inclusive *online*”.

Com o nascimento do capitalismo, houve a estruturação de uma nova divisão de trabalho que, confinou os homens ao trabalho assalariado e as mulheres ao ambiente doméstico, responsáveis pelo cuidado da prole. Segundo Federici (2004/2020), essa transição culminou na violação legalizada do corpo da mulher. O período de crise social e econômica, propiciava revoltas da classe proletária empobrecida, cujos homens, impossibilitados de contrair o casamento, por razões econômicas canalizavam suas frustrações contra as mulheres, partindo para a violação sexual em massa. O Estado, por sua vez, fez “vistas grossas” a essa atrocidade sob a justificativa de amenizar as insurreições e proteger o poder da classe dominante. Como conclui a autora:

A legalização da violação criou um clima de misoginia intensa que degradou todas as mulheres independente da sua classe social. Também dessensibilizou a população quanto à perpetuação de violência contra mulheres, abrindo caminho para a caça às bruxas (Federice, 2020, p. 87).

Diante desse cenário, de degradação do *status* feminino, ocorreu uma desestabilização da solidariedade de classes - outrora alcançada nas lutas antifeudais, o que corroborou para a perseguição das mulheres que tentavam resistir ou fugir à nova ordem social do capitalismo.

Pensar e discutir propostas para uma possível solução é algo que vem sendo refletido nos vários encontros internacionais. Ao compreender o teatro como um espaço propício para reflexões críticas, abordar temáticas referentes ao feminino torna-se uma forma de dar

visibilidade à autonomia e ao trabalho das mulheres dentro da cena teatral ao longo dos anos. Potencializar obras dramatúrgicas e fomentar a criação de outras tantas é uma forma de manifesto consciente, que coloca a mulher no centro das atenções enquanto busca pelo seu lugar de ocupação no campo das artes cênicas. Goodman, em suas pesquisas, define que o teatro feminista pode:

...definir uma flexibilidade na forma, na qual o objetivo é efetuar possíveis reavaliações do papel da mulher e/ou mudanças sociais [...] teatro feminista, assim, define a inclusão de todas as diferentes vertentes do feminismo em seus pensamentos e práticas. Ele permite a ênfase numa cultura baseada na “experiência de mulheres” (Goodman, 1993, p. 37).



Figura 1. Manifestação Ni Una Menos, Buenos Aires, (2017) - Simpro Minas

Ainda segundo Butler (2020), pensar em manifestações que sejam direcionadas a movimentos em prol do feminismo, fundamentadas em ações de “não violência”, pode ser um caminho para atingir as estruturas que sustentam dinâmicas de opressão. Um bom exemplo foi o movimento “Ni Una Menos” (referido na Figura 1), que foi além de um manifesto contra o feminicídio. Disseminado por vários países, tornou-se um marco de

reivindicação sobre: “paridade salarial, assistência à saúde e formas mais radicais de liberdade social e política” (Butler, outubro 2020).

Assim, buscando encontrar um campo de pesquisa dentro do fazer teatral que trouxesse o feminismo como temática de ordem do dia, partimos para a criação e investigação por etapas do projeto que culminaria no espetáculo “*Bravas Mulheres*”.

I.3 A escrita feminina na dramaturgia

A terminologia “escrita feminina” de Hélène Cixous¹ foi cunhada na década de 1970, no ensaio “*O riso da Medusa*” (*Le rire de la Méduse*), que a autora dedicou a “Simone de Beauvoir e à luta das mulheres” (Cixous, 1975/2022). O texto foi recebido como um convite, um apelo e um manifesto político para que as mulheres escrevessem mais, e se tornassem autoras de suas próprias histórias. Com base nesse ensaio, o qual podemos entender como próprio do manifesto artístico e sociocultural, voltado à conquista da identidade feminina, Cixous mostra que a escrita, praticada pela mulher e com o feminino em sua essência, torna-se forma de enfrentamento à cultura patriarcal e ao discurso falocêntrico. Logo após sua publicação, o ensaio foi traduzido para o inglês e difundido em larga escala ao passando a se figurar ao lado de obras precursoras dos movimentos feministas como Mary Wollstonecraft² e Virginia Woolf, que tratavam da luta pelos direitos das mulheres. É possível considerar que, devido à convivência e a interlocução filosófica com Foucault, Derrida, Lacan e Deleuze,

¹ Hélène Cixous, nasceu em 1937, em Orã, na Argélia, filha de médicos de origem judaica. Cresceu observando os reflexos violentos da colonização francesa sobre comunidades árabes. Em 1955, iniciou seus estudos na França e, na década de 1960, participou de movimentos contestatórios. Foi co-fundadora da Universidade de Vincennes, ao lado de Michel Foucault e Gilles Deleuze, onde criou o primeiro Centro de Estudos Feministas da Europa. Em 1969, fundou a revista *Poétique* ao lado de Tzvetan Todorov e Gérard Genette. Em 1975 publicou o ensaio “*Le rire de la Méduse*”. (Cixous, 1975/2022, p.80)

² Mary Wollstonecraft, escritora, filósofa e professora inglesa foi importante ativista dos direitos humanos, tendo escrito em 1792, “A reivindicação dos Direitos das Mulheres (A vindication of the rights of woman). A obra tem um discurso direto em defesa do direito à educação, à propriedade e à autonomia política. (Wollstonecraft 1792/ 2016).

Cixous desenvolveu uma forma de escrita sistemática, com um discurso coeso e um rigor teórico próprio que colocava o feminino e a mulher no centro das discussões, em meio a uma sociedade profundamente paternalista e patriarcal. Em suas palavras:

É escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio. Que ela escape da armadilha do silêncio. Que ela não permita que reduzam-na aos limites da margem ou do harém. (Cixous, 1975/2022, p. 45).

Cixous também escreve para a dramaturgia teatral. Em colaboração com Ariane Mnouchkine, criou, em 2010, a peça teatral *“Les Naufragés du Fol Espoir”*. Anos antes, em seu ensaio *“Aller à la Mer”* (1977), Cixous discorre sobre os fins trágicos dados às mulheres no teatro, por autores homens com pensamentos misóginos:

Plus violemment encore que la fiction, le théâtre, construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes, répète en la redoublant la scène de meurtre qui est à l'origine de toute production culturelle. Il faut toujours qu'une femme soit morte pour que la pièce commence. Le rideau ne se lève que sur sa disparition; à elle la place du refoulé, tombeau, asile, oubli, silence. On ne la trouve que perdue, en exclusion ou dans une salle d'attente. Elle n'est aimée qu'absente, abîmée. Fantôme ou trou fascinant. Dehors; hors d'elle-même aussi. Voilà pourquoi je n'allais plus au théâtre: pour ne pas assister à mon enterrement: parce qu'il ne donne pas lieu à une femme vivante ni, ce n'est pas un hasard, à du corps ni même à de l'inconscient. (Cixous, 1977).

Recorrendo a uma busca sobre dramaturgias escritas por mulheres, percebe-se que, na atualidade, embora tenha havido um crescimento exponencial a partir do final do século XIX e início do século XX, ainda existem lacunas a serem preenchidas e espaços a serem ocupados pela escrita feminina. Segundo estudos históricos acerca da dramaturgia feminina brasileira, entre os primeiros textos escritos encontram-se nomes de destaque, como: Maria Angélica Ribeiro, considerada a primeira dramaturga brasileira; Josephina Álvares de Azevedo, uma das mais ardorosas militantes da história do feminismo no Brasil; e Guilhermina Rocha (Souto-Maior, 2001/2004, p. 371). Entre as décadas de 1950 e 1960, surgiram na dramaturgia nomes de grande notoriedade, como: Rachel de Queiroz, Maria Clara Machado e Isabel Câmara.

Entretanto, no Brasil, a dramaturgia teatral feminina começa a aparecer de forma mais abrangente e com um teor mais politizado a partir de 1969, como demonstra Vincenzo (1992), em seu livro *Um teatro da mulher*. Importa ressaltar que esse período reflete um momento de efervescência cultural frente ao estado de repressão vivido durante o Regime Militar. Entre as autoras mencionadas por Vincenzo, podemos listar Hilda Hilst, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral e Renata Pallottini. Nesse cenário, a censura impediu o surgimento de outras tantas dramaturgas no Brasil. Como relata Ribeiro (2024), em seus estudos sobre as obras da de Nivalda Costa, o autor apresenta uma listagem das dramaturgas que tiveram suas obras censuradas pelo regime militar e que, por essa razão, não deixaram seus nomes registrados na história³.

³ Lista das autoras censuradas na regime ditatorial (1965-1987): Nivalda Costa, Inez Barros de Almeida, Hélia Terezinha Di Giacomo, Marli Rodrigues da Silva, Leda Silva Mendes Szochalewicz, Eunice Machado, Yara da Silva, Maria L. Magliani, Sonia Maria Mello, Terezinha Fernandes, Ana Maria Taborda, Maria de Lourdes Nunes, Maria Ivone Silva Miranda, Tânia Pacheco, Maria Olga Stratmann, Dulcinéia Novaes, maria das Graças Fonseca, Emille Chamie, Ruth Alves de Oliveira, Lúcia de Castro Santiago e Eliane Benício. (Ribeiro P. B., 2024, p. 26)

Sobre essa nova forma de escrita do movimento feminista pautada no ideal de resistência da década de 1970, Rago (2013) observa: “Muitas mulheres se uniram e passaram progressivamente a criar novos modos de existir, ocupando os espaços públicos, desenvolvendo novas formas de sociabilidade, reivindicando direitos e transformando a vida social, política e cultural” (Rago, 2013, p. 24).

É importante trazer à ribalta que, no caso do Brasil, o aparecimento tardio da escrita feminina justifica-se por se tratar de um país de passado colonial, no qual a educação para as mulheres, incluindo o acesso ao ensino superior, começou a surgir apenas em 1879. Ainda assim, esse número era limitado, pois apenas mulheres acima de 25 anos eram autorizadas a frequentar as aulas, mediante o consentimento dos pais - se solteiras, ou dos maridos - se casadas. Faz-se necessário acentuar que o ensino superior em seus primórdios era precário. A primeira Universidade do Brasil foi criada somente em 1934, seguindo as normas e os estatutos do regime universitário. Desde então o acesso das mulheres foi sendo conquistado de maneira gradual e progressiva: segundo dados apontados pelo IBGE - em 1940, as mulheres representavam 18,96% dos estudantes, em 1980 aumentou para 49,19 %, e nos últimos anos elas representam 60% do quadro dos discentes (Ribeiro & Vieira, 2023, p.p 9-10).

Em suas pesquisas, Ribeiro descreve que, de acordo com as leis portuguesas, o sexo feminino fazia parte do “*imbecillitas sexus*”, ou sexo imbecil, uma categoria à qual pertenciam mulheres, crianças e pessoas com transtornos mentais (Ribeiro, 2003, p. 79). Podemos ainda desdobrar esse mesmo problema em inúmeras facetas. Ao ampliar a análise para as dimensões etnossocioculturais, deparamo-nos com uma estrutura ainda mais complexa. Fundidas no esqueleto da organização social e no espaço ocupado pela mulher no mundo, tais disparidades revelam a estratificação de um mesmo universo. Um feminino díspar, aliado às distâncias geográficas dos centros rurais aos centros urbanos, reduziu ainda

mais a percentagem de mulheres que tiveram acesso às boas escolas e às universidades, contribuindo para acentuar as bordas deste abismo educacional.

Na contemporaneidade da dramaturgia brasileira, destacam-se nomes como Denise Stoklos, Leda Maria Martins, Solange Dias, Adélia Nicolete, Ave Terrena, Cristiane Sobral, Dione Carlos, Isis Baião, Grace Passô, Ângela Ribeiro e Paola Prestes. A hipótese do deste trabalho é de que a ocorrência mais expressiva da escrita feminina demonstra a urgência de ocupação dos espaços, ao mesmo tempo que revela silenciamentos incutidos na cultura brasileira. Lyra (2024), discorre sobre a relevância da diversidade presente nos discursos femininos referentes à produção dramática:

A publicação das dramaturgias de mulheres, tecidas com fios feministas, provocam ações coletivas em prol do letramento de gênero e da criação de oportunidades políticas efetivas para as diferentes mulheridades, compreendendo que o letramento de gênero é mais do que uma alfabetização, mas um processo educativo que visa aprofundar a compreensão sobre gênero, sexualidade, identidade e suas intersecções com outros aspectos da vida, promovendo a equidade e a edificação de ambientes mais inclusivos e, inegavelmente mais justos. (Lyra, 2025, p. 9)



Figura 2. Manifestação de apoio às Três Marias em Nova York.



Figura 3. Manchetes sobre a repercussão do livro Novas Cartas Portuguesas⁴.

Do outro lado do Atlântico, em terras portuguesas, as mulheres tiveram um acesso ligeiramente superior à educação e à escrita comparado às brasileiras. Ao seguir a linha de estudos referentes à história da escrita feminina portuguesa, é possível encontrar mais registros literários a partir do século XVII. Entre as escritas que eram produzidas por mulheres em claustros, figuram-se nomes como Sórora Maria do Céu, Violante do Céu, Madalena da Glória e Mariana Alcoforado; e no âmbito secular, destacam-se Bernarda Ferreira de Lacerda e Maria de Lara e Menezes. Um século mais tarde, o número de obras femininas aumentou em contraponto ao discurso masculino. Nesse período, surgiram autoras como Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus e Teresa Margarida da Silva e Orta. Ao longo dos anos que se sucederam, revelaram-se muitas outras poetisas⁵. No século XIX, escritoras como Maria Browne, Sórora Dolores e Ana Plácido abriram espaço na escrita

⁴ Página [Livros que foram notícia: Novas Cartas Portuguesas](#), Hemeroteca Digital, Hemeroteca Municipal de Lisboa – Câmara Municipal de Lisboa (acessado em 09/02/2026)

⁵ Entre as importantes vozes femininas deste período destacam-se: Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre (1750-1839), Josefa de Melo Breyner (1739-1798), Catarina Micaela de Sousa César e Lencastre (1749-1824). (Flores 2010, p.23-24)

feminina portuguesa, seguidas, anos mais tarde, por Judite Teixeira e Florbela Espanca, cujos nomes e textos foram reconhecidos em memórias póstumas (Flores, 2010, p. 25).

Entretanto, foi com a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), que ocorreu uma reviravolta na escrita feminina em Portugal. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa publicaram a obra escrita em forma de cartas e poemas. O texto abordava aspectos da sexualidade e do corpo feminino, dando voz às mulheres de forma empoderada e trazendo ao centro da discussão a fragilidade do sexo masculino. A obra provocou um rebuliço na ordem social conservadora, inquietando até mesmo Marcelo Caetano em pleno rigor do regime ditatorial. “As três Marias” como ficaram conhecidas, tiveram seus escritos apreendidos, foram levadas a julgamento, sob acusação de pornografia e ofensa à moral, além de serem penalizadas a pagar 15 mil escudos. O caso mobilizou defensores dos direitos humanos em nível internacional que se colocaram em defesa das escritoras, conforme podemos constatar nas Figuras 2 e 3.

Com o fim do regime ditatorial, a escrita feminina ganhou um espaço de emancipação. Saldanha (2014) refere-se à nova escrita feminina portuguesa pós-revolução como “um instrumento de luta e de libertação no qual se dessacraliza o espaço masculino, desmistificam-se as crenças seiscientistas e se permite a criação de um novo espaço discursivo que problematiza o ser mulher e a sexualidade feminina” (Saldanha A. 2014, p. 160). A partir desse período, ocorreu uma efervescência no campo da escrita feminina que perdura até os dias de hoje. Entre muitos nomes⁶, destacam-se Isabel da Nóbrega, Agustina Bessa-Luís, Lídia Jorge, Hélia Correia, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Velho da Costa, Adília Lopes, Alice Vieira, Alexandra Lucas Coelho, Dulce Maria Cardoso e Raquel Nobre Guerra.

⁶ De acordo com Cantinho M.J. e Coutinho J. (2016), as vozes femininas se impuseram na literatura portuguesa, incluem-se nomes como: Maria Ondina Braga, Maria Gabriela Llansol, Teolinda Gersão, Ana Hatherly, Fíama Hasse Pais Brandão, Natália Correia, Luíza Neto Jorge, Eduarda Chiote, Isabel de Sá, Rosa Alice Branco, Ana Luísa Amaral, Helga Moreira, Alice Vieira. Entre muitas outras vozes mais recentes: Luíza Costa Gomes, Ana Tereza Pereira, Ana Marques Gastão, Margarida Cardoso, Inês Pedrosa, Cristina Carvalho, Vale de Gato, Filipa Leal, Rita Taborda Duarte, Margarida Ferra, Inês Fonseca Santos, Raquel Nobre Guerra, Cláudia R. Sampaio, Rosalina Marshall, Golgona Anghel, Rosa Oliveira.

Especificamente com uma escrita voltada para o teatro, revelam-se na atualidade Cláudia Lucas Chéu, Ana Vitorino, Luísa Costa Gomes, Lígia Soares e Joana Craveiro.

Refletindo um pouco mais sobre o universo da escrita feminina, observa-se que, tanto no Brasil quanto em Portugal, a escrita surge de uma voz que, por muito tempo, foi subalternizada pelo sistema patriarcal. A busca por alternativas no sentido de se criar um cenário onde as vozes possam discutir por complementaridade e em pé de igualdade é uma constante ao longo da história da prática da escrita, sendo esta feminina ou ainda referente às muitas outras minorias silenciadas. Como nos aponta Fischer, 2018:

...incentivar produções bibliográficas que desconstroem o perverso jogo de saber e poder das relações institucionais que geram omissões e desigualdades. Não para deslegitimar a produção intelectual dos homens, (que sempre estiveram no lugar de privilégio e pouco - ou nada - fizeram para mudar esse cenário e incluir os invisibilizados), mas para criar fissuras na hegemonia epistemológica, por meio das quais possam repercutir as vozes das mulheres pensadoras nas artes. (Fischer, 2018, p.308-309).

Durante o processo de pesquisa e criação do espetáculo “*Bravas Mulheres*”, priorizou-se a escrita dramatúrgica polifônica. A experiência resultou em uma composição textual coletiva, na qual os discursos e as subjetividades das participantes refletiram a pluralidade de vozes femininas. Vozes essas, que foram ouvidas e consideradas em todas as etapas do processo, como reafirma uma das integrantes do projeto durante na entrevista do *focus group*:

“...em todos os momentos, todas fomos ouvidas e foi isso que também foi uma particularidade muito especial, porque gerou-se, ali realmente, uma dinâmica interessante,

porque nunca houve, como é que eu ia dizer: houve sempre acordo em tudo, tudo mesmo...”
(Participante B.5- *Focus Group* ver anexo 3).

I.4 Perspectivas Ecofeministas

A pertinência das perspectivas ecofeministas na compreensão dos fatores que favorecem ações de consciência e mudança social, cultural e artística é profunda e multifacetada. O ecofeminismo parte da premissa de que existe uma ligação estrutural entre a opressão das mulheres e a exploração da natureza, propondo uma crítica ao sistema patriarcal e capitalista que sustenta ambas as formas de dominação.

O ecofeminismo incentiva uma visão interdependente do mundo, na qual as questões ambientais, sociais e de gênero estão interligadas. Essa abordagem permite compreender que as crises ecológicas não são apenas problemas técnicos, mas também, reflexos de desigualdades culturais e de poder (Mies & Shiva, 1993). Promover essa consciência auxilia na construção de práticas mais sustentáveis e solidárias.

Consoante a essa mesma perspectiva, a relação entre o feminino e o território é fundamentada em *Calibã e a Bruxa*, de Federici (2020), obra na qual a autora aborda os comunais — terras comuns, aldeias. Esses espaços eram majoritariamente geridos por mulheres, que se responsabilizavam pelos trabalhos ligados ao manejo dos animais e à coleta de alimentos, além de organizarem interações sociais relativas a jogos, reuniões e desportos. Tais práticas, além de assegurarem a sobrevivência do grupo, sedimentavam a conexão feminina em relação ao cuidado com a natureza e à aproximação empática com o ecossistema. Na organização social desses territórios, como não havia propriedade privada, a divisão do trabalho era exercida de forma solidária e coletiva, prevalecendo a lógica da produção e reprodução colaborativas (Federici, 2020, p. 119).

Nas práticas artísticas, as perspectivas ecofeministas têm vindo a impulsionar novas

formas de expressão que valorizam o corpo, a natureza e a espiritualidade como fontes de conhecimento e resistência. Artistas e coletivos inspirados por este pensamento têm promovido performances, instalações e obras comunitárias que convidam à reflexão sobre a relação entre o ser humano e o meio ambiente.

Assim, o ecofeminismo propõe substituir a lógica de dominação por uma ética do cuidado, baseada no respeito mútuo e na empatia com todos os seres vivos. Essa mudança de paradigma influencia práticas sociais e políticas, promovendo ações concretas de sustentabilidade, justiça e igualdade (Gilligan, 1982; Warren, 1990).

Ao evidenciar que as desigualdades de gênero e as injustiças ambientais estão conectadas, o ecofeminismo contribui para o desenvolvimento de movimentos sociais mais inclusivos e para políticas públicas sensíveis às dimensões ecológica e de gênero.

Ao fomentarem uma consciência crítica e integradora, as perspectivas ecofeministas incentivam transformações nas formas como pensamos, agimos e criamos seja na esfera social, cultural ou artística. Tal movimento proporcionou a abertura de novas possibilidades, no desenvolvimento do projeto Bravas.

Capítulo II

II.1 Abordagem da prática artística como pesquisa

Embora consideremos necessária a mobilização de metodologias de natureza documental e etnográfica, próprias de um paradigma de investigação interpretativo e qualitativo, não podemos ignorar o acentuado desenvolvimento e pertinência que as perspectivas que fundamentam a Prática Artística como Pesquisa (*Artistic Practice as Research* - APaR) têm vindo a tecer na investigação artística, nomeadamente sobre as suas práticas. Nesse sentido, a pesquisa apresenta-se como um campo híbrido em que são exploradas as metodologias próprias do fazer artístico, enquanto produção de conhecimento de pleno direito, que importa validar.

A pertinência da perspetiva da APaR reside na sua capacidade de redefinir o papel da arte como forma legítima de produção de conhecimento, colocando o artista simultaneamente como criador e investigador. Esta abordagem rompe com a visão tradicional que separa a prática artística da investigação académica e propõe uma integração entre processo criativo, reflexão crítica e produção teórica.

A perspetiva da APaR — também chamada *Practice-Based Research* ou *Practice-Led Research* — entende a arte como modo de investigação autónomo, capaz de gerar conhecimento sensível, intuitivo e conceitual. O fazer artístico é uma forma de investigação que revela e constrói saberes que não podem ser totalmente expressos por meios discursivos (Sullivan, 2005). No mesmo sentido, Borgdorff (2012) argumenta que a arte não apenas ilustra teorias, mas produz conhecimento intrínseco, incorporado na prática e nos objetos artísticos.

Esta perspetiva é especialmente pertinente nas escolas superiores de formação artística, como o caso do mestrado em Teatro da Escola de Artes da Universidade de Évora,

instituição na qual se valorizam a reflexividade e o pensamento crítico como partes essenciais do processo criativo.

Na investigação artística, a prática é simultaneamente objeto, método e resultado da pesquisa. O processo de criação é entendido como espaço de experimentação, no qual o artista reflete, documenta e reconfigura o seu próprio trabalho. Robin Nelson (2013), em *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, propõe um modelo tripartido: “saber-em-ação”, “saber-em-reflexão” e “saber-documentado”. Essa abordagem é fundamental porque valoriza o conhecimento tácito, a intuição, o corpo e a experiência estética como componentes legítimos do saber. A APaR assume particular relevância por redefinir os paradigmas da investigação acadêmica, desafiando modelos positivistas e introduzindo uma epistemologia mais aberta e inclusiva. Esta abordagem contribui para o diálogo interdisciplinar entre arte, filosofia, ciências sociais, tecnologia e educação, permitindo que a arte investigue temas contemporâneos como identidade, ecologia, gênero e política.

A pertinência da investigação artística também se manifesta na renovação das práticas criativas e curatoriais, já que o artista-investigador torna-se um agente crítico e transformador, utilizando a arte como meio de intervenção social e cultural. Barrett e Bolt (2007), em *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, sublinham que o conhecimento gerado pela prática artística é performativo e situado — ou seja, emerge do contexto e da experiência vivida.

Importa ainda notar que a investigação baseada na prática artística abre caminhos para a fruição da subjetividade e da experiência corporal do investigador que nela está inserido. Fator no qual se exige uma certa porosidade corporal em que o sujeito se deixa afetar e provoca afetação dentro do processo investigativo. Como nos salienta Fernandes: “a pesquisa no campo do sensível lida necessariamente com ambas, ciência e arte, inteligência e

experiência, teoria e prática ativando um terceiro nível de integração: a sensibilidade inteligente ou a sabedoria somática criativa" (Fernandes 2012, p. 3).

A Perspectiva da Investigação Artística torna-se, assim, muito pertinente em relação ao reposicionamento da prática artística como forma válida e autônoma de produção de conhecimento. Essa forma de abordagem valoriza o processo criativo como espaço de reflexão e descoberta, aproximando, desta forma, teoria e prática e promovendo a transformação cultural e social por meio da prática artística crítica.

II.2 A criação colaborativa

Por anos, trabalhei no [Teatro da Pedra](#), no Brasil, com projetos destinados a diferentes públicos. A grande maioria dos processos criativos abordados pelo coletivo versavam sobre o teatro-comunidade. Todos esses anos me permitiram desenvolver uma percepção focada, sobretudo, no processo de montagem, pesquisa e criação de espetáculos a partir da criação artística colaborativa. O processo artístico é construído de forma estendida, ao longo das descobertas diárias que se fazem pela prática da experimentação. Outro grupo de referência sobre esse tipo de prática artística é o Teatro da Vertigem, em São Paulo. Este grupo, adotando estratégia similar de criação colaborativa reafirma o interesse comum sobre esse tema e a necessidade de explorar detalhadamente esse tipo de metodologia. A escolha pelo método de trabalho colaborativo, se deu desde as décadas de 1960 e 1970, por uma escolha coletiva na qual as dinâmicas de poder de decisão fossem balizadas entre os seus integrantes. Como afirma Antônio Araújo, encenador do grupo:

...o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas têm igual espaço propositivo produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica

des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação. (Araújo, 2015, p.48)

O trabalho feito a várias mãos é uma prática vivenciada por grupos de teatro que adotam a criação colaborativa como metodologia de trabalho. Outro exemplo é o trabalho coletivo do *Théâtre du Soleil*, sob a direção de Ariane Mnouchkine. Segundo Neuschäfer (1974), para Mnouchkine, cada ator tem um papel fundamental na criação cênica, e a escrita do texto é feita coletivamente: “Depuis 1968, le Théâtre du Soleil ne s'était pas lassé de souligner que ‘tout acteur était un créateur dans le spectacle’ et la création collective comportait de façon essentielle l'écriture collective” (Mnouchkine, como citado em Neuschäfer, 1974).

Ancoradas nesses princípios, de criação colaborativa, demos início ao projeto para a montagem do espetáculo “*Bravas Mulheres*”. Nossa proposta dentro dessa estrutura de organização, previa que todas as atrizes se envolvessem integralmente nos processos, transitassem entre as funções, oscilando entre a condição de proponentes – sugerindo diretamente ideias, e de colaboradoras - nutrindo a decisão do coletivo. A decisão da responsabilidade de cada participante face à criação cênica foi tomada em comum acordo. Buscamos nos organizar com base na disponibilidade das atrizes e áreas de interesse em comum. Compreende-se perfeitamente, o quão longo esse processo pode se tornar; todavia, esse investimento de tempo nos foi necessário – e sempre será, para que o processo se ocupe, com esmero, de cada uma de suas etapas. Nesse percurso criativo, entendemos, todas, que a evolução e completude da obra dependeria do tempo dedicado na travessia de cada uma de suas partes. Ficou também evidenciado que essa forma de condução dos processos e dos projetos, aproximava as integrantes do coletivo, assim como, da concepção e da criação do

espetáculo *Bravas Mulheres*. Outrossim, o ganho de autonomia de cada participante na improvisação e na absorção do texto com propriedade foi uma resposta clara de que cada detalhe era importante e merecia ser trabalhado com tempo.

II.3 A improvisação como processo criativo

Recorrendo à historiografia teatral, percebe-se que a improvisação é intrínseca ao teatro. Ela esteve presente desde os primeiros rituais religiosos, das origens da tragédia e da comédia até a pluralidade das mais variadas manifestações artísticas, com seu apogeu na *Commedia dell'Arte*. Nos finais do século XIX e ao longo do século XX, essa prática foi retomada por movimentos como os *Happenings*, o *Living Theatre* e coletivos teatrais que aderiram à criação colaborativa (Chacra, 2007, p. 15-24). A improvisação como treinamento cênico também teve como expoentes grandes nomes da teoria teatral, tais como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Craig e Copeau, entre outros. Contudo, conforme explica Muniz (2004), foi com Jacques Copeau que a improvisação se consolidou como ferramenta de preparação da atriz e do ator. Copeau acreditava que a improvisação poderia restabelecer a surpresa e o encantamento do público diante do trabalho genuíno do ator. Assim, desenvolveu jogos de improviso como bases da pedagogia teatral, fundamentais para o desenvolvimento de outros estudos conduzidos posteriormente por Viola Spolin e Keith Johnstone (Muniz, 2004, p. 117).

No Brasil, a improvisação como método de treinamento de atrizes e atores ganha maior destaque nos anos 1960 e 1970, em paralelo às experiências latino-americanas do teatro como processo colaborativo. Pode-se, ainda, conceber a improvisação como pontes de acesso às subjetividades, na criação de cenas e nos exercícios performativos durante o treinamento. Nesse sentido, a improvisação pode servir como meio de alcançar a “libertação individual”, “o ser-eu”, “a subjetividade”, como defendia José Celso Martinez Corrêa, em seu

trabalho de criação colaborativa à frente do Teatro Oficina. No decorrer do processo de investigação, escolheu-se a improvisação como sistema de criação no treinamento das participantes e também como impulsionadora da criação cênica.

II.3.1 A dramaturgia da cena

No processo de experimentação para a criação dramática, a improvisação assumiu um papel crucial. As cenas improvisadas promoviam análises técnicas e críticas que fomentavam discussões temáticas profundas e estabeleciam um espaço de abertura à experimentação que transcendia a representação teatral. Nesse cenário, o texto não foi a gênese da composição dramática; a escrita, portanto, passou a nascer das dinâmicas, das vozes e dos movimentos, adquirindo novas nuances a partir do desenho cênico. Embora existissem textos como estímulos de criação, todos eram experimentados em cena, sendo incorporados ou não à dramaturgia final. Tal procedimento é inerente ao processo colaborativo, como aponta Abreu (2003) “...tudo deve ser testado em cena, sejam ideias, propostas ou simples sugestões” (p. 38).

A importância da construção desse espaço de experimentação é sempre enfatizada no processo colaborativo como forma de chegar à criação de cenas que poderão servir à composição dramática do espetáculo final. Em consonância com essa visão, Araújo (2003) observa que:

Exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar, esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas, etc. cujo único compromisso é da possibilidade de o escritor improvisar e investigar livremente. Portanto, esse material será tão fugaz e provisório quanto os exercícios cênicos propostos pelos intérpretes. Poderá ser

inteiramente descartado, ou se for o caso, ser aproveitado dele algum elemento sugestivo (Araújo, 2003, p.103).

II.3.2 A sonoridade da cena

Assim como a dramaturgia textual teve suas raízes na criação da cena, a composição sonora seguiu uma trajetória análoga: foi o desenho da ação corporal cênica que direcionou as escolhas rítmicas e sonoras que ambientaram o espetáculo. Metodologicamente, utilizou-se a construção de paisagens sonoras que evocam ancestralidades e ritos tradicionais, permeando a ludicidade em um percurso de escuta ativa no processo de criação. Desse modo, percorrem-se desde os cantos do conhecimento popular, presentes nas brincadeiras lúdicas da infância, até os cantos de trabalho como, por exemplo, a melodia presente nas sonoridades do ofício das lavadeiras.

A partir dessa perspectiva de corralidades que compunham a estrutura de uma arqueologia sonora, estabeleceram-se em cena ritmos que orquestraram a movimentação da ação das atrizes no palco. Desse modo, a experimentação rítmica com a utilização de objetos sonoros foi fundamental para compor as ações em cena.

II.3.3 O trabalho corporal

A propósito do trabalho corporal, optou-se por realizar no projeto técnicas do yoga e da exploração do espaço da cinesfera⁷, buscando movimentos de oposição, ou ainda, movimentos menos evidentes presentes nas atividades cotidianas. Assim, a exploração de movimentos de contraste permitiu descobrir novos lugares e romper as fronteiras dos espaços

⁷ Cinesfera ou kinesfera é um conceito criado por Rudolf Laban, para definir os limites máximos ocupados pelo corpo em suas proximidades. É o espaço tridimensional ao redor do corpo, como uma espécie de bolha dentro da qual o corpo pode desenvolver seus movimentos.

sociais, sobretudo em meio às interações entre as atrizes na cena. Com o objetivo de desenvolver o estado de prontidão, eliminar tensões e deixar o corpo disponível para a experimentação cênica, foram realizados jogos de consciência corporal, de ocupação do espaço, e de interação durante toda a criação do espetáculo.

No início de cada experimentação para a criação das cenas, a preparação corporal e vocal funcionava como um ritual de entrada no espaço criativo. Essa prática permitia atingir o estado de concentração necessário, tornando o corpo permeável à escuta ativa e propositiva inerentes à criação cênica.

II.4 Pesquisa de arquivo

Além do trabalho corporal, o projeto fundamentou-se na pesquisa dos arquivos e documentos históricos relativos ao lugar da mulher na sociedade. Importa notar que, essa pesquisa assumiu um caráter atemporal, concentrando-se no período que permeou a Revolução dos Cravos, com o foco nos papéis ocupados pela mulher nas atividades domésticas, do campo e da sociedade. Um ponto relevante de discussão foram os dados historiográficos relativos ao Chafariz das Bravas (discutidas detalhadamente na seção Desenvolvimento). No início dessa pesquisa, recorreu-se à Câmara Municipal de Évora e aos recortes de notícias presentes em diferentes sítios na internet que abordavam o assunto. Em seguida, foram levantados dados sobre mulheres pioneiras em seus processos de emancipação nas sociedades, de diferentes épocas. Foi feita a recolha de relatos autobiográficos de memória, bem como das aspirações de cada participante acerca de temáticas relacionadas ao feminino. Nessa mesma linha foram examinados jornais e revistas que abordavam a realidade portuguesa e a condição da mulher no pós-revolução. Essa perspectiva alinha-se ao que nos refere Maria Lúcia Pupo, em suas análises sobre o teatro documental:

...os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados? (Pupo, 2020, p.223)

A abordagem nos moldes do teatro documental permitiu criar em cena a existência simultânea de diferentes linhas temporais entre as personagens. Enquanto a maioria das atrizes viviam a cena no “momento presente” dos fatos, gerando a realidade ficcional do teatro, a atriz B9, traçava uma trajetória paralela, apresentando registros de fatos históricos reais em “à parte”, contrastando com a ludicidade da cena em desenvolvimento. Trazer esses documentos históricos ao plano cênico permitiu tanto ao coletivo, quanto ao público, repensar a relevância política desse tema. Ao analisar o teatro documental, Daniele Ávila Small, esclarece que:

O desejo de lançar um olhar para a história não é o desejo de ler ou ouvir de novo o que já se sabe, mas o desejo de escutar as lacunas e reescrever as narrativas dadas de acordo com o que ficou faltando, o que não ficou registrado indo na contramão do apagamento da memória e da história. (Small, 2016, p. 51)

O procedimento metodológico adotado durante o processo converge para o conceito de “*devised theatre*” (Aston, 1999; Goodman, 1993; Miranda, 2010; Oddey, 1998). O objetivo é que a construção do espetáculo emergja a partir da dinâmica e da partitura dos corpos. O movimento, a propriocepção, os estímulos e as respostas sensoriais, geram temáticas que servem de estrutura para a construção do texto dramaturgico. A análise dessa prática é explorada por Mesquita e Silva (2018) como a:

(...) forma de criação que pode surgir de qualquer tema e é desenvolvido com base na experiência das próprias participantes e no entendimento de si mesmas, da nossa cultura e do mundo em que vivemos. Assim, propicia um texto e espetáculo criado com várias vozes, ao mesmo tempo em que possibilita subverter discursos e práticas canônicas pertencentes ao patriarcado. Trata-se de um processo que pode ser mais longo, porém envolve a parte criativa e a conexão dos conteúdos e formas com todas as participantes, um processo político de trocas, cessões, reivindicações e acordos. Possibilita, deste modo, a criação de uma performance consistente e harmoniosa, pois potencialmente contempla os interesses e desejos de todas as pessoas envolvidas na criação. (Mesquita e Silva, 2018, p. 293).

II.5 Objetivos da pesquisa

II.5.1 Objetivo geral

A pesquisa que aqui se apresenta teve como objetivo principal a criação do espetáculo *Bravas Mulheres*. Fundamentado na dramaturgia colaborativa, o processo de criação buscou potencializar as vozes e as experiências das mulheres, abrangendo artistas profissionais e não profissionais que integraram todo o processo de criação do espetáculo.

II.5.2 Objetivos específicos

- Articular a investigação teórica com a construção prática, compreendendo as nuances do feminino e os seus múltiplos apagamentos e silenciamentos na representação artística ao longo da história;

- Incorporar a abordagem *site-specific theatre* por meio da prática criativa, da exploração a partir da "caminhada à deriva" e da escuta do lugar;
- Buscar a valorização do patrimônio material e imaterial do Chafariz das Bravas, cujo histórico referente “às bravas mulheres” impulsionou o desenvolvimento do projeto de pesquisa;
- Desenvolver a investigação histórica, autobiográfica e documental relativa às conquistas das mulheres, levantando informações sobre as violações de seus direitos, tanto no âmbito doméstico quanto no público;
- Criar, no contexto teatral, um espaço de expressão cênica capaz de viabilizar a manifestação política das participantes envolvidas.

Além do compromisso com a criação como forma de manifestação feminina, pela reivindicação dos seus direitos, optou-se por realizá-la de forma lúdica e poética. Nesse sentido, recorreu-se à pesquisa, à utilização e à criação de poesias que versavam sobre o universo feminino ou que foram escritas por mulheres.

II.6 Procedimentos e instrumentos de pesquisa complementar

Deve-se considerar que o posicionamento adotado, simultaneamente como atriz participante do projeto Bravas e investigadora dos processos de seu desenvolvimento, acarreta um duplo papel no qual o procedimento metodológico de recolha e análise de dados vai além do que tradicionalmente é designado como observação participante.

Dessa forma, a elaboração de um diário de bordo e de notas reflexivas do processo, aliada à análise da documentação audiovisual durante todo o período de seu desenvolvimento, teve como objetivo regular e monitorar com o maior rigor essa dupla função na pesquisa.

Foram incorporadas também à análise do projeto as percepções e os sentimentos das participantes no processo de criação, de forma a ampliar a consciência sobre a experiência em diálogo. As entrevistas em formato de *focus group* (ver anexo 3) nos permitiram a coleta de temáticas sobre as mais diversas subjetividades.

Capítulo III

III.1 Parceria com a Associação Porta 37

No âmbito da investigação em performance, património e comunidade, desenvolvida em Évora há vários anos, o projeto “*Bravas*” surgiu como uma produção da Associação Porta 37 contando com a colaboração financeira e investigativa do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), envolvendo discentes e docentes. A partir dessa iniciativa e no cenário cultural da cidade, a Câmara Municipal de Évora (CME) e o Departamento de Artes Cênicas da Escola de Artes (DAC/EArtes) também atuaram como parceiros no projeto. Dentre as diretrizes enunciadas na proposta apresentada, houve um foco primordial no desenvolvimento criativo ancorado no conceito de *site-specific theatre*, a partir da relação de escuta, exploração e instalação no “Chafariz das Bravas” e seu entorno.

A partir dessa abordagem, o espetáculo considerou o espaço público como instrumento de valorização do património e, de igual forma, como lugar simbólico, de memória; cenário para a realização de ao menos uma parte do processo. Outro fator relevante foi a condução do processo criativo, de forma a preservar seu caráter participativo e comunitário. Previu-se, inicialmente, um ato performativo, no formato de cortejo, conduzindo o público até um espaço fechado _no salão central_, onde ocorreria a apresentação.

Contatou-se, com o tempo, que a distância entre o espaço do Chafariz das Bravas e o salão central, tornaria o cortejo inviável. Esse pequeno inconveniente logístico permitiu, na verdade, abrir novas possibilidades de integração do projeto junto à universidade. Articulou-se com as discentes do primeiro ano de mestrado em Teatro para que, no âmbito de um laboratório de pesquisa e criação, pudessem desenvolvê-lo no Chafariz das Bravas, o que resultou na performance “*Águas Bravas, Águas livres*”. Em virtude das condições meteorológicas registadas em Évora neste período, por diversas vezes, foi necessário

transferir as apresentações para o interior do Colégio dos Leões.

A concretização do projeto foi possível graças ao trabalho incansável da equipe da Porta 37⁸, uma associação cultural jovem sediada e fundada na cidade de Évora em 2022. A associação tem como propósito de trabalho o enriquecimento e a diversificação cultural, promovendo atividades artísticas que envolvam a comunidade. Conforme se constata em suas criações recentes, como *Era uma vez a história da Inês* e *Another Day in Paradise*, cujos espetáculos, dedicam-se a narrativas que atravessam a contemporaneidade, abordando temas de relevância social e permitindo novas leituras sobre os estereótipos de gênero.

Durante o processo de construção do espetáculo *Bravas Mulheres*, a associação ficou responsável pela promoção e produção de todas as etapas do projeto. Além do desenvolvimento do material de divulgação, os integrantes da associação encarregaram-se do acompanhamento das oficinas, do *workshop* com a Francesca, da disponibilização de figurinos e da confecção de adereços de cena e do próprio cenário. Toda a execução contou com a parceria da Câmara Municipal, do CHAIA e do apoio logístico do DAC / EArtes.

III.2. O processo de construção do projeto “Bravas Mulheres”

III.2.1 Oficina com a comunidade

A primeira etapa desenvolvida dentro do projeto *Bravas* constituiu na realização da oficina de teatro com a comunidade de Évora (ver Figura 4). As sessões aconteceram

⁸ A Associação Porta 37 aposta na formação e inclusão através da organização de oficinas e programas destinados a públicos diversos, com o objetivo de contribuir para a formação de novos públicos e para a valorização da sua equipe artística e técnica. Entre as iniciativas mais recentes destacam-se: L.E.C. – Laboratório de Experimentação Cênica (2025), Oficina de Criação Teatral (2024–25), A Dimensão Gestual e Espacial da Ação Vocal, com Francesca Della Monica (2024), o ciclo VOZ, POESIA e LIBERDADE (2024), A Máscara mais Pequena – Oficina de Clown (2023) e Como Fazer uma Candidatura à DGArtes (2023). No plano internacional, a Porta 37 tem vindo a consolidar a sua intervenção através da circulação de criações e da promoção de projetos de intercâmbio del-Rei, Minas Gerais - Brasil. No âmbito do programa Erasmus+, coordenou os projetos From Cave Walls to Digital Screens e Youth Story by Theatre, ambos realizados em Diyarbakir, Turquia (2024). Estes intercâmbios envolveram jovens de diferentes contextos e nacionalidades, centrando-se em temáticas como identidade, opressão, discriminação e direitos humanos, com recurso a metodologias participativas associadas ao teatro e à expressão artística — reforçando a arte como agente de transformação social e de construção de cidadania ativa e cultural.

semanalmente, de 8 de outubro à 17 de dezembro de 2024, no espaço da “Casinha”, sediado no Colégio dos Leões.



Figura 4. Oficina com a comunidade.

Os encontros foram coordenados por Gheysla Nascimento, diretora artística da Associação Porta 37, doutoranda em História da Arte pela Universidade de Évora (UÉvora). Desde o início do processo, acompanhei integralmente as atividades, por meio de relatório das oficinas, da proposição de jogos de improvisação e da escuta ativa com o grupo de trabalho. O grupo das participantes, foi composto por estudantes de licenciatura da UÉvora, provenientes dos cursos de Educação e de Engenharia de Produção, uma aluna de mestrado, duas professoras do ensino secundário e uma enfermeira.

O Teatro Comunitário, desenvolvido na, pela e com a comunidade constitui-se como um espaço de encontro no qual a coletividade se constrói no momento presente, unindo pessoas em torno de uma temática ou de um objetivo comum. As transformações que emergem desse processo dependem do ambiente de acolhimento, da convivência e, de igual modo, da disponibilidade corporal de cada participante. Mediante a pluralidade dos coletivos que se organizam no contexto das comunidades, Cruz (2015) conceitua o Teatro Comunitário como:

...campo próprio de ação e pensamento que privilegia a participação num processo de criação artística coletivo inspirado pelas culturas, identidades, histórias, tradições de pessoas e lugares que, artisticamente trabalhadas, sustentam o desenho de uma dramaturgia. (Cruz, H.2015, p. 56).

Embora apresentem variações de nomenclatura e abordagem, a depender do contexto geográfico e do grupo envolvido, as diversas formas de se realizar Teatro Comunitário compartilham dos mesmos objetivos fundamentais. Segundo Adame (2017), independente de formalidades, essas práticas buscam:

... estabelecer relações de respeito, tolerância e compreensão entre os membros, como também o apego a valores profundos. Não fomentam a divisão da comunidade onde eles agem, nem estão ao serviço de uma ideologia; por outro lado, eles aspiram à formação do Sujeito Comunitário (Adame, 2017, p.34).

Desenvolvido no âmbito da criação coletiva, o Teatro Comunitário, é frequentemente _ e de maneira equivocada _ visto como uma “arte menor” ou destituído de importância. Entretanto, a dimensão artística e o comprometimento estético são intrínsecos à sua concepção. Ao reunir artistas profissionais e não profissionais em um mesmo coletivo de criação, fomentam-se a visão crítica, o rigor criativo e a construção de debates que validam a sua potência como linguagem artística.

Historicamente, o Teatro Comunitário é fruto de correntes artísticas da contracultura, carregando em sua essência a dimensão social e política de associações e coletivos que buscavam romper com padrões determinados pelo *status quo* do pós-guerra. Sobretudo na América Latina, esse terreno de busca pela identidade cultural própria de cada país

expandiu-se em movimentos de frentes populares que mesclavam teatro, comunidade e agentes culturais. Suas origens remontam às décadas de 1960 e 1970, ganhando destaque nos anos 1980, com o surgimento de movimentos em prol da redemocratização de diversos países latino-americanos, consolidando-se, posteriormente, como atividade sociocultural de referência no século XXI.

No Brasil, a criação dos Pontos de Cultura, em 2004, foi um fator decisivo para fomentar a política cultural e melhorar a redistribuição de recursos financeiros na rede de produção artística nacional. Esse mecanismo beneficiou projetos artísticos em várias frentes, o que incorporou e valorizou a prática do Teatro Comunitário. Na Argentina, por sua vez, o movimento vem se destacando desde o período final da ditadura, em 1983. Em 2001, diante da crise econômica, o movimento ganhou força expressiva com a criação de diversos grupos que impulsionaram a fundação da Rede Nacional de Teatro Comunitário, em 2002. Desde então, a sistematização do trabalho por meio de documentação, de arquivos e de livros tem potencializado a sua divulgação, tornando-o referência na América Latina e na Europa.

A trajetória do Teatro Comunitário reforça a sua importância como movimento artístico e social no âmbito cultural, além de valorizar a essência do fazer teatral. Essa prática corrobora o processo de organização de coletivos diversos e, conforme apontam Bezelga e Aguiar (2016), ‘fortalece identidades’. De maneira similar, Serafino (2022) afirma que o Teatro Comunitário:

recupera e emana de forma plena a sua vocação sociopolítica e terapêutica. Movido por uma necessidade pessoal dos envolvidos e, também, social, o teatro reencontra-se com a sua vocação originária descobrindo novamente a sua função ritual, que foi a base da concepção do teatro ocidental. (Serafino, 2022, p. 660).

O feminino foi nosso tema central de investigação; entretanto, foi fundamental perceber os desejos e as aspirações de cada participante. Cada uma delas trazia consigo medos, anseios e inquietações que envolviam o ser mulher na sociedade. Esses aspectos revelaram-se, portanto, cruciais para o enriquecimento das discussões coletivas desenvolvidas ao longo do processo. Como aponta Boal (2009): “as transformações que se operam nos indivíduos modificam os conjuntos aos quais eles pertencem e estes alteram aqueles. Existe interatividade permanente, o que significa permanente transformação: nada resta igual a si mesmo”. (p. 101). Este fato também pode ser elucidado pela própria fala da integrante do projeto, em entrevista após a vivência do processo criativo:

“...foi uma construção que me construiu a mim também de alguma forma ajudou a fazer algo mais positivo em mim e as pessoas que conheci [são] incríveis...houve lugar para errar, para fazer melhor, para fazer pior e estávamos todas ali [...] foi uma construção que me construiu” (Participante B5, *Focus Group*, ver em anexo 3).

Com o intuito de promover a construção de saberes entre as participantes, adotou-se a Práxis Freiriana (1996), durante os encontros, o que permitiu uma postura dialógica e horizontal no processo. Respeitando a autonomia e as aspirações do coletivo, o processo de trabalho consolidou estruturas didático-pedagógicas em que as propostas de cena eram construídas a partir do olhar de todo o grupo. O conhecimento gerado adveio da criação de um ambiente propício, livre e libertário, capaz de promover a partilha de saberes, provenientes das perspectivas críticas de todo o coletivo (Freire, 1996, p. 60), conforme ilustra o depoimento de uma das participantes, recolhido no final do processo:

Vendo as coisas desde o início da oficina, que foi onde tudo começou, eu sinto que foi importante logo o primeiro *approach*, tipo a primeira metodologia, digamos assim, porque senti que não foi uma coisa de impor conteúdos, mas de trabalhar dinâmicas abertas com as improvisações, os jogos, as partilhas. E sinto que isso criou um espaço de confiança, de certa forma, e aqueles jogos logo iniciais que nós fizemos favoreceu bastante a escuta ativa, a quebra de barreiras também, o medo de experimentar e de fazer e lá está, eu acho que não foi uma coisa vertical foi uma coisa horizontal...sinto que o espaço foi construído como esse lugar de escuta ativa...O erro era aceito, a vulnerabilidade também se transformou em força. (Participante B2, *Focus Group*, ver em anexo 3).

O processo estruturou-se progressivamente por meio da utilização de jogos teatrais e lúdicos. Como forma de estímulo e com o intuito de fomentar a pesquisa, utilizaram-se poemas sobre mulheres, além de imagens e reflexões relacionadas ao feminino. Nas primeiras sessões, foram adotados os jogos teatrais, especificamente jogos de orientação, com o objetivo de estabelecer o foco da cena e proporcionar a interação entre as participantes. Conforme defende Spolin (2010), o foco é gerador de ação, de referência física e de capacidade perceptiva para que o jogador se oriente no espaço de cena.

O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. Através do foco entre todos, dignidade e privacidade são mantidas e a verdadeira parceria pode nascer. Permanecer com o foco gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e escoada através de uma dada estrutura do jogo para configurar o evento teatral. (Spolin, 2010, p. 32).

Através dos jogos foi possível trabalhar o desenvolvimento do estado de prontidão, da escuta, da resposta rápida ao primeiro estímulo, além da compreensão básica da presença de palco. Outra forma de abertura para a fluidez criativa e imaginativa foi o desenvolvimento da capacidade de interação com o outro, a partir do ato de brincar realizado por meio do jogo cênico. Partindo desse princípio, o jogo foi utilizado como ferramenta básica para compreensão e propulsão da ação dramatúrgica. Ademais, segundo Huizinga:

(...) o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’.

(Huizinga, 2004, p. 33).

Outro estímulo trabalhado no processo constitui-se na criação cênica a partir de imagens. Foram utilizadas fotografias de mulheres pertencentes a diversos estratos sociais, fossem elas artistas ou não. Em roda, cada participante escolhia uma imagem e criava uma história, um fabular simples, contendo início, meio e fim. A improvisação e a narrativa eram estruturadas com base no olhar atento das participantes para as fotografias e para o que transcendia a materialidade da imagem. As participantes eram convidadas a criar a ambientação, conceber as personagens e desenvolver uma narrativa que pudesse ser contada e atravessada pela foto. O poder imaginativo de cada observadora revelou a partir dessa experiência, vetores singulares da criação artística. Consonante ao que é apontado por Dallago:

[A fotografia] ...como estímulo artístico, revelando minuciosidades dificilmente passíveis de observação pelo olhar fugidio que mira despretensiosamente o mundo; ela é imagem visual provocadora de sentimentos, de lembranças, ela adentra nossa sensibilidade pela visão, mas fazendo-nos imediatamente pensar no tato, paladar, olfato e audição ligados às pessoas, objetos e lugares ali representados. A fotografia é fonte inesgotável de resgate do passado, na qual podemos observar, do ponto de vista atual, tudo aquilo que foi engolido pela passagem inexorável do tempo. Assim, ela está pronta para servir de apoio, ao mesmo tempo técnico e sensível, a artistas de diferentes linguagens (Dallago, 2012, p. 14).

Como resultado da improvisação, foram concebidas personagens como a atriz, a professora, as alunas, a mãe e a avó; mulheres com histórias de vida comuns na sociedade. Em termos narrativos a improvisação resultou em uma peça de teatro que se passava em meio a um dia de aulas no colégio.

No âmbito da criação de narrativas possíveis, outro estímulo utilizado foi a memória afetiva de cada participante. Em um exercício prático de escrita coletiva, as participantes foram convidadas a refletir e a escrever sobre: a) um acidente que tivesse marcado a suas vidas; b) uma árvore que fazia parte da sua própria infância; e c) um sonho de futuro. Partindo do conceito de “lugares de memória” (Nora, 1984), construiu-se coletivamente um processo dramatúrgico que culminou na escrita de pequenos textos, os quais serviram como base de dados para a criação das cenas curtas. Do ponto de vista da construção dessa identidade, o conceito de lugares de memória, como argumenta Nora, remete a:

...locais físicos, instituições, objetos e símbolos que desempenham um papel fundamental na preservação e na construção da memória coletiva de uma sociedade.

Esses lugares da memória não são apenas espaços físicos, mas também estão imbuídos de significado simbólico. Eles tornam-se pontos de ancoragem para a identidade coletiva e desempenham um papel na transmissão e na perpetuação da memória ao longo do tempo (Vilhena, 2023, p.12).

Dessa forma, o conceito de memória foi investigado levando-se em consideração o espaço físico para a construção de espaços simbólicos.

O processo de criação teatral fundamentou-se na pesquisa por textos cujas temáticas abordam o universo feminino. Entre as obras selecionadas foram trabalhados textos de autoria de Cláudia Lucas Chéu, Florbela Espanca e Voltairine de Cleyre.

Não há maior poder que o da cona.

Por ela, homens e mulheres destruíram famílias, abandonaram o país,
cometeram grandes culpas - inveja, luxúria e gula.

Traídos foram irmãos e irmãs, amigos de longa data, cônjuges e outros parentes.

Qui a déjà bouffé une chatte?

Fa-lo bem quem erguer o dedo.

Quem nunca manjou - ou quis que lha jantassem - que atire a primeira língua.

(Chéu, 2022)

A mulher!”

Ó mulher!

Como és fraca e como és forte!

Como sabes ser doce e desgraçada!

Como sabes fingir quando em teu peito a tua alma se estorce amargurada! Quantas morrem saudosa duma imagem adorada que amaram doidamente! Quantas e quantas almas endoidecem enquanto a boca ri alegremente!

Quanta paixão e amor às vezes têm, sem nunca o confessarem a ninguém.

(Florbela Espanca).

Nunca quis nada mais do que têm as criaturas selvagens, uma rajada ampla de ar limpo, um dia para se deitar na grama sem nada para fazer além de deslizar meus dedos entre as folhas e olhar, sempre que me apeteça, a abóboda azul e a trama de verde e branco; deixar-me flutuar e flutuar durante um mês ao passar das ondas salgadas e entre a espuma, ou rodar com a minha pele nua sobre a areia limpa, extensa e ensolarada; comer o que eu gosto, diretamente da terra fresca, com tempo para provar sua doçura e para descansar depois; dormir quando chegar o sono e a quietude, que o sono me abandone quando deve e não antes disso... Isso é o que eu queria (Avrich, 1978).

Para a improvisação cênica, o grupo de trabalho escolheu o texto de Voltairine de Cleyre. Diferentemente dos manifestos feministas propostos pelas obras de Florbela Espanca e Cláudia Lucas Chéu, o texto selecionado retratava a natureza, cenário em que o desejo de liberdade do corpo feminino se manifestava de maneira desprestenciosa, sutil e leve. Assim, surgiram os primeiros indícios de que as cenas iniciais abordariam, em especial, aspectos cotidianos, em um universo aproximado ao ambiente natural e com tempos mais dilatados. Nas reflexões feitas com as participantes, sobre os textos estudados e o processo criativo, emergiram temáticas como os incômodos e as barreiras de ser mulher na contemporaneidade, os desafios da estética corporal impositiva, o idadismo e a sororidade no enfrentamento de

opressões e desafios em uma sociedade alicerçada na cultura de poder majoritariamente masculina.

A escrita autobiográfica surgiu logo no início do processo com o objetivo de valorizar as memórias, além dos registros físicos e subjetivos, permitindo a prática de uma escrita em que as participantes pudessem se colocar em cena a partir de suas próprias vozes. A fim de alcançar uma interpretação mais próxima da realidade cotidiana, propôs-se que os exercícios fossem baseados na mescla entre a cena ficcional e a realidade, de modo que a artista pudesse atingir o estado de representação, sem grandes construções de personagem. Essa forma de representação, mais próxima do real, a propósito dos processos de criação autobiográficos, configura-se em uma maneira de atingir a “desficcionalização da cena e um abandono da personagem em direção ao eu afirmado do artista” (Leite, 2014, p. 39).

Partindo dessas reflexões, propôs-se às participantes que escrevessem uma carta para si mesmas, em um futuro longínquo, quando já fossem idosas. Essas cartas não precisavam ser compartilhadas pois consistiam apenas em um estímulo gerador de reflexão, de possibilidades de abertura e de desejos a serem trabalhados em cena. Com o desenvolvimento do processo de criação, o artifício da escrita de cartas, voltou a ser utilizado e, por fim, foi incorporado na cena, pela personagem Maria, criada por uma das participantes da oficina.

Queridas amigas,

Desde que partiram, a minha vida transformou-se num silêncio que não sei bem descrever... Há dias em que a vossa ausência é quase como um sussurro, outras vezes é um grito que ecoa dentro de mim. Nunca pensei que a Saudade pudesse ter tantas formas, tantos sons. O meu coração não conseguia estar em tantos sítios ao mesmo tempo: convosco, nas memórias que partilhámos, e aqui, na solidão dos dias que sobraram. O ano passou como um rio lento e pesado...Repeti a escola, não porque

não fosse capaz, mas porque o peso de tudo roubou-me a força de seguir em frente. É estranho como o mundo continua a girar, mesmo quando sentimos que o nosso parou. Havia dias em que o meu corpo estava ali, mas a minha mente vagueava por entre lembranças das nossas conversas, dos risos que enchiam o ar e da maneira como vocês tornavam tudo mais leve. A vida é realmente muito mais leve junto das nossas pessoas.... se não fosse a minha mãe, não sei como teria sobrevivido. Ela foi o meu porto seguro, a luz no meio da tempestade. Ficava comigo nas noites mais difíceis, mesmo quando eu não dizia uma palavra. Ela parecia entender tudo apenas pelo meu olhar. Dizia-me que, mesmo quando sentimos que estamos a cair, há sempre uma maneira de transformar a queda em algo novo. E foi assim que descobri a minha nova paixão... Comecei a pintar! Um dia, sem saber muito bem porquê, peguei num papel e comecei a dar cor ao vazio que sentia. No início, só pintava sombras, como se quisesse dar forma à dor que me habitava. Mas, com o tempo, começaram a surgir corpos e cores que nem eu sabia que existiam dentro de mim. A pintura tornou-se o meu refúgio, uma maneira de falar convosco, mesmo que à distância. Agora, quando olho para tudo o que pintei, sinto que vocês estão lá, nas cores mais vivas, nas formas que desafiam o caos e procuram sentido... Sinto saudades, mas também sinto que, de alguma forma, estamos ligadas para sempre, mesmo que os nossos caminhos nos tenham levado para longe umas das outras. Espero que estejam bem... e felizes. Com amor, a vossa amiga, que ainda vos guarda no coração. (Participante B2, Carta, lida em cena no dia da apresentação final da Oficina em 2024).

Dando seguimento ao processo de criação, inseriu-se outro tipo de cartas: um jogo de baralho contendo imagens variadas. O objetivo consistiu em gerar uma contação de história coletiva. A partir de uma carta escolhida aleatoriamente, as participantes, posicionadas em

círculo, improvisaram uma narrativa tecida a múltiplas vozes. Ao final, o grupo selecionou três cartas cujas imagens deveriam direcionar a improvisação a ser experimentada, na sala de ensaio. As três cartas escolhidas foram: a) uma casa simples na montanha; b) uma viagem de trem; e c) um sapatinho dependurado na árvore.

Assim, o roteiro cênico, em seu processo de construção, foi estruturado a partir de fragmentos da vida de uma menina chamada Maria, habitante de uma pequena comunidade localizada em uma região montanhosa. A estrutura do guião foi construída com base nas cenas improvisadas pelas participantes. A história da personagem perpassava a infância, a convivência e as brincadeiras com as amigas, o período da adolescência, marcado pela transformação do corpo e, por fim, a fase adulta, caracterizada pelo êxodo rural, pela busca de trabalho e pelo anseio por uma vida melhor por meio dos estudos.

Durante o processo de criação do guião a dramaturgia expandiu suas fronteiras à medida que novos exercícios eram experimentados pelas participantes no decorrer das sessões. Assim, foram discutidos e criados pequenos textos baseados em reflexões partilhadas do ser mulher e ser mãe, o corpo feminino e suas transformações, as inseguranças e as cantigas tradicionais que acompanham a vida das participantes desde a infância, sendo essa vivida em Portugal ou no Brasil.

Outro ponto que merece destaque consistiu na criação de quadros pintados pelas participantes e utilizados em cena. Constatou-se, no decorrer do processo, que duas participantes possuíam habilidades com o desenho e a pintura em tela. Desse modo, elas se comprometeram a produzir uma obra, especificamente para a cena que seria compartilhada com o público no final do processo. As imagens contidas nas telas evocavam a ideia de movimento, a dança da personagem e o convívio coletivo entre mulheres (ver Figura 5).

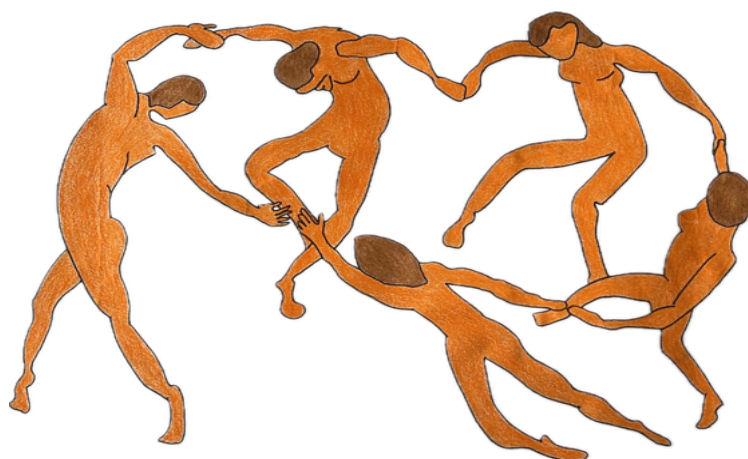


Figura 5. Desenho realizado por uma das participantes da Oficina.⁹

Ao final de dois meses desse processo, realizou-se a partilha da criação coletiva, por meio de uma mostra aberta a amigos e familiares. Para muitas das participantes, tratava-se da primeira experiência de apresentação em cena para o público. Havia ansiedade, sentimento acompanhado pelo desejo de partilha, o qual motivava o coletivo. A apresentação teve a duração de 30 minutos. Por fim, foram compartilhados alguns quitutes trazidos pelas participantes, os quais integraram a estrutura da cena final desenvolvida para a apresentação de encerramento da oficina.

III.2.2 Workshop de Voz e Coralidade

Francesca Della Monica é considerada uma referência como especialista da voz, sendo amplamente reconhecida pelo seu trabalho de preparação com atores e músicos. A musicista é graduada em Canto pelo *Conservatorio di Musica Giramolo Frescobaldi* (1987) e em Filosofia pela *Università degli Studi di Firenze* (1993). Possui, ainda, especialização em

⁹ O desenho consiste em uma releitura da obra “La danse” do artista francês, Henri Matisse, cuja composição mescla movimentos de ritmo e cor, com o movimento de um relógio. A correlação pretendida evoca a ideia de movimento cíclico na dança coletiva feminina.

Canto pelo mesmo conservatório (1989) e especialização em Paleontologia pela *Università degli Studi di Siena* (1995). Sua trajetória está voltada para as áreas das Artes e, sobretudo, o estudo transdisciplinar da voz. Sua carreira a permitiu ser considerada pela comunidade artística como uma das artistas, musicistas e *performers* vocais mais notáveis de sua época, capaz de atravessar gerações e explorar diferentes campos artísticos ligados à técnica vocal. (Della Monica, 2025).

Nas páginas seguintes, são apresentados seis eixos temáticos explorados ao longo do *workshop*. Primeiro, serão abordados os espaços ocupados pela voz; em seguida, o corpo como experiência, veículo de informação, capaz de potencializar e conferir consciência à experiência dramatúrgica; posteriormente, sobre a experiência cênica através do uso da voz para produção de ações comuns, criando um momento de partilha entre palco e público. Nos dois tópicos que se seguem, serão abordadas a importância de identificar as potencialidades e a forma de trabalho das diferentes vozes. Por fim, relata-se o encontro com as participantes do espetáculo, seguido por uma breve apresentação dos textos balizadores da pesquisa sobre o universo feminino.

A palestra “*A voce spiegata*” com Francesca aconteceu em novembro de 2024, na biblioteca do Colégio dos Leões. Estiveram presentes estudantes da licenciatura e do mestrado em Teatro, docentes do Departamento de Artes Cênicas, atrizes da Associação Porta 37, pesquisadoras do CHAIA e pessoas da comunidade interessadas em adquirir essa experiência de formação acerca da voz. A pesquisa sobre a voz, à qual Francesca vem se dedicando, tem vertentes nas esferas antropológica, dramatúrgica e polifônica.

Nesse primeiro encontro, Francesca abordou a importância da compreensão dos espaços ocupados pela voz: considerando o espaço privado, ocupado pelo nosso próprio corpo; depois, o espaço proximal e “familiar” estabelecido com nossos parceiros de cena e com familiares na audiência, quando lá estão; e, por último, o espaço de compartilhamento ou

espaço proxêmico¹⁰, esfera de comunicação com a plateia. Para Francesca, a consciência do espaço é fundamental para que o corpo possa ser um corpo dramático (Della Monica, Workshop Bravas, 2025). A percepção da importância da emissão tridimensional da voz, emerge da sensibilidade corporal do espaço físico como um todo.

Como explicarei linhas adiante, minhas vivências dentro desse processo me permitiram compreender que a consciência de criação do corpo dramático é essencial, sobretudo, no âmbito da cena teatral. Ocorre que, dentro desse processo, deve existir uma linguagem implícita que deverá ser buscada de maneira sistemática, repetida, até que seja incorporada pela *performer*. Do meu ponto de vista, não existe uma regra ou uma forma única de se atingir esse(s) objetivo(s), todavia, há de existir, muito provavelmente, uma estrutura implícita presente na busca da conexão e influência mútua entre voz, espaço, corpo e plateia.

Durante a palestra, tivemos a possibilidade de explorar em maiores detalhes o corpo como potência sonora. O encontro proporcionou um aprendizado expressivo sobre como nossos órgãos sensório-motores são capazes de sentir, modular e efetuar ações, desenvolvendo competências gestuais tão refinadas quanto as frequências presentes na própria voz. Francesca reiterou em diversas ocasiões que “*é preciso dizer com o corpo todo*”. Para além da expressão verbal, o ator incorpora o potencial dramático vivido pelo seu próprio corpo. Este presente, que transforma cada milésimo de segundo futuro num novo presente, confere ao ator um lugar de existência no espaço cênico. Em paralelo, a presença do público, que constitui um elemento crucial, permite ao ator se estender de maneira tentacular para além do palco.

Nesta perspectiva, Peter Brook (1991) ressaltava que a presença do ator era capaz de tornar qualquer espaço vazio em um acontecimento teatral. Defendia que o centro cênico está

¹⁰ conceito de como os indivíduos utilizam o espaço físico e, através de diferentes métricas de distância, estabelecem, neste espaço, suas relações interpessoais. Esse campo de estudo foi introduzido pelo antropólogo americano Edward T. Hall em 1963.

presente em cada ator e nas relações estabelecidas com seus colegas de cena e com o público. (Willians, 1991, p. 26).

Como esquematizado na Figura 6 (lado direito), a dinâmica presente no trabalho da *performer* ou da atriz permite a existência de fatores que tornam todos os centros relativos, em oposição à visão clássica (lado esquerdo), produzindo uma multitude de interações sensoriais e motoras ricas em harmônicos.

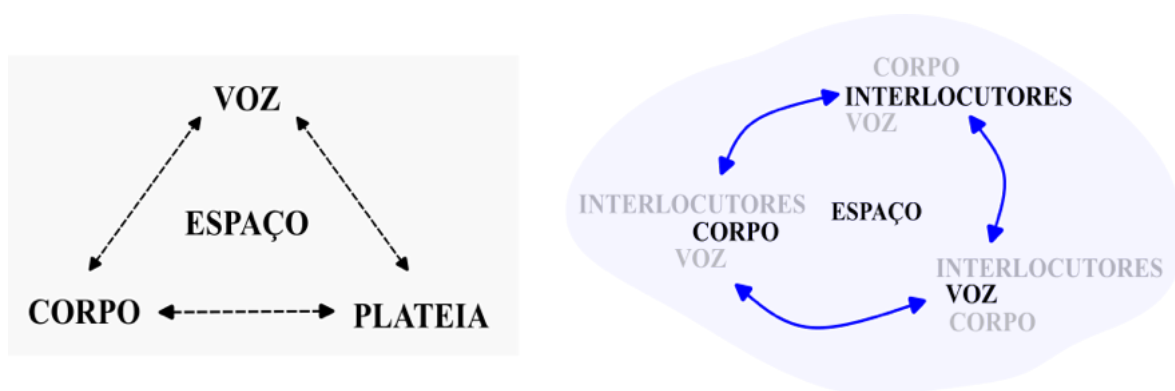


Figura 6. Diagrama de voz, espaço e interlocutores¹¹.

Como grande estudiosa da voz, Francesca também ressalta a percepção de mais harmônicos na voz, quando esta caminha em uníssono com o corpo. Nas palavras da musicista, “quando o corpo está presente em sua totalidade, a voz vai ter o som com uma estrutura harmônica que o revela”. Um som com mais harmônicos, mais pleno, com um espectro de frequências mais vasto, permite dar brilho e contraste à uma paleta mais diversificada de cores. De fato, a quantidade de informação carregada pelo som é diretamente proporcional à riqueza de detalhes da paisagem percebida pelo público. Após a sua incorporação pelo ator, todas essas informações passam por ciclos modulatórios, nas quais

¹¹ Interlocutores : A compreensão tradicional da ocupação dos espaços considera os elementos como entidades isoladas, ainda que inter-relacionadas (representado no lado esquerdo). Por outro lado, o esquema à direita propõe que embora exista um espaço físico entre os elementos individuais, cada um deles ocupa sua posição, incorporando os demais.

alguns desses processos ocorrem de maneira consciente e propositadamente induzida; outros, no entanto, passam a integrar o ator sem a necessidade de uma tomada de consciência.

Outro ponto abordado durante a palestra foi a voz em sua função primordial: a de comunicar. Ao consultar o dicionário, encontramos que o verbo comunicar vem do latim *communico*, que significa “pôr ou ter em comum”. A *performer* nesse cenário tem à sua disposição um vasto repertório de recursos que podem ajudá-la a potencializar esta partilha: o corpo, a voz, a audição, a compreensão e a exploração do espaço. A forma como essa comunicação se dará, permitirá a exploração de outros universos, alguns compostos pelos elementos cênicos de maneira isolada, outros pela convergência de todos eles.

Retomando o conceito de centros relativos, a *performer* empresta seus movimentos, instintos e técnica para dar vida ao texto criando uma fusão entre plateia, voz, corpo e espaço. Francesca ainda afirma que, para que a voz seja efetivamente capaz de exercer sua função de origem, ela precisa recuperar o seu sentido ontológico, ou seja, o sentido de comunicar. Há *performers* com uma projeção vocal admirável, mas que por vezes não tiram proveito dessa capacidade e aumentam a voz demasiadamente em intensidade, o que gera o afastamento da plateia. Em contrapartida, a atriz que se apropria do espaço e permite que o espaço a integre, toma consciência do público, aproximando-se do seu interlocutor de forma profunda e integral. Segundo a pesquisadora:

O texto pode ser dito tecnicamente, mas se não comunicar, isso pode afetar meu timbre, minha afinação, minha respiração, meu ritmo e meu volume pretendido para o texto. Até mesmo o autojulgamento, o pensar se está fazendo bem ou mal, poderá afetar a comunicação (Della Monica, Workshop Bravas, 2025).

De fato, vários fatores podem comprometer a comunicação efetiva na performance teatral. Inicialmente, o corpo precisa estar treinado e disponível para que o texto proposto alcance seus interlocutores. A vastidão de detalhes presentes nesta partilha permite aos espectadores vivenciar momentos singulares, criando, para cada um deles, um lugar na cena teatral.

Em seguida, faz-se necessário realizar um estudo aprofundado do texto, visto que cada palavra tem o seu peso, como nos sugeriu Francesca: *“O texto e/ou o som deve ter uma função poética e de comunicação. É preciso colocar a voz no texto e o texto na voz.”*. A pesquisadora, reforçou a importância de uma análise textual exaustiva, que permita compreender as estruturas gramaticais e as dinâmicas vocais relacionadas à palavra falada. Tais estruturas podem mesmo estar escondidas, pelo que é preciso ter um olhar atento para percebê-las.

Muitas vezes as atrizes e os atores de teatro, utilizam a própria expressão para encontrar o sentido da palavra, mas deveria ser o contrário: é o respeito profundo ao texto que te ajuda a encontrar um sentido e não colocar as suas expressões em cima do texto, pois isso faz com que o texto se afaste (Della Monica, Workshop Bravas, 2025 2025).

Durante a criação teatral a leitura do texto é repetida inúmeras vezes. Na sua própria construção e na criação teatral, a performer lê o texto de maneira exaustiva. Em leituras e releituras, procura estabelecer uma relação harmoniosa e profunda com as palavras. Poderíamos dizer que, em síntese, a *performer* funciona como um sistema de amplificação que projeta o texto no espaço, modulando-o, contudo, sem oferecer-se a ele. O texto ainda

não faz parte da *performer*, e esta, por conseguinte, se apresenta na cena como um elemento individualizado, mas que, ainda assim, integra a criação cênica.

No *workshop* com Francesca, evidencia-se que a busca pela consciência vocal e pela profunda compreensão textual envolve processos que vão além do treinamento clássico. As palavras possuem valências, diferentes pesos, têm corpo e despertam memórias diferentes em cada indivíduo. Ainda, o léxico presente em cada indivíduo se relaciona com a experiência única de sua aprendizagem. Do meu ponto de vista, é preciso transcender a definição etimológica da palavra a fim de apreender sua função semântica, histórica e contextual.

Importante também notar que a palavra pode, eventualmente, mudar sua função à medida que altera a dinâmica do texto. A depender de sua posição, por exemplo, passa a assumir função sintática básica ou ocupar posição de ligação, pausa, subordinação, vocativo, explicação ou dúvida ou, ainda, uma convergência de tais elementos.

Em síntese, a escrita possui uma multitude de funções e pode ser delimitada sob diversas perspectivas. Todavia, é fundamental buscar sua originalidade. Desse ponto de vista, é importante que a voz seja capaz de se impregnar do texto, desenvolvendo corpo, movimento próprio e ser utilizada como veículo expressivo capaz de transmitir estados e sentimentos. O idioma utilizado na escrita ou na fala, passa nesse contexto, ao plano secundário. Um exemplo claro de que a voz, elemento indivisível da criação teatral, precisa transcender o próprio texto e os elementos físicos presentes no espaço de criação são os sentimentos. Afinal, como exteriorizar uma emoção, descrevê-la, torná-la acessível ao público? Segundo Francesca, o teatro não é apenas o teatro da fala... o teatro é... poesia e, também, mítica vocal. (Della Monica, Workshop Bravas, 2025).

O *workshop* com Francesca propiciou intensas trocas de experiências e reflexões sobre a voz na criação teatral e a consciência corporal. Devido a imensa generosidade de sua abordagem didática, Francesca viabilizou o desenvolvimento e compreensão etapa após etapa

de cada processo, teórico ou prático. Globalmente, todas as discussões realizadas foram, sem dúvida, fundamentais para a consolidação da consciência vocal e dos sons presentes na criação teatral.

III.2.2.1 Oficina - A direção gestual e espacial da ação vocal

Dando continuidade a oficina com Francesca Della Monica, passamos a etapa aberta à comunidade em geral, aos interessados no estudo da voz, as mulheres que fazem parte da Oficina Teatral em andamento no projeto “*Bravas*” e as atrizes que criaram o espetáculo teatral “*Bravas Mulheres*”. A oficina aconteceu na Sala do Piano, no edifício do curso de Teatro, do Colégio dos Leões, da Universidade de Évora.

Francesca deu início ao encontro formativo apresentando suas bases de formação para o estudo da voz. Seus estudos atravessaram os campos da filosofia, da formação epistemológica e teatral. Entretanto, fez questão de destacar que foi no teatro que ela conseguiu reunir e estabelecer uma ligação com vários estudos feitos sobre a música, a voz e o texto dramático.

O teatro é o lugar mais polifônico que existe, não apenas por causa da polifonia da voz, mas porque cada linguagem que acontece, a linguagem da luz, dos figurinos, dos corpos, dos movimentos, da palavra, dos adereços, todas essas linguagens criam uma realidade polifônica no seu sentido mais profundo. A voz por si só, já é polifônica, pois é o lugar dos acontecimentos simultâneos (Della Monica, Workshop Bravas, 2025).

Como pontos a serem abordados na oficina, Francesca ressaltou a importância da respiração, que deve ser realizada com o apoio do diafragma, assim como fazem os recém-nascidos. Francesca entende a utilização da respiração diafragmática como um recurso sensorial e dramático. Se treinarmos nossa respiração diafragmática, além de obtermos mais sustentação no som emitido, deixamos nosso corpo mais livre para nos expressarmos. Francesca, também reafirmou a importância da *espacialização da voz*, no corpo do seu emissor e no espaço que este ocupa.

Ainda outro ponto de estudo prático foi o material de construção da palavra. Nesse sentido, compreendendo a estrutura fenomenológica dos sons, a pesquisadora sugere que cada uma dessas organizações fonéticas, vogais e consoantes, trabalhem e sejam compreendidas como estruturas de imagem. Desta forma, a vogal “i” é a vogal da identidade, da afirmação; a vogal “ê” é a vogal do compartilhamento; a vogal “a” é a vogal da abertura, da doação, a vogal “ó” é a vogal do acolhimento e a vogal “u”, a que faz ligação direta com o plano espiritual.

Como dinâmica de conhecimento do grupo de trabalho e até mesmo para se perceber a voz das pessoas presentes na oficina, Francesca, dinamizou duas perguntas a serem respondidas verbalmente para cada participante. Foram elas: *O quê você faz com a voz? E qual seu problema, sua dificuldade com a voz?* Francesca ainda explicou que muitas vezes são as dificuldades da voz que podem revelar possibilidades e potencialidades vocais escondidas. Como meio de defesa encontrado pelo nosso corpo a uma resposta traumática, as repressões sofridas tanto no meio familiar como no meio social reverberam na forma em que nos expressamos vocalmente. Em resposta à questão relacionada à dificuldade colocada por Francesca, muitos disseram que as dificuldades estavam relacionadas à afinação, à projeção, ao desgaste da voz, à rouquidão, ao autojulgamento da voz bonita ou feia e a dificuldade com a voz cantada. Sobre a afinação, Francesca trouxe como provocação reflexiva algo que nos

faz pensar muito sobre o que ela mesmo defende enquanto função primordial da voz: *Eu gostaria que os afinados tivessem a mesma originalidade que os desafinados têm. Cada desafinado, desafina de uma maneira. Há originalidade na desafinação.*

Seguindo para a parte prática dos exercícios de aquecimento vocal, passamos ao vocalizes, começamos com a emissão da consoante “L”, depois passando a emissão em *staccato*, depois em som contínuo das vogais “i, ê, a, ó, e u”. Durante o decorrer dos vocalizes Francesca foi dando orientações coletivas e individualizadas. Ela também considera que ao emitir um som, o emissor precisa se concentrar na história que pretende contar com aquele som, mesmo que não exista uma palavra específica, um significante, mesmo que a verbalização seja de uma simples vogal ou de uma consoante. Alertou, ainda, para a importância de se dar atenção aos silêncios, ao que está entre uma emissão sonora e outra: *“é preciso treinar o estado de imaginação, que nos faz não perder o fio condutor da história contada.”*

Todos os vocalizes foram feitos com os braços abertos para a lateral da frente do corpo, disponibilizando a abertura do peito, ativando as costas e organizando os gestos das mãos como se estivessem a oferecer o som corporal emitido. Francesca, utilizou a analogia do garçom: “Um bom garçom serve algo à mesa, com o peito aberto, entrega o pedido, como sendo uma oferta, e é isso que faz o cliente aceitar”.

O treinamento corporal é crucial nesta etapa. A consciência do movimento, do corpo que se disponibiliza, para a emissão dos sons, permite a espacialização da voz. Todo esse construto, dá origem aos “gestos vocais”, expressão da voz, da palavra, do texto ou mesmo da música cantada. Ainda nessa mesma temática, Francesca nos sugere pensar que se pretendemos chegar a mais interlocutores é preciso que a amplitude presente nos “gestos vocais” ultrapasse - o que segundo ela, são as margens desse rio de comunicação. Penso que um dos meios que a pesquisadora encontrou para compartilhar seus estudos, foi trazer

imagens para as suas orientações, como forma de materializar os sentimentos, as abstrações e as sensações com origem nas memórias sensoriais presentes no corpo.

No que diz respeito ainda ao trabalho da voz, enquanto movimento de ondas sonoras a ocupar o espaço, Francesca nos diz que: “A ação vocal começa com o corpo que comunica, corpo este, que se abre, que cria uma relação com os espaços e com os seus interlocutores. O movimento corporal precisa acontecer antes mesmo da emissão sonora.”

Também trabalhamos os vocalizes com a consoante “Z”, propondo movimentos de oposição e força dos braços. Ela nos sugeriu, pensarmos na imagem das “mãos que empurram as paredes do quarto para além do corpo”. Assim, na emissão da consoante “Z”, em *staccato* e depois em ligação, o corpo de cada participante empurrava as extremidades da sua *cinesfera* (Laban, 1950) ao mesmo tempo que executava a emissão sonora. Em seguida, na pausa fazia o movimento de contração - retorno, voltando ao ponto de partida do movimento.

Ao final, Francesca nos perguntou, levando em consideração às experiências vividas na oficina: o quê cada participante levaria para suas casas? Entre as palavras que ouvimos estavam: comunicação, sintonia, transparência, relaxamento, abrir, comungar, bem-estar, expansão, menos medo, entendimento da voz como corpo, autonomia, luzes que se acendem frente a capacidade de propriocepção, a memória do corpo.

Fazendo um comparativo entre as dificuldades apontadas pelas participantes no início da oficina e os conhecimentos adquiridos após os exercícios de prática vocal, podemos chegar a um esquema que em termos qualitativos aponta para ganhos durante o percurso de aprendizagem:

Tabela 1. Dificuldades e melhoramentos da voz antes, durante e no após workshop.

Dificuldades e pontos de tensão	Melhoramentos e pontos de extensão
● afinação	● Comunicação e sintonia

-
- | | |
|--|--|
| • projeção | • transparência, relaxamento, abrir, expansão |
| • desgaste da voz, rouquidão | • bem-estar, entendimento da voz como corpo |
| • autojulgamento da voz bonita ou feia | • menos medo, autonomia, comungar, |
| • dificuldade com a voz cantada | • luzes que se acendem frente a capacidade de propriocepção, a memória do corpo. |
-

O esquema nos permite compreender que os ganhos pós prática vocal se referem a uma compreensão da voz enquanto abertura corporal que estabelece comunicação, consigo mesmo e com todo ambiente que o corpo é capaz de ocupar.

III.2.2.2 Encontro privado

O objetivo da realização do encontro privado com Francesca foi que a pesquisadora pudesse ter um momento de orientação direcionada às atrizes profissionais envolvidas no projeto de criação do espetáculo Bravas Mulheres. Partindo deste princípio, esse encontro privado teve uma vertente de exercícios práticos que poderiam servir de base para o preparo vocal que faríamos ao longo do processo de criação do espetáculo.

Tabela 2. Direção gestual e ação vocal - aquecimento.

Etapa	Som	Gestos vocais e proposição	Orientação corporal	Técnica
1	Z	“Empurram as paredes do quarto”, em emissão contínua, fluída e sem pausas.	Braços em força de oposição tentam alcançar os limites da cinesfera.	Respiração diafragmática, força de expansão corporal

2	Brú	“O som ultrapassa a linha de compartilhamento entre os espaços”. Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato	Mão sai do espaço privado, chega até o espaço de compartilhamento e o som é emitido.	Vibração de língua e ativação dos lábios.
3	Rú	“A linha narrativa do corpo tem o mesmo tamanho que a emissão sonora”. Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato	Mãos movimentam-se à frente do corpo com gestos pausados e depois contínuos.	Vibração de língua
4	S	“O movimento maior é o do fôlego abdominal.” Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato .	Joelhos dobrados, pés firmes no chão na largura dos ombros (plié) Braços fazem o caminho da emissão.	Movimento de extensão e contração da musculatura do diafragma
Etapa	Som	Gestos vocais e proposição	Orientação corporal	Técnica
5	Um	“Contar a história enquanto se emite o som.” Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato .	Ativar a musculatura da língua, lábios e face com a boca fechada mastigando. Braços fazem o caminho da emissão.	Controle da saída de ar

6	V	Apenas em Legato “como se estivesse a tocar um trompete.”	Mão fechada em punho, o ar passa pela boca, com um movimento de sopro, tentando passar pela pequena fresta que se tem com o indicador dobrado	Expiração controlada
7	i	“Sem perder a forma da “i” e sem perder a conexão com o espaço.” Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato .	Braços fazem o caminho da emissão.	Abertura do espaço privado ao compartilhado
8	i, ê	“A vogal “i” é mais leve, enquanto a vogal “ê” tem mais peso.” Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato .	Braços fazem o caminho da emissão, oferecendo força de gravidade diferente para cada vogal.	Abrindo ainda mais o espaço compartilhado
Etapa	Som	Gestos vocais e proposição	Orientação corporal	Técnica
9	S,X, F	Apenas em staccato “os pés afundam no chão”.	Joelhos levemente dobrados, palma da mão na frente do peito uma contra a outra, exercendo uma força de oposição	Ativar a respiração diafragmática e fortalecer o abdômen. Maior abertura peitoral, além da ativação das costas.

10	i,ê,a	“O corpo cresce durante a emissão sonora, sempre abrir mais e mais.” Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato.	Braços fazem o caminho da emissão, oferecendo força de gravidade e abertura dos braços diferentes para cada vogal.	Abertura maior do peito e do corpo todo
11	V		Idem ao nº6	
12	i, ê, a, ó, u	“Cada vogal tem peso diferente. Como se estivesse com pedras nas mãos.” Emissão em 1) Staccato 2) e em Legato.	Braços fazem o caminho da emissão. O corpo abre na emissão das vogais “i, ê, a” e começa a se fechar em concha na vogal “ó” e se eleva na vogal “u”	Movimento de abertura corporal e recolha
Etapa	Som	Gestos vocais e proposição	Orientação corporal	Técnica
13	i,u	A vogal “i” é mais pesada que a “u”. Emissão em 1) Staccato e 2) em Legato.	Braços fazem o caminho da emissão. O corpo abre na emissão das vogais “i”, e começa a se fechar em elevação na vogal “u”.	Movimento pequena abertura corporal e recolha
14	Z		Idem ao nº1	

III.2.2.3 Textos trabalhados na oficina

Após a preparação vocal as atrizes compartilharam leituras de textos que seriam usados ou que serviriam de inspiração dentro do processo de construção do espetáculo “*Bravas Mulheres*”. Entre as escritoras e escritores, tivemos: Cláudia Lucas Chéu, Adélia Prado, Simone de Beauvoir, Cecília Meireles, Chico Buarque e Eleomar.

Cláudia Lucas Chéu é poeta, dramaturga, escritora e argumentista e professora convidada dos cursos de licenciatura e mestrado em teatro da UÉvora. Formou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela FCSH e ainda concluiu o curso de Formação de Atores pela ESTC. Cláudia tem se destacado no universo feminino como uma grande poeta tratando de temáticas que falam tanto das perfeições quanto das mazelas do ser mulher.

Abaixo trecho retirado de sua obra “*A angústia da rapariga antes da faca*”.

Tenho perdido muitas vezes,

Fracassado em diversas ocasiões

Não me sinto mais forte por isso,

Bem pelo contrário.

Preferiria ter sido apapricada na viagem com excesso de ternura,

do que ter avançado por obrigação e aos empurrões.

Não me lembro de um adulto ter-me abraçado na infância.

Queriam-me rija

Queriam-me fazer-me forte

Para a vida que se avizinhava difícil, como a dos meus antecessores.

É compreensível, tendo em conta uma longa linhagem de desgraçados.

(Chéu, 2023, p.50)

No texto acima, a autora nos faz refletir sobre a falta de afeto na infância de uma menina, crescida em um ambiente familiar severo e tratada frequentemente como uma adulta. Quais são as memórias que esse corpo carregará? Quais são os impactos dessa relação desproporcional na sua vida de adulta?

Passamos para a proposta de um outro poema, de autoria do músico brasileiro Chico Buarque, onde a personagem Joana encena um monólogo enquanto faz uma receita metafórica, sobre as mazelas da vida.

----- Monólogo da personagem Joana da peça Gota d'Água -----

Tudo está na natureza,
encadeado e em movimento -
cuspe, veneno, tristeza,
carne, moinho, lamento,
ódio, dor, cebola e coentro,
gordura, sangue e frieza,
isso tudo está no centro
de uma mesma e estranha mesa
Misture cada elemento -
uma pitada de dor,
uma colher de fomento,
uma gota de terror
O sumo dos sentimentos,

raiva, medo ou desamor,
produz novos condimentos,
lágrima, pus e suor
Mas, inverta o segmento,
intensifique a mistura,
temporódio, lagrimento,
sangalho com tristeza,
carnento, venemoinho,
remexa tudo por dentro,
passe tudo no moinho,
moa a carne, sangue o coentro,
chore e envenene a gordura
Você terá um unguento,
uma baba, grossa e escura,
essência do meu tormento
e molho de uma fritura
de paladar violento
que, engolido, a criatura
repara o meu sofrimento
co'a morte, lenta e segura

(Vestindo os filhos)

Eles pensam que a maré vai mas nunca volta
Até agora eles estavam no comando
o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,
recolhendo fúrias. Hoje sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca

Quando eles virem invertida a correnteza,
quero saber se eles resistem à surpresa,
quero ver como eles reagem à ressaca (*Tempo*)
Meus filhos, vocês vão lá na solenidade,
digam à moça que a mamãe está contente
tanto assim que lhe preparou este presente
pra que ela prove como prova de amizade
Beijem seu pai, lhe desejem felicidade
co'a moça e voltem correndo, que eu e vocês
também vamos comemorar, sós, só nós três,
vamos mastigar um naco de eternidade...
(Buarque & Pontes, 1975, p.110)

O trecho faz parte da peça teatral Gota d'água, baseada na tragédia grega "*Medéia de Eurípides*". Foi escrita ainda no período da ditadura no Brasil. Especificamente no trecho acima, Joana lamenta sua dor de forma metafórica enquanto veste os filhos. A ação se passa na favela da periferia do Rio de Janeiro, com personagens que são traídos e injustiçados por Jasão e seu sogro. Ao final do segundo ato, Joana para se vingar da traição de Jasão, das injustiças sofridas e em protesto, mata os seus dois filhos e se mata a seguir. Tal como em Medéia, Joana parte da figura da mulher sofredora para triunfar como mulher determinada e forte, movida pela própria vingança.

Dando sequência às proposições textuais, fomos ao trecho retirado do monólogo "Viver Sem Tempos Mortos", encenado pela grande atriz da dramaturgia brasileira, Fernanda Montenegro no ano de 2009.

----- Monólogo “Viver sem tempos Mortos” -----

...Não mais me deitar no feno perfumado ou deslizar na neve deserta, onde exatamente eu me encontro. O que me surpreende é a impressão de não ter envelhecido embora eu esteja instalada na velhice.

O tempo é irrealizável. Provisoriamente, o tempo parou pra mim.

Provisoriamente.

Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar.

Portanto, ao meu passado eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo. Que espaço o meu passado deixa para minha liberdade hoje? Não sou escrava dele.

O que eu sempre quis foi comunicar da maneira mais direta o sabor da minha vida, unicamente o sabor da minha vida.

Acho que eu consegui fazê-lo.

Vivi num mundo de homens guardando em mim o melhor da minha feminilidade.

Não desejei, nem desejo nada mais do que viver sem tempos mortos.

(De Paula, 2013, 1:45).

Em sua quase totalidade, a construção do monólogo foi baseada em cartas escritas por Simone de Beauvoir ao seu companheiro Jean-Paul Sartre. Em entrevistas sobre o monólogo, Fernanda Montenegro deixa-se envolver quando diz que o texto é uma referência a essa grande mulher. Ressalta que Simone de Beauvoir exerceu ato heróico em prol da liberdade feminina ao viver em um tempo em que ir contra os códigos de conduta impostos pela

sociedade era um desafio permanente. Com texto dado em primeira pessoa, Fernanda interpreta falas de Beauvoir que naturalmente poderiam ser concebidas como falas da própria atriz, com encenação do diretor Felipe Hirsch. (Neves, 2009)

Outro poema trabalhado durante o encontro com as atrizes, foi o poema Retrato de autoria da pedagoga, professora, jornalista, ensaísta e escritora brasileira, Cecília Meireles.

----- Retrato -----

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
— Em que espelho ficou perdida
a minha face?

(Meireles, 2006)

Cecília é autora de várias crônicas e poesias, tendo como características de sua escrita palavras escolhidas que carregam simbolismos auditivos e visuais, conferidos pelo uso da sinestesia. No poema acima, Cecília Meireles, abre a reflexão sobre a efemeridade da existência e a angustiosa passagem do tempo.

Ainda como proposta de uma estrutura linguística que apresentasse registros não convencionais ouvimos um trecho dos versos musicados de autoria do artista, compositor, violonista e cancionista Elomar, dentro do seu álbum intitulado: Dos confins do Sertão.

----- Cerrado -----

Cerrado de gado brabo
Nuvens da cor de guede
cás boca d'istambo imbruiada
barrão de fogo alevantado.
Pé-seco e os anjo na rede
Armada na incruzilhada...
...fui campia muito dispois
das ave-maria, umas cabra veaca que todo dia
iscapulua pras banda de lá
foi cuan eu vi na bera da aguada
um bando abolco de alma penada
enquanto umas mília, otras custurava
dum lado umas gimia já otras chorava
rismungan qui era os peso e midida
os retai dos pan qui cuan in vida
tomava pra cuzê e cum o alei ficava.

Nas minha andança dent dos serrado

Já vi coisa invisive e do malassobrado

coisas de fazê arripiá os cabelo...

(Elomar Figueira Mello, 1986, álbum “Dos confins do Sertão”)

O trecho acima, do cancionero Elomar, traz em seus versos uma linguagem muito típica e regionalista de difícil compreensão, para quem desconhece variantes das vertentes populares da língua. É uma compilação de diferentes modos, de dizeres avessos à linguagem culta, e que podem trazer poéticas em melodias regionalistas e originais. Dependendo da escolha de como se diz o texto, pode-se trazer uma riqueza na voz da personagem, bem como na atmosfera teatral escolhida para a encenação.

Nesta etapa do desenvolvimento do projeto é necessário dispor de muitos materiais, porque valorizamos muito a experimentação do que gostaríamos de transformar cenicamente. Assim, todo o material era bem-vindo e poderia servir de inspiração para as futuras criações de textos próprios. Neste contexto, Francesca nos chamou a atenção para darmos prioridade às imagens que cada texto pode criar no espaço de acordo com a experiência sensorial de cada indivíduo. Outra orientação que nos foi dada era para fugirmos à cantilena, melodia trivial e monótona. Enquanto artistas, muitas vezes nos viciamos em uma maneira de dizer o texto. Por mais que aparentemente tenha um efeito tecnicamente preciso e eloquente, esse vício da cantilena pode deixar as palavras vazias e sem sentido. As palavras são emitidas, mas não tem peso, são ocas e desprovidas de verdade, perdendo seu sentido básico que é comunicar. Ainda nas palavras de Francesca: “Pense nas palavras como pilares que ligam uma ponte, você de cima vê a ponte, mas é preciso respeitar os pilares. É preciso criar a necessidade e o percurso que te leva de uma palavra à outra”. (Della Monica, Workshop Bravas, 2025).

III.3 O Laboratório Site-specific “Águas Bravas, águas livres”

Uma das dimensões do projeto das Bravas, nomeadamente “*Águas Bravas, Águas Livres*”, foi realizada no âmbito do laboratório de Interpretação / Encenação do mestrado em Teatro. Para o desenvolvimento da abordagem metodológica de prática artística enquanto pesquisa, contamos com a orientação da professora Isabel Bezelga, da colaboração das discentes do primeiro ano do mestrado e com o apoio da Associação Porta 37.

O projeto Bravas tinha em sua vertente original o desenvolvimento da perspectiva de *site-specific theatre*, tomando o Chafariz das Bravas e os caminhos que o conduzem ao centro de Évora como campo da experiência de pesquisa e criação. Neste sentido, os modos de “estar”, no local, foram fundamentais, para ativar a percepção, estabelecer conexão e descobrir potencialidades do espaço físico. Bezelga (2022), descreve essa atividade como:

Um exercício de percepção espacial no ambiente urbano, onde as dinâmicas propostas têm como objetivo ampliar a nossa percepção sobre a cidade (...) e que mesmo para os que conhecem, habitantes e estudantes que aqui a cruzam, muitas vezes tem aspectos que passam despercebidos. A ideia básica desta experiência é selecionar/ encontrar e percorrer um território onde são trabalhadas duas abordagens: a deriva e a cartografia (Bezelga, 2022, p.166).

A ideia inicial para este laboratório de mestrado era a exploração do local como fonte possível de criação artística para uma performance, dentro do espaço de escuta, instalação e recomposição. À princípio a performance poderia desenrolar-se de forma itinerante avançando até o Salão Central, local em que aconteceria o espetáculo “Bravas Mulheres”. Da mesma maneira, poderia tratar-se de uma performance com trajetória mais

curta, ficando apenas nos arredores do Chafariz.

No início do processo de experimentação, as alunas se deslocaram ao Chafariz das Bravas, aí permanecendo e explorando o espaço, auscultando as suas potencialidades performativas, seguindo depois em caminhada até o Salão Central. Desenvolvemos uma observação atenta, percebendo o que o espaço poderia ter de potencialidades enquanto estímulo sensorial para a criação cênica. Assim experimentamos o caminhar pelas águas da fonte do Chafariz, o cantar junto no local e o deixar o corpo em interação com as muralhas do Chafariz. Também caminhamos até a ponte mais próxima, observando as imagens das árvores com seus galhos extensivos, os sombreiros, o eco que vinha da manilha que canalizava a água do Chafariz (figura 7).



Figura 7. Experimentação do corpo no espaço Chafariz das Bravas

Depois continuando nossa trajetória fomos até a ermida de São Sebastião, passando pelo jardim com um grande Eucaliptal indo até a rodoviária de autocarros. De seguida

passamos pelo cemitério dos Remédios. Construído no século XIX, o cemitério público, é composto por vários quarteirões e sepulturas com jazigos estilosos, possuindo estatuárias e materiais trazidos de outros conventos que na época se encontravam em degradação, como é o caso do portal de entrada que pertencia ao antigo Convento de São Domingos. Houve um local específico que nos chamou a atenção, um espaço reservado a muitas criancinhas mortas, onde não se via tão presente a existência de túmulos, mas, sim, grades em ferro, com coroas de rosas, onde traziam um pequeno baú de vidro, com objetos pessoais das crianças. Continuamos o nosso percurso, seguimos até à rotunda e entramos nas muralhas que cercam o núcleo original da cidade de Évora. Caminhamos em direção ao jardim da pousada *M'Ar de Ar Muralhas*. Posteriormente, passamos pelas ruelas estreitas da judiaria, entramos na Praça do Giraldo e caminhamos em direção ao Salão Central, localizado na zona do pátio do Salema.

Entretanto, ao findar a caminhada foi perceptível que o trajeto era demasiado longo, sendo assim era necessário reduzir o espaço de vivência artística. Desta forma, nos dias de laboratório que se seguiram, as participantes fizeram experimentações com os corpos no Chafariz e arredores. Foram trazidos elementos cênicos que poderiam fazer parte da experimentação, tais como: baldes de alumínio, bilha de barro, bacia, cordas de estendal, panos brancos compridos e tecido acrobático. O grupo composto por mulheres com diversidade cultural, geracional e étnica desenvolveu um trabalho focado na memória, na ação coletiva em diálogo com o espaço público e trazendo história da ancestralidade de seus corpos. Assim, aos poucos as cenas foram sendo criadas, em diálogo com o espaço, na perspectiva do feminino como base da pesquisa, com enfoque na memória, no ritual, nos costumes que atravessam gerações e na ancestralidade. A pesquisa se dividiu em trabalho de campo junto ao Chafariz e no pólo do Colégio dos Leões. Contudo, por razões meteorológicas, a performance precisou ser transferida e adaptada para o Colégio dos Leões.

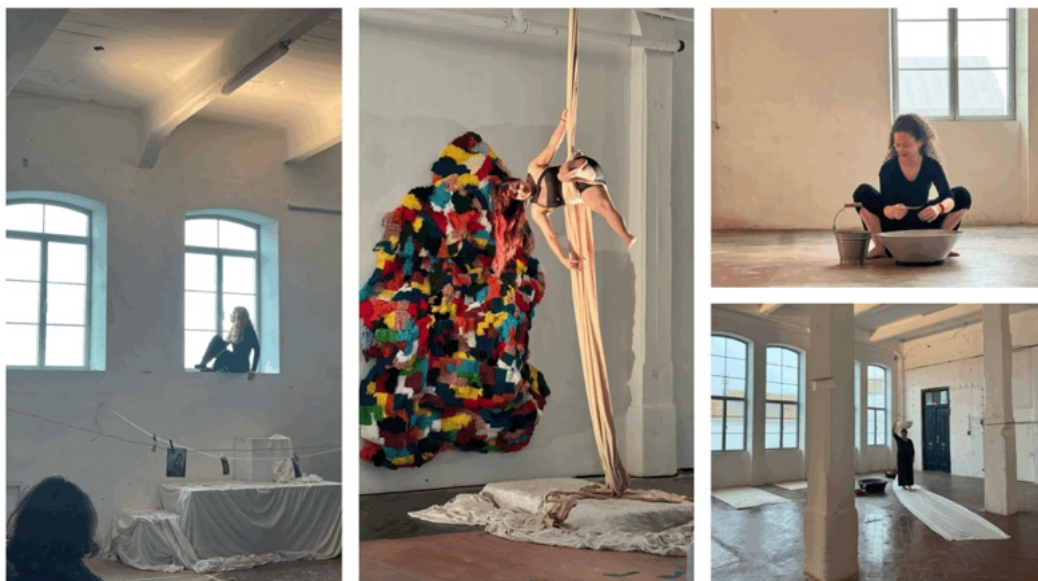


Figura 8. Apresentação Águas Bravas, águas livres

A apresentação ocorreu no dia 8 de março de 2025 e contou com a presença de diversas mulheres que compareceram para prestigiar o processo criativo (ver Figura 8). Entre os presentes, destacam-se as participantes do projeto de Teatro Comunitário *Age Against The Machine*. Tal integração reafirma que, ao participar de práticas artísticas comunitárias, os grupos formados engajam-se formando redes de trocas no campo das artes que se retroalimentam.

III.4 Concepção do espetáculo Bravas Mulheres

A quarta etapa do projeto para a criação do espetáculo “*Bravas Mulheres*”, começou no dia 4 de novembro de 2024, na Sala Azul do Colégio dos Leões. Desde o início do projeto vínhamos realizando a pesquisa documental, o material levantado foi constituído de textos diversos, entre eles, poesias, crônicas e teorias feministas. Trouxemos, ainda, músicas e

imagens as quais poderiam, eventualmente, ser utilizadas dentro do processo de criação. Essa estrutura de pesquisa nos permitiu compreender um pouco mais os arquivos históricos da cidade de Évora, o simbolismo presente nos espaços e os desafios impostos às mulheres a partir de uma perspectiva histórica, sociocultural e política.

De igual forma, estávamos conscientes de que a experimentação física em sala de ensaio poderia apontar novos caminhos, gerando novas escolhas as quais poderiam abrir um leque de possibilidades dentro do processo de construção do Espetáculo “*Bravas Mulheres*”.

Concentramo-nos no nosso desejo de criação e nos lançamos na empreitada de compreender a razão principal dessa busca: o desejo de colocar nossas vozes no palco. Durante as rodas de conversa, percebemos que estávamos diante de várias possibilidades de experimentação cênica, gerando, por conseguinte, uma multitude de diferentes linhas de performance. Inicialmente, no centro da dramaturgia tínhamos como eixo temático o feminino, sem necessariamente seguir uma ordem cronológica. Dada a vastidão de detalhes e questões levantadas graças à nossa pesquisa e às nossas discussões, optamos por desenvolver métodos e abordagens didáticas que nos permitissem criar pontos de interseção, conectando os núcleos de construção cênica e guiando-nos dentro do processo criativo.



Figura 9. Núcleos temáticos criados para o desenvolvimento da pesquisa.

Dessa forma, cada *brainstorming*, conforme representado na Figura 9, trazia para o debate elementos que poderiam servir de alicerce para a estrutura da construção do espetáculo. Inicialmente, criamos um esquema com proposições que poderíamos consultar ao longo do processo ou que serviriam de fonte de inspiração para a criação do espetáculo. Nessa etapa da criação cênica, nossas discussões apontavam para as conquistas históricas, as mazelas enfrentadas, os silenciamentos e os desafios impostos às mulheres. Em um segundo momento, criamos um esquema (Figura 10) para nos ajudar a estruturar a dimensão temporal e o curso da nossa pesquisa. Essa estrutura funcionou como fio condutor na prospecção dos elementos acerca do universo feminino e das transformações que o permearam ao longo dos anos.

Proposição inicial de pesquisa para a criação do espetáculo

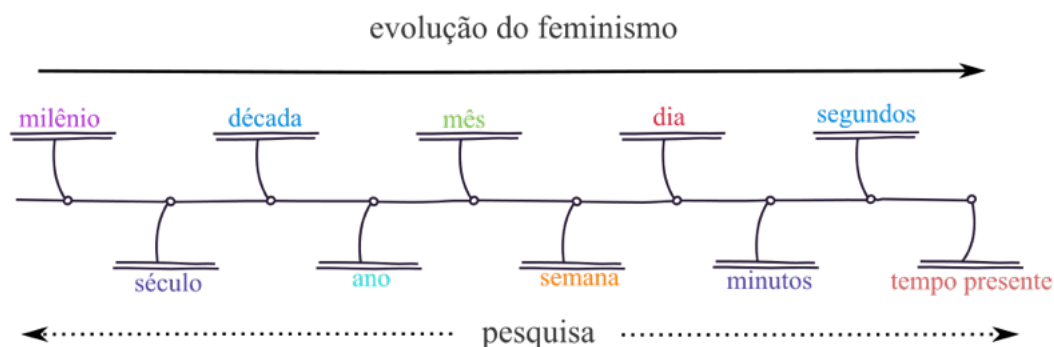


Figura 10. Estrutura de trabalho criada para os primeiros passos da investigação.

Dentro do processo de criação percebemos o tempo como elemento que poderia atravessar várias escalas e ganhar novas dimensões. As diferentes escalas temporais como mostrado na Figura 10, fizeram-nos refletir sobre a importância de rever as vitórias e os desafios históricos da mulher. Optamos por destacar fragmentos de tempo, integrando-os à construção dramática presente na luta das mulheres. Também nos chamou a atenção o paradoxo presente na natureza cíclica da mulher; atravessando o tempo, a mulher constantemente busca, ainda hoje, reivindicar seus direitos e lutar contra todos os fatores de invisibilização ainda presentes nos espaços privado e público.

Partindo dos nossos desejos, organizamos dois meses de residência prática, com encontros semanais (4h/dia) para experimentar propostas de criação e improvisação. Começamos com quatro atrizes profissionais no elenco e depois abrimos o processo para a equipe da comunidade que havia participado da oficina *Criação Teatral* realizada anteriormente.

Ao longo deste processo, organizamos encontros práticos de criação. Esses encontros foram estruturados de maneira coletiva, nos quais cada atriz trouxe uma proposta de trabalho para experimentarmos durante o encontro. Nos primeiros dias da residência

artística fizemos apresentações individuais de cenas curtas. Nossa proposta foi produzir, através deste exercício, material cênico a partir das temáticas consideradas pertinentes por cada participante.

Nesse ínterim foram aparecendo abordagens, como:

- o controle e o silenciamento familiar,
- o fascismo dentro da sociedade e família portuguesa,
- os preconceitos inseridos no meu Portugalzito¹²,
- o tabu da menstruação,
- a violência contra o corpo feminino,
- os direitos e conquistas das mulheres ao longo dos anos,
- a submissão da mulher, que se cala frente ao patriarcado para sobreviver.

A partir das ideias surgidas em sala de ensaio e de temas que nos tocavam enquanto mulheres, fomos tecendo, a muitas mãos e vozes, aquilo que aos poucos se configurou como texto dramatúrgico. Ao final de cada encontro, organizamos os pontos temáticos a serem aprofundados pela experimentação vivida no espaço de trabalho. Assim, surgiram cenas com questões que se relacionavam ao afeto, à sororidade feminina, ao encontro dos corpos, à voz, ao grito interrompido, à dor sufocada e silenciada - impedida de se tornar manifesto, e aos segredos, guardados de geração em geração entre nós mulheres. Nos questionamos sobre a razão pela qual tantos mistérios continuam ainda se perpetuando. Em uma primeira listagem reflexiva chegamos a referências como “esconder o primeiro sangue”, “uma gravidez prematura”, “aquilo que não se diz”, “a voz que não passa, que fica sufocada e não sai”. Nesse cenário surgiram questionamentos como: “Por quê nos calamos?”, “Fomos ensinadas a nos silenciar?”, “É melhor aguentar calada?”, “Mas porque nos ensinam a aguentar?”, “Até

¹² Conceito irônico criado para criticar as condutas morais e políticas do Estado

quando?”, “Deixa ela falar!”.

Inicialmente, cogitamos criar trajetórias não lineares de uma personagem, vivendo diferentes experiências ao longo da sua vida. Em seguida, após discussões e experimentações, chegamos a conclusão que seria ainda mais rico e desafiador a busca por um universo polifônico, idiossincrático e com o protagonismo presente em cada uma das participantes que compunham a cena. Nos interessava mais, passar pelo feminino, sem nos prendermos a uma história única. Essa decisão coletiva foi, sobretudo, baseada no fato de sermos um grupo de quatro atrizes, ao qual se juntaria mais tarde, as mulheres participantes da oficina da comunidade. Ao todo seríamos nove mulheres em palco.

Descobrimos durante as nossas experimentações a importância de, sempre que possível, introduzirmos referências a todas as lutas iniciadas ao longo desse período. Em busca desses referenciais, embora raros ou lacônicamente representados, encontramos mulheres à reclamar o seu direito de existir e ávidas em fazer a presença feminina no mundo de fato notável e participativa. Este aspecto levar-nos-ia a dialogar com a abordagem de teatro documental, mesmo que com especificidades outras.

Fizemos também pesquisas sobre as primeiras profissões reconhecidas no universo feminino e as primeiras formas de independência dentro de um mundo majoritariamente patriarcal. Perrot (2007), relata em seus estudos que o trabalho da mulher, desde seus primórdios, sempre foi tomado como uma atividade invisível, não se constituía, em nenhum sentido, uma forma de trabalho. Ainda nessa época, todas as atividades do universo feminino, embora cruciais e necessárias à sobrevivência, se constituíam atividades banais. O cuidado com a casa, a educação dos filhos, o tempo dedicado à cozinha, à tecelagem, aos serviços do campo, ao plantio, à época da colheita, ao trato dos animais, tudo isso era visto como um dever concedido pelo sagrado e, tanto mais que, invisível aos olhos da sociedade de maneira geral.

Na busca pela vida dessas mulheres, vivendo às sombras do patriarcado capital, chegamos ao que vários estudos - embora controversos, apontem como sendo a primeira profissão “reconhecida” do mundo: a prostituição. Assim, surgiu a cena do Cabaré, onde pesquisamos sobre a exploração da prostituição e a formação dos antigos bordéis existentes no Cais do Sodré, em Lisboa. Decidimos explorar através de um outro prisma o fato de que a transformação dessa atividade contribuiu para a conquista e a afirmação da independência da mulher. Todavia, assim como na sociedade da época, ainda hoje esse tema continua sendo debatido. Embora fragmentadas pela estrutura social regular vigente, todas essas conquistas deram de volta às mulheres o poder de decisão de suas próprias vidas. A dispersão dessas conquistas, revelava, no entanto, um lado ligado ao julgamento da sociedade, a qual mal dizia àquela que decidisse entrar para este mercado de trabalho. Embora a exploração seja outro tema extremamente importante, optamos por abordar a temática da prostituição por um outro ângulo, retratando conversas cotidianas envolvendo diferentes aspectos das vidas dessas mulheres. A fim de escolher a abordagem mais adequada para o tema, recorremos ao relato autobiográfico de Gabriela Leite (Murray, 2013), prostituta brasileira que sempre defendeu a regulamentação da profissão. Gabriela organizou encontros nacionais com intuito de criar a estrutura dos direitos trabalhistas dessas profissionais, além de se posicionar politicamente em prol do direito e da saúde da mulher.

Também fizemos um apanhado das cenas que havíamos criado com a comunidade durante a oficina teatral. Em seguida, passamos à prática do desenvolvimento de trajetórias ligadas aos movimentos cênicos, os quais, por sua vez, poderiam criar linhas dramatúrgicas. Em específico trouxemos cenas que faziam referência a episódios relacionados ao ciclo feminino, a infância, as cantigas infantis, a puberdade e ao peso das normas de conduta impostas.

Na sequência das improvisações também optamos por buscar cenas que se

relacionavam com a história do lendário Chafariz das Bravas (Figura 11), lugar em que, segundo relatos do conhecimento popular, as mulheres iam para lavar roupas. De acordo com essa descrição, mulheres ditas de “língua afiada”, que falavam muito e produziam um certo “burburinho” social, eram punidas pelo fato de se manifestarem e questionarem as condições da vida cotidiana. Essa forma de pensar, fora dos padrões considerados normais pela sociedade patriarcal vigente, era amplamente condenada. O modo “inapropriado” de falar era “mau-visto” sendo relatado no livro *Pequeno de Pergaminho* que contém o Regulamento da cidade de Évora:

... um dos grandes motivos porque os homens são difamados e de que nascem muitos arruídos e desavenças e grandes escândalos, é porque as mulheres são desmesuradas e bradam doestos em público por “almaras” trejeitos e remoque que elas sabem fazer e dizer, ainda que sejam grandes aleivosias e mentiras. (ADE, ca.1392, p.34).



Figura 11. Chafariz das Bravas por José Antônio Barbosa, (1890-1910), Grupo Pró Évora.

De acordo com o número de reincidências os castigos infligidos a estas mulheres eram cada vez mais duros. No livro *Dominicais Eborenses*, encontramos três tipos de punição. Eram elas: “Pela primeira vez – Multa de cinquenta réis”, “Pela segunda vez – pagará de multa cem réis”, “Pela terceira vez será enfreada e desagradada publicamente com freio na boca da cidade e seus termos até mercê de el-rei.” (Moniz, 1999, p. 25). Esses trechos - com algum fundo de verdade na ampliação vernacular, nos fornecem indicativos preciosos do movimento de emancipação das mulheres eborenses. Revelam ainda aspectos importantes do universo dialético presente na lavagem de roupa e todas as questões de direitos humanos levantadas durante estas ocasiões.

Segundo os estudos recolhidos por Abreu-Ferreira (2017), a coima aplicada às mulheres que ocupavam o espaço público, entre as quais lavadeiras e vendedoras, não era restrita ao Conselho de Évora. Ao averiguar registros históricos, percebe-se que a multa referida ao “Juízo das Bravas” era cobrada pela rendeira: uma mulher que tinha o poder de denunciar e multar outras mulheres que julgasse possuírem “fala afiada” ou “linguajar inapropriado”. Relatos referentes à tais multas foram encontrados também nos conselhos municipais do Porto, de Loulé e da grande Lisboa. (Abreu-Ferreira, 2017, pp. 33-42).

É importante refletirmos que a privação do direito de fala funcionava como um freio social - como no caso das “Bravas”, e muitos outros foram os *modi operandi* implementados para conter, dominar e apropriar-se da linguagem da mulher. Como argumenta Jerusalinsky (2024):

Muitos foram os homens que escreveram sobre o perigo que envolvem nossas línguas. Mas a língua é só a ponta (agulha?) de um corpo que deseja domesticar: torna-se servil e polido incapaz de ferir, controlar o que dele escapa - voz, gestos, fluídos para que sem autonomia e recolhido não possam agir. Diversos foram e são

os dispositivos usados para isso: leis, livros, cultos, obras de arte e a própria linguagem (Jerusalinsky, 2024, p. 71).

Com o conjunto dessas informações em mãos, iniciamos as improvisações em sala de ensaio. A fim de nutrir o imaginário e as possibilidades de criação dramática e cênica, recorremos à história das erínias¹³, (Figura 12) trazendo para o centro da discussão as “Bravas”, personagens mulheres que reivindicam e procuram justiça através dos seus próprios meios. Como primeira cena, trouxemos o rito de lavagem das roupas, relacionada ao cuidado e preservação da vida. As improvisações criadas durante esse primeiro momento, resultaram nos estímulos essenciais para a construção da dramaturgia e da estrutura cênica do espetáculo.



Figura 12. Treinamento: “Fúrias” - Inspirado Mulher Cão de Paula Rego

Esta pesquisa nos permitiu adentrar ao universo sonoro também presente nos cantos das Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha¹⁴. Escolhemos para a cena a música *Mandei cair*

¹³ "Segundo a mitologia grega, são figuras femininas, consideradas seres monstruosos que perseguem os mortais por crimes hediondos cometidos no meio familiar. Com a mudança na organização política das cidades, para um entendimento mais democrático, passaram a ser chamadas Eumênides, “as benevolentes”, guardiãs da cidade de Atenas, ao argumentar e falarem com os mortais seguindo as leis da justiça terrena”. (Christaki, 2016)

¹⁴ As lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, eram mulheres que ganhavam a vida a lavar roupa em Almenara, nordeste de Minas Gerais. Enquanto lavavam, entoavam antigos cantos de trabalho, que traziam influência africana, indígena e portuguesa. O canto das lavadeiras ficou tão conhecido que chamou a atenção do poder

meu sobrado. Colocamos ainda em diálogo o cante alentejano “*Fui te ver estavas lavando*”, um belo exemplar do seu vasto repertório. Com o intuito de explorar as dinâmicas que compõem o movimento da lavagem da roupa, rapidamente acrescentamos o lençol como adereço de cena. Brevemente, também nos demos conta da possibilidade de utilização deste recurso para dividir o palco em dois espaços cênicos.

Acredito que trazer a música de trabalho “*Mandei cair meu sobrado*” para a cena, não é apenas trazer ao palco um momento musical, mas trata-se, sobretudo, de fazer uma conexão com as nossas ancestrais as quais fizeram dos seus trabalhos um verdadeiro meio de manifestação das suas vozes. Contrário à situação das mulheres do Chafariz das Bravas, as lavadeiras do Vale do Jequitinhonha foram encorajadas a registrar seus cantos em estúdio e ganharam os palcos. Dessa maneira, transformaram seus lamentos, desejos e reivindicações em trabalho artístico. Embora inicialmente estas canções tenham sido compostas com a intenção de aliviar o peso do trabalho diário, logo se tornaram referência no campo artístico.

III.4.1 A criação dramatúrgica

O processo criativo da concepção dramatúrgica se desenvolveu de maneira experimental a partir dos exercícios cênicos em sala de ensaio. Neste processo colaborativo, as quatro atrizes valiam-se de suas experiências na construção de espetáculos, com o arcabouço teórico e prático adquiridos nos campos do teatro e da música. Ao longo do processo, trabalhamos nossas competências criativas para o nosso objetivo central: o espetáculo. Organizamo-nos de maneira horizontal - não hierárquica, onde o conhecimento de cada integrante resultava em dinâmicas distintas de acordo com seus saberes. Ora uma atriz

público e também do setor cultural levando a criação de um coral em 1991 coordenado pelo cantor, compositor, produtor cultural e violeiro, Carlos Farias. A seguir a criação da ASLA- Associação Comunitária das Lavadeiras de Almenara, contando com a participação de mais de cinquenta mulheres, começaram a fazer digressão por vários Festivais de Música do Brasil. Atualmente as Lavadeiras do Jequitinhonha constituem um patrimônio cultural e imaterial do estado de Minas Gerais.

estava na condução, ora deixava-se conduzir, em um processo dialógico inerente ao processo colaborativo. Como nos aponta Araújo (2015), em seus estudos sobre a criação teatral, as dinâmicas de poder e decisão são caracterizadas por uma “flutuação contínua entre subordinação e coordenação”, como “fruto do dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra.” (p. 50)

Desta forma, as temáticas de criação foram colocadas à mesa, debatidas, confrontadas, suportadas pela pesquisa teórica adquirida, experimentadas na cena, e reconfiguradas em texto dramático (roda de discussão, Figura 13). Havia ainda uma outra proposição que, por vezes, partia do texto escrito, um pouco mais coeso e se mostrava na cena improvisada. Entretanto, em comum acordo, definimos que não importava se as proposições eram mais ou menos profundas, mais ou menos contidas; importava a experimentação na cena.



Figura 13. Discutindo o texto.

Assim, as formas de experimentação, de maneira geral, foram momentos que nos permitiram iniciar conversas extremamente ricas, propiciando discussões substanciais,

permitindo-nos aprofundar ainda mais nossa análise crítica sobre a temática abordada. Em seguida, a fim (re)modelarmos a estrutura cênica, iniciávamos os processos de escrita e experimentação do texto. Deste modo, o processo dramatúrgico foi construído de maneira progressiva durante os dias dos encontros práticos e dialógicos.

Em retrospectiva, e tomando distância do processo criativo desenvolvido no início desse projeto, consigo identificar o desejo fundamental de estruturação do processo colaborativo. A estrutura adotada desde a fase inicial do projeto, fundamentou-se na representatividade polifônica. Tal abordagem nos propiciou um planejamento adequado, e para além, nos permitiu explorar integralmente cada detalhe inerente ao desenvolvimento do projeto. Nessa linha de raciocínio, Abreu (2003) ressalta a importância da busca de processos colaborativos. Segundo o autor:

O processo dramatúrgico tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador. (Abreu, 2003, p.33-41)

Após um mês de residência, abrimos o processo de inclusão das participantes da comunidade na oficina (Figura 14). Nessa etapa de criação, tivemos a aproximação efetiva entre as participantes profissionais e não profissionais de teatro. Essa integração foi crucial para que pudéssemos criar um espaço facilitador de trocas e partilhas entre as integrantes. Visto que se trata de um processo totalmente criativo, eliminar toda a logística e os afazeres da organização dos espetáculos foi fundamental para que essa propriedade (a criatividade)

pudesse emergir de maneira natural.



Figura 14. Ensaios com as participantes da comunidade e as atrizes.

Os encontros eram organizados em períodos pós-laboral. A chegada do grupo trazia alívio e frescor ao processo criativo. Para além desse elemento, a chegada das integrantes do projeto alimentava a cada instante nossas motivações e convicções sobre a importância desse trabalho estendido à comunidade. Parafraseando as vozes do discurso, proeminentes do teatro comunidade em Portugal, podemos perceber que as trocas artísticas entre profissionais e não-profissionais vem ganhando cada vez mais espaço de representatividade:

As práticas artísticas comunitárias, uma das configurações possíveis no vasto espectro da criação artística que convoca a participação, constituem um espaço alternativo de criação em que profissionais e pessoas das comunidades são capacitadas no e pelo processo, reunindo-se com o propósito de criar objetos artísticos (Cruz, Bezelga & Menezes, 2022, p. 3).

Durante os encontros com as participantes da comunidade, apresentávamos nossas

propostas para a criação dramática. Levávamos também objetos de cena que atempadamente tínhamos experimentado, todavia, importante notar, a proposição era apresentada em aberto, permitindo porosidade para que o processo pudesse acontecer de maneira coletiva. A cena era uma experiência conjunta, aceitando sempre as propostas que vinham das participantes, como nos confirma uma das participantes na entrevista:

A peça foi mesmo construída, o guião foi construído a partir do que nós criamos na oficina. [...] a gente tinha uma parte da infância. [o espetáculo construiu-se] não só das cenas que nós improvisávamos, mas também das conversas. O final da peça surge de um apontamento: ‘Não se pode esquecer que a mulher faz jornada dupla, que ela trabalha na rua, trabalha em casa, e às vezes a gente está cansada’.

(Participante B3, *Focus Group*, ver em anexo 3).

No final, definíamos um desenho dramático para o espetáculo. A partir da criação da cena, pensávamos no texto com o grupo de atrizes profissionais, criando um núcleo comum de propostas. Em seguida, levávamos essa construção para ser experimentada no próximo encontro. Nesse contexto, o trabalho criativo de dramaturgia foi desenvolvido a partir da participação ativa de cada uma das participantes envolvidas. Tal abordagem permitiu, a cada uma delas, se expressar e imprimir sua marca na construção coletiva.

Ainda, de forma mais conceitual, poderíamos pensar nesse tipo de construção cênica a partir do conceito de “*work in progress*” ou “*work in process*” (Cohen, 1994; Féral, 2008). Nessa linha de pensamento, o processo cênico – enquanto experimento e construção, permitiu o surgimento dos contornos da criação contemporânea. O desenvolvimento desses processos, se dá, pela sua própria natureza, num equilíbrio dinâmico, em que o movimento das partes, de cada integrante, permite ao mesmo tempo, coesão, e processo contínuo de desenvolvimento,

o que faz dessa estrutura uma obra aberta, inacabada.

III.4.2 A paisagem sonora como construção dramatúrgica

As emissões sonoras cumprem papel fundamental dentro da construção dramatúrgica. A música, organização temporal e rítmica desses elementos nos permitiu que a movimentação corporal cênica acontecesse em concomitância à proposição sonora. A sonoplastia foi criada a partir da observação atenta da cena, por isso ao se integrar à partitura de movimentação corporal pré-existente tal junção aconteceu de forma a potencializar o quadro cênico.

Para além da cena e do texto, trouxemos para a construção dramatúrgica, a música dentro do conceito de paisagem sonora, assim como cunhado por Schafer:

A paisagem sonora [...] é nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem e barulho da chuva tem feito parte da existência humana. (Schafer, 2001, contracapa)

Como um dos objetivos, trouxemos para o processo de construção dramatúrgica sons do ambiente cotidiano como proposta de criação do lugar de cena. Como coadjuvante, a música ao vivo nos permitiu explorar os ritmos sensoriais durante a movimentação. Essa abordagem amplificou de maneira estratégica pontos de tensão durante o desenvolvimento do processo de construção cênica. Também nos servimos de diferentes objetos que compunham

imageticamente os quadros de cena, ao mesmo tempo que nos permitiam trabalhar elementos percussivos. Dentre eles, o lençol e o pau de chuva nos remetiam à paisagem sonora da fonte do Chafariz das Bravas. Também utilizamos os livros como percussão sonora para a composição da cena do trabalho fabril. As atrizes faziam a partitura corporal como se estivessem a trabalhar em uma grande redação dos jornais, mais especificamente na parte da impressão. Ao final, o trabalho era perturbado pela emissão da *voz off* que lembrava das tarefas que ainda precisavam ser cumpridas após uma longa jornada de trabalho. O recurso da *voz off* na cena da rádio novela, também foi utilizado quando criamos uma abordagem mais lúdica para se levantar a questão do aborto e da repressão religiosa e familiar, elementos que limitam a liberdade de pensamento das mulheres. Para a elaboração deste efeito sonoro contamos com a ajuda de amigos que gentilmente fizeram a gravação do texto.

Na cena de abertura do espetáculo, procuramos estabelecer um diálogo intercultural ao construir uma ponte entre o Cante Alentejano de Portugal e as corralidades presentes nos cantos das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, no Brasil. Como suporte investigativo, recorremos aos ensinamentos de Francesca Della Monica, cujos exercícios de voz integrados à corporalidade permitiram uma maior compreensão da voz como presença física que ocupa o espaço cênico em sua totalidade. Nesse sentido, buscou-se o desvelamento das vozes das atrizes e sua relação intrínseca com o espaço, com as colegas de cena e com o público.

Durante o processo de criação contamos com a colaboração do músico Caio Priori, que nos ajudou na criação e rearranjo da sonoplastia, executando ao vivo as músicas nas apresentações do espetáculo. Suas sugestões foram cruciais na criação dos ritmos e camadas sonoras utilizadas.

III.4.3 Construção de indumentária, figurinos e divulgação

Com o desenho de cena e um primeiro esboço do guião, demos seguimento à elaboração da estética do espetáculo. Já fazíamos experimentações com os materiais que gostaríamos de utilizar, no entanto, era necessário fazer um tratamento estético dos objetos, com a finalidade de compor as cenas.

Em virtude das exigências intrínsecas do processo, orçamentárias e temporais, readequamos e flexibilizamos constantemente o desenvolvimento de cada etapa. A experiência da equipe de trabalho permitiu antecipar caminhos e aberturas, adotando metodologias capazes de otimizar o desenvolvimento dos processos. Por exemplo, a escolha de tons terrosos nos permitiu definir o motivo, conduzindo-nos à uma melhor homogeneização da paleta de cores para a confecção e tingimento dos figurinos, estilização dos objetos de cena, e também composição do próprio material de divulgação.

Semanas antes da estreia do espetáculo dividíamos nosso tempo entre a sala de ensaio, visitas ao ateliê de figurinos da universidade e busca de livros usados. Ainda, nos ocupávamos da confecção e estilização de adereços e objetos de cena, da produção e tingimento do figurino, da construção dos paus-de-chuva e da divulgação nas juntas de freguesia e terrinhas próximas à cidade de Évora.

Nessa etapa, vale destacar a importância da divulgação "boca à boca" para a formação de público. Em lugares mais afastados dos centros urbanos e com recursos tecnológicos limitados, algumas pessoas nunca ouviram falar sobre uma apresentação de teatro. Fato este que reitera a extrema importância do lugar ocupado por esta prática de aproximação entre arte e comunidade. Do meu ponto de vista, essa parte do processo nos revelou ainda uma lacuna na prática teatral dentro da comunidade. É preciso sair da caixa preta, do espaço convencional ocupado pelo teatro a fim de que a arte chegue a sítios mais

desprovidos de acesso à eventos culturais.

Não raras vezes, neste período de divulgação, nos deparamos com cafés abertos em que havia na sua maioria homens a conversar. Entretanto, estavam sempre curiosos em saber qual seria a temática abordada pelo espetáculo. Bastasse que começássemos a explicar, todos ficavam a ouvir em silêncio. Por outro lado, a maioria das mulheres, quando percebiam a temática, logo davam um retorno, dizendo: “Esse teatro que vocês estão a fazer é muito importante”. Ou ainda, “Vocês podem me oferecer um cartaz? É para guardar de lembrança, para mostrar para minha filha. Quem sabe a gente não aparece por lá?!”. Mesmo que essas pessoas não aparecessem nas apresentações do espetáculo, o convite estava feito e o mais importante, de alguma forma, muitas delas já se sentiam representadas pela temática abordada.

Dentro do projeto de luz do espetáculo, gostaríamos de abordar as mais variadas emoções, oriundas da nossa pesquisa dentro dessa construção dramatúrgica. Tínhamos o desejo de ir para além dos movimentos, das vozes e dos corpos. A busca dessa estética na luz, poderia, inicialmente, servir como força motriz na exploração das diferentes sensações causadas pela composição e efeitos luminosos presentes no ambiente cênico. Tal método, nos permitiria, trazer, de forma ainda mais intensa, o contexto proposto e discutido durante os ensaios. Inicialmente, pensamos na criação de ambientes que remetessem à ideia de duas dimensões para o espetáculo. Convidamos para isso, Renato Machado, professor no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora, e que gentilmente se disponibilizou para assistir aos ensaios e nos ajudar na criação do desenho de luz do espetáculo.

III.4.4 A parte final do espetáculo

Concluído o processo de criação das cenas, estruturamos o espetáculo como uma “colcha de retalhos”, onde cada fragmento conferia sentido ao todo, fruto de uma escrita coletiva não linear e tecida à muitas mãos. Recorremos, assim, às artes plásticas como forma de construir a visualidade performativa da cena.

Ao longo da investigação, descobrimos o legado de muitas mulheres pioneiras nas áreas artística, científica, política e jurídica. Com o objetivo de dar visibilidade a estes nomes e denunciar as violências sofridas, optamos pela montagem de uma instalação cênica performativa. Essa estrutura flexível nos permitiu que uma pletora de processos se produzisse, enriquecendo ainda mais a componente dramatúrgica do espetáculo.

A seleção dos nomes das mulheres priorizou a diversidade de perfis femininos escolhidos e as afinidades temáticas surgidas durante o processo criativo. Em cena, o elenco trazia velas acesas em memória e reverência a cada uma das mulheres, cujos nomes eram anunciados em *voz off* enquanto o símbolo do feminino (♀) era criado vela após vela posicionada no chão do palco. De modo complementar, as biografias pesquisadas foram compiladas em uma folha de sala permitindo ao espectador perceber rapidamente o contexto cênico presente. Por mais que muitos nomes pudessem parecer distantes ou desconhecidos, as participantes concordavam com sua representatividade face a pluralidade das conquistas femininas, como pode ser constatado frente ao depoimento de uma das participantes:

...iam sendo ditos nomes de mulheres muito diversas, assim de várias nacionalidades, mulheres que têm importância em diferentes áreas, na medicina, nas leis, nas artes. Mulheres que passaram por violências e as suas histórias viraram símbolos e rainhas [...] nessa parte eu sempre ficava emocionada (Participante B3,

Focus Group, ver em anexo 3).

De grande importância na literatura (Figura 15), destacamos autoras que usaram a linguagem como denúncia de opressão de gênero: *As três Marias* (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa), Simone de Beauvoir, Maia Angelou, Mary Wollstonecraft.



Simone de Beauvoir



Maia Angelou



Mary Wollstonecraft



Maria Isabel Barreno,
Maria Tereza Horta, Maria Velho da Costa

Figura 15. Representantes do movimento literário no mundo.

Nas artes, na música e na pintura como símbolos de ativismo de luta pela liberdade e de diásporas, destacamos: Julieta Hernandez, Miriam Makeba, Artemísia Gentileschi (Figura 16).



Miriam Makeba



Julieta Hernandez



Artemisia Gentileschi

Figura 16. Representantes do movimento artístico.

Como ativistas na luta pelos direitos humanos, destacamos: Bertha Lutz, Ângela Davis, Emmeline Pankhurst, Maria da Penha, Rosa Parks, Malala Yousafzai, Marielle Franco, Ana Montenegro e Flora Tristan (Figura 17).

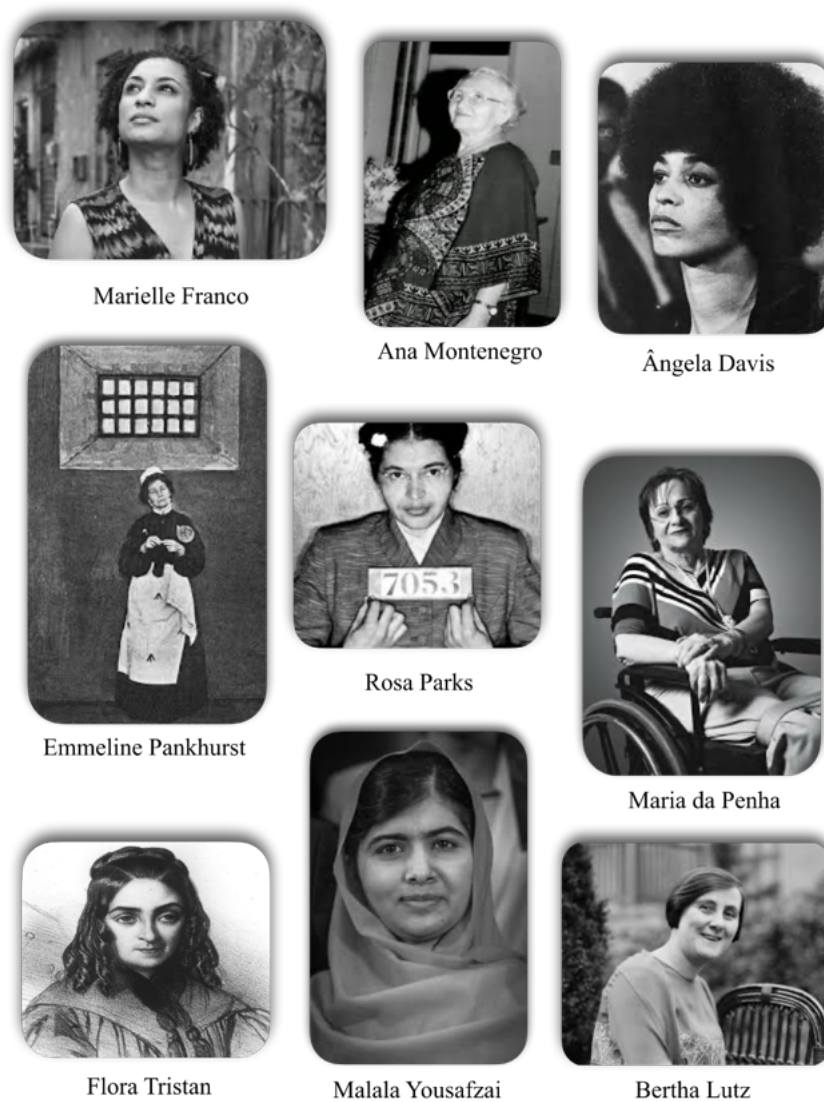


Figura 17. Ativistas em prol dos direitos humanos.

Representando o pioneirismo ao ocupar lugares nas Ciências Humanas, numa época em que este espaço era ocupado em sua maioria por homens: Marie Curie, Beatriz Ângelo, Regina Quintanilha e Adelaide Cabete, Nise da Silveira e Cesina Bermudes (Figura 18).



Regina Quintanilha



Marie Curie



Adelaide Cabete



Nise da Silveira



Cesina Bermudes



Beatriz Ângelo

Figura 18. Pioneiras na ciência.

Como símbolos de resistência e sobrevivência, muitas vítimas fatais da violência extrema: Masha Amini, Gisberta Salce Júnior, Nega Pataxó e Gisèle Pelicot (Figura 19).



Gisberta Salce Júnior



Masha Amini



Nega Pataxó



Gisele Pelicot

Figura 19. Vítimas de violência extrema.

Como líderes, teóricas e ativistas que se empenharam na luta feminina: Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin e Alexandra Kollontai (Figura 20).



Rosa Luxemburgo



Clara Zetkin



Alexandra Kollontai

Figura 20. Ativistas como agentes no campo teórico.

Entre as mulheres que assumiram cargos políticos, ocupando lugares de liderança governamental, destacam-se: Dilma Rousseff, Simone Veil, Maria de Lourdes Pintasilgo e Olympe de Gouges (Figura 21).



Figura 21. Mulheres na política.

Como guerreiras, líderes frente a resistência anti-colonial: Deolinda Rodrigues Almeida, Kimpa Vita, Nzinga Mbande e Qiu Jin (Figura 22).



Deolinda Rodrigues Almeida



Nzinga Mbande



Qiu Jin



Kimpa Vita

Figura 22. Mulheres na frente de resistência anti-colonial.

Como pioneiras do direito e lutas de classes trabalhistas, destacamos: Myrtes Campos, Ana de Castro Osório, Maria Lamas, Catarina Eufêmia, Laudelina de Campos Melo (Figura 23).



Ana de Castro Osório

Maria Lamas

Laudelina de Campos Melo

Catarina Eufêmia

Figura 23. Representantes da lutas de classes.

Como ativistas fora do eixo ocidental: Tarabai Shinde, Hortênsia de Castro e Rita Banerji (Figura 24).



Rita Banerji



Hortênsia de Castro



Tarabai Shinde

Figura 24. Ativistas fora do eixo ocidental.

III.4.5 Apresentação do espetáculo



Figura 25. Cartaz do espetáculo Bravas Mulheres.

‘Há um ruído que se manifesta nas calçadas da cidade, na imensa pedra, ruelas, arcadas e claustros que guardam segredos enterrados e inaudíveis. Ardem histórias, vidas interrompidas pelo burburinho dos tempos, que renascem como Fénix, tornando visíveis as faces, corpo e vida que brota em cada uma de nós. Parecem-se quatro, mulheres, a reclamar o seu destino, mas são muitas mais... As Bravas! Um coro, que multiplica e dá forma às suas vozes, reclama o seu lugar aqui, no passado e no que virá’ (sinopse do espetáculo *Bravas Mulheres*, Figura 25).

Iniciamos os ensaios no Salão Central, local onde ocorreria as apresentações previamente agendadas para os dias 14, 15 e 16 de março de 2025. Contamos com a ajuda da

equipe técnica presente no sítio para a montagem do espaço cenográfico e também para a montagem da luz. Nesta reta final, também recebemos o apoio do nosso colega de turma de mestrado, Henrique “Apollo Neiva”, que operou a luz nos ensaios e nos dias de espetáculo. Fizemos um ensaio técnico com luz entre as atrizes para perceber as marcações de cena e depois passar para as participantes da comunidade. Todo esse processo exigiu muito cuidado, pois algumas participantes nunca tinham experimentado a luz em cena. Serem expostas a todo esse sistema de refletores e luzes de diferentes cores e intensidades, era algo ainda novo para elas. Soma-se a isso, o fato de precisarem lidar com as saídas e entradas de cena, algumas vezes na penumbra, e passagens pela coxia com subsequente retomada de suas marcações. Como se tratava de um grupo misto, entre pessoas com experiência e outras ainda começando, era preciso ter atenção à coletividade, para que o processo até seu desfecho ocorresse de maneira horizontal. Pelo que conseguimos coletar nas entrevistas esse desafio foi bem conseguido:

... Isso é a minha primeira experiência de teatro." E eu olhava para ela, a professora...Ela já teve várias aqui. Essa deve ser a centésima vez que ela está a fazer isso. E vê que às vezes, como eu, ela também esquecia, então eu falava que é normal eu fazer isso...eu vi que era um espaço, onde é normal errar [...] estou aqui a trabalhar com estas pessoas que fazem teatro e eu não faço, eu venho de uma área completamente diferente. Era como se estivesse ali, pronto. Estamos aqui a fazer isto, eu vou dando as minhas ideias, as outras vão dando as ideias delas. (Participante B1, *Focus Group*, ver em anexo 3).

Quando iniciamos a criação de um espetáculo, dificilmente conseguimos saber os rumos e os desafios que encontraremos pelo caminho. Por mais que haja preparação, é no

momento da estreia que a obra se completa, se revela ao mundo e encontra o público. Chegada a hora de partilhar o espetáculo, sempre há um frio na barriga, um nervosismo e uma dúvida compartilhada entre todas e todos que se uniram às Bravas. Graças aos movimentos históricos feministas que lutaram para serem ouvidos, hoje, nós, atrizes profissionais e artistas não profissionais, podemos colocar nossas vozes em cena.

Com entrada livre, tivemos a casa cheia nos três dias de espetáculo. Na plateia, estavam familiares, amigos, professores, servidores, alunos da Universidade de Évora e pessoas da comunidade. Nos empenhamos enormemente para que a divulgação do espetáculo alcançasse o público mais amplo possível. Procuramos as pessoas de maneira exaustiva, fomos atrás do público e, de alguma forma, todo esse trabalho fez a diferença no final.

Acredito que todos esses esforços somados, da criação das cenas até a busca do público, permitiram a imersão completa das participantes dentro do processo de criação do espetáculo. Essa forma de trabalho, propiciou-nos viver experiências coletivas substanciais durante todas as etapas de desenvolvimento da dramaturgia.

Em entrevista com as participantes, após o período de apresentações, era perceptível a entrega e o envolvimento de cada uma. Todos esses elementos juntos possivelmente potencializaram a aquisição de novas competências e compreensão dos processos. Diria, ainda, uma reestruturação na maneira de refletir a vida cotidiana e o surgimento de apontamentos sobre situações que ainda não haviam sido colocadas em questão.

...integrar o espetáculo, começar a fazer, ir aos ensaios. E, de fato, conseguir apresentar três noites seguidas foi para mim uma vitória. Então, porque foi, de fato, algo que eu consegui concluir que estava fora das minhas obrigações, que é a escola, o trabalho e tudo mais. Então, também foi uma vitória para mim, conseguir concluir isso e foi muito prazeroso ver o resultado (B1, *Focus Group*, em anexo 3).

O depoimento recolhido em entrevista, reitera a importância de existirem processos de criação artística que contribuam positivamente para o cotidiano dos participantes. Por conseguinte, este relato reforça o papel da arte como vetor capaz de romper com as rotinas estruturais da sociedade, abrindo novas possibilidades outras de realização e sucesso para além dos modelos formatados.

Finalizando a reflexão sobre a criação do espetáculo, apresentação e construção do processo, deixo como desfecho o texto concebido por uma das participantes. Segundo os apontamentos coletados no *focus group*, foi uma voz de representatividade unânime e que precisa se fazer ecoar mundo afora, ao colocar a mulher no centro da manifestação pelo direito de existir:

Se dizem que por termos opinião somos históricas, eu respondo, não somos históricas, somos históricas. Há anos que reivindicamos as mesmas lutas, não é novidade, nem para ti, nem para mim, nem para a minha mãe, nem para a minha avó! Se estás cansado de ouvir, nós estamos cansadas de vivê-lo. Vivemos num mundo hipócrita, mas algumas de nós não nos rendemos (trecho final do Espetáculo, ver anexo 1).

Considerações finais

Durante todo o período de criação e desenvolvimento do projeto Bravas mantivemos uma rotina de análise de textos, o que nos permitiu ganhar fundamentação teórica e, em seguida, nos alimentou durante o processo de criação dramaturgica. Encontrando eco nas vozes femininas presentes nos registros históricos e conscientes dos nossos desejos e desafios como mulheres, lançamo-nos à criação dramaturgica de um espetáculo escrito, encenado e conduzido por, com e entre vozes femininas.

Logo no início da nossa pesquisa nos demos conta de que esse sujeito estava indelevelmente associado à forma como cada sociedade se organizava ao longo das épocas: com raras exceções, majoritariamente patriarcal, machista e hierárquica. O acesso à educação e, em seguida, à escrita acompanhou os critérios de poder e direito de fala pré-estabelecidos dentro de cada estrutura social. Detectamos inúmeras lacunas presentes dentro da história da dramaturgia teatral, sobretudo, no que diz respeito à ausência de vozes negras, periféricas e todas àquelas outras - às margens da sociedade, e em desacordo com o modelo imposto pelo sistema vigente.

Se fizemos uma recapitulação dos eventos históricos, identificamos o auge do movimento feminista nas décadas de 60 e 70. Entretanto, quais eram as vozes que clamavam pelos direitos das mulheres? Representatividade coletiva era assunto em pauta? E se, sim, levava em consideração o carácter singular de cada um dos sujeitos dessa estrutura? Ainda mais provocante como questão: estaria o movimento feminista arraigado em uma luta de classes? De acordo com bell hooks (1984/2020), os movimentos da primeira onda feminista de base liberal, negligenciaram a pluralidade de vozes femininas, excluindo mulheres negras e de menor poder aquisitivo. Do ponto de vista da autora, a luta das “mulheridades” deve transcender a luta pela igualdade de direitos. Trata-se, portanto, da busca pelo fim do

“patriarcado capitalista supremacista branco imperialista”, baseado no individualismo, na competição e na acumulação de capital. A fonte de geração dessa riqueza, mão de obra barata, frequentemente era feita às custas da exploração de uma minoria marginalizada. Ainda, dentro dos grupos marginalizados se revelam microestruturas sociais, surpreendentemente as mesmas observadas na organização do tecido social comum, preservando relações hierárquicas similares que atravessam as diferentes esferas da sociedade.

Dentro dessa organização social, o movimento de independência e empoderamento do feminino, da luta por um lugar de igualdade e pela superação das relações de dominação, ainda esbarra na sua própria arquitetura: vertical, patriarcal e elitista. O direito à fala, a liberdade de expressão e o acesso a recursos sanitários, educacionais, políticos e econômicos ficam ainda bastante restritos a um número reduzido de mulheres. O que pudemos constatar é que as necessidades materiais e afetivas dos sujeitos inseridos nessa macroestrutura são extremamente heterogêneas. Nesse sentido, o movimento em prol do empoderamento feminino, busca reaver o direito de escolha e restituir o sentido de autonomia a um grupo historicamente sub-representado, no seio da própria estrutura do feminismo.

O teatro foi fundamental nesse aspecto, propiciando através da cena e do lúdico a escuta de todas as vozes, cada qual por sua vez. Após ter passado por todo o processo de pesquisa, acredito que nossas práticas criativas, artísticas, e cênicas devam imprescindivelmente priorizar a busca das experiências e das vozes individuais, dentro do trabalho coletivo. Durante a construção da obra e ao longo dos processos colaborativos, todas as participantes foram ouvidas e encorajadas a se expressarem livremente. Não restam dúvidas de que o que afeta a artista dentro do teatro poderá transpor as barreiras da cena e criar afetação no público, tornando-o parte complementar da obra teatral que se constrói no momento da apresentação.

A escolha de se trabalhar com a comunidade dentro do projeto Bravas Mulheres foi uma forma de dinamizar o acesso à arte. O fato de nos colocarmos todas juntas foi fundamental para que pudéssemos por meio desta estrutura nos apoiarmos mutuamente e darmos início aos processos descritos ao longo deste projeto. Penso que a criação de laços de sororidade nos permitiu tratar, com liberdade de expressão, confiança e partilha, de uma temática que valorizasse o lugar da mulher na sociedade.

Contando com a participação da atriz e professora Isabel Bezelga e sua vasta experiência no campo do teatro-comunidade, podemos concluir que o fortalecimento de identidades e impulsionamento de reflexões críticas foi conseguido dentro do processo criativo. Em Bezelga e Aguiar (2016), encontramos que:

... o conceito de Teatro e Comunidade busca contribuir para o processo de conscientização de grupos e cidadãos possibilitando interpretações críticas, fortalecendo identidades, constituindo grupos ou mesmo, realizando a manutenção e atualização de tradições cênicas de determinadas comunidades. (Bezelga e Aguiar, 2016, p. 3)

O trabalho voltado ao desenvolvimento da autonomia mostrou-se fundamental para a retomada do poder de escolha e para a superação de barreiras individuais e coletivas. Dentro do nosso plano de trabalho, desenvolvemos atividades que privilegiaram a liberdade de expressão, o que favoreceu o resgate da autoconfiança e da criatividade de cada participante enquanto atriz e mulher. Dessa forma, o desenvolvimento da criação artística tornou-se um processo de troca de experiências e aprendizados entre as participantes. Não nos focalizamos apenas na apresentação final, mas, sobretudo, em cada uma das etapas e detalhes presentes ao longo do processo de criação do espetáculo.

Após a conclusão deste projeto, compreendo que o lugar da mulher dentro da cena teatral ainda precisa ser explorado. Os materiais foram se perdendo ao longo dos anos, e algumas obras foram propositadamente vinculadas a autores masculinos, mesmo que tenham sido integralmente feitas por mulheres. Dessa forma, a produção feminina atravessou séculos forçada à se esconder e a se fazer menor, menos importante. A figura da mulher foi historicamente colocada como um ser desprovido de autossuficiência, e não como um ser proativo e capaz. Embora, felizmente, muitas coisas tenham mudado e as mulheres tenham ganhado cada vez mais espaço na sociedade contemporânea, ainda há muito a se descobrir sobre o papel de tantas mulheres na construção da sociedade moderna em que vivemos. Conhecer o passado nos permitiu entender os movimentos que ocorreram ao longo dos séculos e projetar para nós e em nós um futuro capaz de reconhecer o papel da mulher na construção de suas sociedades.

Para isso, é indispensável que consigamos abrir novos espaços de arte, de livre expressão, de trocas e de sororidade; que tenhamos políticas públicas que reconheçam a importância de programas voltados para a educação da sociedade sobre esse tema. Aprendemos que necessitamos de processos artísticos capazes de nutrir essa discussão e ressignificar as narrativas das mulheres - artistas ou não. A importância do trabalho artístico comunitário e continuado, pode ser ainda observada no apontamento de uma das participantes durante a entrevista:

...foi um processo tão espontâneo, tão natural, criou em nós ainda mais vontade de continuar e criou em nós um bichinho que nós depois de já termos terminado as atuações estávamos ainda com aquela energia toda e prontas para continuar a caminho se houvesse caminho para continuar, estávamos ali prontinhas mesmo, a

sério, estávamos, e podíamos ir fazer a turnê. (Participante B5, *Focus Group*, em anexo 3).

Muitas falas femininas foram se perdendo ao longo dos séculos; subdocumentado, o discurso e a ação de tantas mulheres ficaram restritos a um nicho, importante, mas, fatalmente, privilegiado pela estrutura da sociedade na qual estava inserido. Tal fato aponta para a extrema importância de vasculhar os dados históricos e reaver as memórias apagadas por aqueles que compunham a norma. Revisitar esses dados significa fazer com o que a fala feminina se torne o fundamento da construção de uma sociedade consciente dos que a construíram. Compreender parte dessa organização nos permitiu realizar que para o futuro que sonhamos é preciso que comecemos desde já, pois a história se constrói enquanto se faz.

Referências bibliográficas

Abreu, L. A. (2003). Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro*, 1(0), 33–41.

Abreu-Ferreira, D. (2017). Female foul language and foul female agents in pre-modern Portugal. *Ler História*, (71), 33-42.

<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2837#ftn3>

Adame, D. (2017). Teatro comunitário do século XXI para o reencantamento do mundo. In H.Cruz, I. Bezelga & P.S. Rodrigues (Coords.), *Práticas Artísticas Comunitárias*. (pp.27-52). PELE; CHAIA/Universidade de Évora.

Araújo, A. (2003). *A gênese da Vertigem: O processo de criação de O Paraíso perdido*. [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/publico/2005menicoleteadelia.pdf>

Araújo, A. (2015). O processo colaborativo como modo de criação. *Olhares*, 1(1), 48–51. <https://doi.org/10.59418/olhares.v1i1.8>.

Avrich, P., & Helms, R. P. (1978). *An American anarchist: The life of Voltairine de Cleyre*. Princeton University Press. <https://theanarchistlibrary.org/library/paul-avrich-an-american-anarchist>.

Barrett, E. & Bolt, B. (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. IB Tauris Co Ltd.

Bezelga, I. (2022). Theatre, city and participation – Between memory and becoming. Evelyn Lima, Niuxa Drago, Carolina Lyra (org.). Architecture, artistic practices and cultural heritage: contemporary reflections, from theory to practice (163-182): Loope

Bezelga, I. (2023). Fundamentação do Projeto Bravas Mulheres. [Manuscrito não publicado]. Departamento de Artes Cênicas. Universidade de Évora.

Bezelga, I., & Aguiar, R. S. de. (2016). Teatro, *locus* e Comunidade. *Plural Pluriel - Revue des cultures de langue portugaise*, (14).

<https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/28>

Boal, A. (2009). *A estética do Oprimido*. Garamond.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.

Buarque, C., & Pontes, P. (1975). *Gota d'Água*. Civilização Brasileira.

Butler, J. (2017). *Problemas de Gênero - Feminismo e a subversão da identidade*. (N. Quintas, Trad.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1990).

Butler, J. (2020, 27 de setembro). Judith Butler reivindica a não-violência ativa. (Entrevista D. de Cesare, M. Sbardelotto Trad. *L'Espresso*).

Caldas, K. (2018). *Interfaces entre direito e arte: Estudo sobre feminino a partir do Teatro Épico de Bertolt Brecht*. TCG.

<http://www.sinteseeventos.com.br/site/redor/G11/GT11-03-Kelly.pdf>.

Cantinho, M.J. & Coutinho J. (2016) Do feminino na literatura portuguesa. *Revista Caliban*.
<https://revistacaliban.net/a-literatura-feminina-em-portugal-480d17ecbe04>

Chacra, S. (2007). *Natureza e sentido da improvisação*. Perspectiva.

Chéu, C. L. (2022). *Ode triunfal à cona*. Companhia das Letras.

Chéu, C.L. (2023). *A angústia da rapariga antes da faca*. Nova Mimosa

Christaki, A. (2016). A politização do monstro. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 19(2), 257–264. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982016002007>.

Cixous, H. (1977, 28 abril). Aller à la mer. *Le Monde*.

Cixous, H.(2022). *O riso da Medusa* (Trad. Guerellus, N. & Bastos, R.F) Ed. Bazar do Tempo. (Obra original publicada em 1975)

Cohen, R. (1994). *Work in process: Linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea* [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Costa, P. (2021). *A censura teatral durante o marcelismo*. [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

Cruz, H. (2015). *Arte e Comunidade*. Fundação Calouste Gulbenkian

Cruz, H., Bezelga, I., & Menezes, I. (2022). Para uma tipologia da participação nas práticas artísticas comunitárias: A experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(2), 01–30.

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/89422>.

Dallago, S. G. S. (2012). *Performance e fotografia: Um estudo sobre memória, signo e escritura na obra Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Goiás]. Repositório institucional da UFG.

De Paula, M.V. (2013, 7 de junho). *Viver sem tempos mortos - Simone de Beauvoir/ Fernanda Montenegro*. [Vídeo] YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=OBISqVY5Kgo>

d'Eça Leal, J. (2017). Da vida pelo teatro: a atriz e empresária Amélia Rey Colaço. *Historiæ*, 8(2), 219–238.

<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7188>

Della Monica, F. (2025). *À plena voz: diário de bordo sobre as rotas da vocalidade*. Javali.

Federici, S. (2020). *Calibã e a Bruxa: as mulheres, o corpo e a acumulação original*. (P. Moraes, Trad.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2004).

Fernandes, C. (2012). Movimento e memória: Manifesto da pesquisa somático-performativa. *Anais VII Congresso ABRACE*, Porto Alegre.

Fischer, S. (2018). A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(33), 296-310.

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296/9464>

Flores, C. (2010). Escrita feminina em Portugal. *Interdisciplinar- Revista de Estudos em Língua e Literatura*, (10) 19-27

<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1284>

Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.

Goodman, L. (1993). *Contemporary feminist theatre: to each her own*. Routledge.

hooks, b. (2020). *Teoria Feminista: da margem ao centro*. (H. Silveira, Trad.). Orfeu Negro (Obra original publicada em 1984)

Huizinga, J. (2004). *Homo ludens*. Editora Perspectiva.

Jerusalinsky, M. (2024). *Bravas mulheres: Palavras que fazem corpo em uma poética participativa*. [Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte]. Universidade de São Paulo.

Lapa M. & Malheiro R. (2026). *Sobre Fernanda Lapa: diretora artística da escola de mulheres*. Escola de Mulheres: Oficina de teatro.

<https://www.escolademulheres.com/sample-page/>

Leite, J.F. (2014). *Autoescrituras performativas do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para reflexão sobre a cena contemporânea*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de tese e dissertação da USP.

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt-br.php>

Lyra L. (2025). Coleção dramaturgias feministas: Signo precursor de um repositório destinado a escritura de mulheres e outras dissidências de gênero. *Pitágoras 500,15* e025009.

McConachie, B., Nelhaus, T., Sorgenfrei, F., & Underiner, T. (2016). *Theatre stories: An introduction*. Routledge.

Meireles, C. (2006). Retrato. In *Viagem*. eBooks Brasil.

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/viagem.pdf>

Mesquita, P. de A. S., & Da Silva, R. (2018). (Em) Cia de Mulheres - Coletivo de Pesquisa Teatral Feminista: Dialogando com a crítica feminista. *Urdimento*, 3(33), 277–295.

<https://doi.org/10.5965/1414573103332018277>

Moniz, M. C. (1999). *Dominicais Eborenses* (p. 25). Câmara Municipal de Évora.

Moraes, S. (2023). *Commédia dell'arte e atuação feminina: Origens, culturalidades e problemáticas*. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, 9(8), 564-580.

Muniz, M. de L. (2004). *La improvisación como espectáculo: Principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. [Tesis doctoral, Universidad de Alcalá] Repositório Institucional.

Murray, L. (Diretora). (2013). *Um beijo para Gabriela - Documentário* [Vídeo]. YouTube; <https://www.youtube.com/watch?v=pXl46Fc1J9g>

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave.

Neuschäfer, A. (1975–1999). *De la création collective à l'écriture en commun*. Théâtre du Soleil. In. *Les Nouvelles Littéraires*, (2420), 11-02-1974. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/1975-1999-de-la-creation-collective-a-l-ecriture-en-commun-anne-neuschafer-4248>

Neves, L. (2009,17 de maio). *Fernanda de Beauvoir: Na pele da porta-voz do feminismo, Fernanda Montenegro retorna aos palcos e defende uma mulher na Presidência*. [Entrevista] Folha de São Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1705200912.htm>

Oliveira, F. (2010). A mulher no teatro da República. *Sinais De Cena*, (13), 25-30.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2010.0036>

Perrot, M. (2007). *Minha história das mulheres* (A. M. S. Côrrea, Trad.). Contexto. (p.109-128).

Pupo, M. L. de S. B. (2020). Teatros documentários: Esfera pública e subjetividade. *Sala Preta*, 20(1), 220–228. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p220-228>

Rago, M. (2013). *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Editora da UNICAMP.

Ribeiro, A.I.M (2003). Mulheres Educadas na Colônia. (Em) 500 Anos de Educação no Brasil. Lopes E.M.T, Faria F. L.M. e Veiga C.G (Orgs). (p.80-90)

Ribeiro, A.f.M., & Vieira, A.M.D.P. (2023). O ingresso de mulheres nas universidades no Brasil (1940-1980). *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, 18. Artigo e 023100.
<https://doi.org/10.21723/riace.v18i00.18047>

Ribeiro, P. B. (2024). *Nas profundezas do mar da história do teatro brasileiro: Um mergulho feminista na produção dramaturgica de Nivalda Costa e no teatro político escrito pelas mulheres 1964 a 1985* [Tese de doutorado]. Repositório Institucional da UNESP.
<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/f6d2d4f4-720a-4f19-bc72-9891c6ab5163/content>

Rosa, M. (2023). O paradoxo feminino no teatro português do século XVIII. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*, 50, 177-196. <https://doi.org/10.34619/hpw5-hfog>

Saldanha, A. (2014). Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: Os autores mulheres e as novas representações sociais. *Fronteiraz: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária PUC-SP*, (12), 158-174.
<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/18413/14596>

Schafer, M.R. (2001). *A afinação do mundo*. (Marisa T.F. Trad.). São Paulo, UNESP,

Schiappa, B. (2009). Mulheres fora do teatro. *Sinais de Cena* (pp. 20-23)
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2009.0035>

Serafino, I. (2022). O teatro comunitário em Portugal: uma análise sociológica a partir do estudo de caso da Associação Pele _ Espaço de Contacto Social e Cultural. *Análise Social*, 57, (245), 656-675. <https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/29580/21112>

Small, D. A. (2016). O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo. *Sinais De Cena*, (1), 49–63. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0005>

Souto-Maior, V. A. (2001). *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX*. [Tese de doutorado, Universidade Federal da Paraíba]. Repositório Institucional da UFPB.

Souto-Maior, V. A. (2004). *Gabriela e cancos sociais: A estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro*. In R.B Aquino & S.D Maluf (Orgs.), *Dramaturgia e teatro*. Editora Universitária da UFPB.

<https://dspace.sti.ufcg.edu.br/handle/riufcg/37824>

Spolin, V. (2010). *Jogos Teatrais na sala de aula*. (I.D.Koudela Trad.; 2ª ed.). Perspectiva.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Sage Publications.

Vasques, E. (2008). *Mulheres, teatro e religião: O tema da virgindade*. ESTC.

<https://repositorio.ipl.pt/bitstreams/c43397a8-ac31-40ed-b0b9-437398d884a5/download>

Vilhena, R. (2023). Memórias, um espaço que desafia a História: Memórias biográficas nas peças de Joana Craveiro e o Teatro do Vestido. In *Avanca/Cinema, Cinema e Arte* (Cap. I). FCSH, ICNOVA, Grupo de Performance e Cognição.

Willians, D. (Ed.) (1991). *Peter Broock and the Mahabharata: Critical perspectives*. Routledge.

Wollstonecraft M. (2016). *Reinvindicação do direito das mulheres*. (I.P.Motta Trad.). Boitempo; Iskra. (Obra original publicada em 1792).

Bibliografia documental

Arquivo Distrital de Évora (ca.1392). *Regimento da Cidade de Évora* Livro Pequeno de Pergaminhos (f.34 v, doc nº66). ADE, Évora, Portugal

Assembleia Geral da ONU. (1995). *Declaração e Plataforma de Ação da IV Conferência Mundial Sobre a Mulher – Pequim, 1995*. In M. L. Ribeiro (Apres.), *Instrumentos Internacionais de Direitos das Mulheres*. ONU Mulheres. https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2013/03/declaracao_beijing.pdf.

Nações Unidas. (1967). *Declaração sobre a Eliminação da Discriminação Contra as Mulheres* (Res. 2263 XXII). Departamento Cooperação Judiciária e Relações Internacionais do Ministério Público. <https://dcjri.ministeriopublico.pt/sites/default/files/declaracaodiscriminacaomulheres.pdf>

Nações Unidas Brasil. (2024, 2 de Setembro). *Igualdade de gênero e Assembleia Geral da ONU: Fatos e história a saber*. ONU News. <https://news.un.org/pt/story/2024/09/1234567>

Anexos

Anexo 1 - Guião do Espetáculo Bravas Mulheres

Cena I

Em palco todas as atrizes, à exceção de B9, estão espalhadas pelo espaço a lavar a roupa. Após o público estar instalado, a lavagem de roupa começa a ficar mais ritmada criando uma paisagem sonora [lavagem percussiva – lençóis batendo no chão, pau de chuva.]. Inicia-se a chamada da música de trabalho “Mandei caiar meu sobrado”, a seguir começa a música “Fui te ver estavas lavando”. Ao terminar a música, à vez, levantam-se, dirigem-se à corda para estenderem a roupa que estavam a lavar criando uma cortina de fundo com os lençóis estendidos e saem de cena. No entanto, o cantarolar fica progressivamente mais baixo até desaparecer.

B5: Mandei caiar meu sobrado

Coro: Mandei, mandei, mandei

B5: Mandei caiar de amarelo

Coro: Caiei, caiei, caiei

Coro: Fui-te ver estavas lavando

fui-te ver estavas lavando

no rio sem [as]sabão

lavas em águas de rosas

lavas em águas de rosas

fica-te cheiro na mão

Ficou-te o cheiro na mão
Ficou-te o cheiro na mão
Ficou-te o cheiro no fato
Se eu morrer e tu ficares
Se eu morrer e tu ficares
adora-me o meu retrato.
Adora-me o meu retrato
adora-me o meu retrato
adora o meu coração
fui te ver estavas lavando
fui te ver estavas lavando
no rio sem [as]sabão

Foco de luz passa para B9 que se encontra no fundo do palco em plano alto, acima da cortina branca formada pelos lençóis estendidos.

B9: Nasci no Portugalzito do trono de Sto António, ...“um tostãozinho, um tostãozinho para o S. Joãozinho...”. Era assim, no calor do Verão, instalado no passeio pelos miúdos de cada rua, logo abaixo da janela/oficina “de trabalho” da D. Ivone, a acompanhar os gestos rápidos de cerzideira.

O papel colado no vidro “APANHAM-SE MALHAS” (das meias!)

Elas eram as modistas, as cabeleireiras, as engomadeiras: todas no r/c com o papelzinho colado - “PROFISSÃO: DOMÉSTICA”.

Estes eram os “ofícios clandestinos” das horas roubadas aos tachos e panelas e à lida da casa das mães, das solteiras e viúvas, para compor a renda ao final do mês.

No Liceu, coitadas, pobres rapariguinhas portuguesas, de batas obrigatórias em balão – para que as formas do “corpo (esse malvado diabo)” não se reconhecesse. Assim, era eu e tantas mais em liceus só de raparigas condenadas às insuportáveis aulas de labores em que se coziam as camisinhas e chambres do enxoval dos pobrezinhos!

O meu Portugalzito era feito de três pequenos efes: Fátima, fado e futebol, ainda faltavam alguns anos para a queda definitiva da cadeira do Sr. Salazar.

E eu estou de luto por mim própria.

Cena II

B4 – 25... 26... 27... 28... 29... 30 lá vou eu.

*Enquanto conta, todas entram e escondem-se, visíveis ao público, ocupando o espaço do palco. **B4** procura, encontra cada uma. **B3** é a última a ser encontrada.*

B3: Agora é a Maria a apanhar!

B5: Maria, agora és tu!

*O jogo repete-se. No fim, **B3** e **B4** vão buscar a corda. **B7** entra para saltar, mas não consegue. **B2** avança e consegue acabar saltar até o final da música.*

Um homem bateu em minha porta e eu abri

senhoras e senhores põe a mão no chão

senhoras e senhores pulem de um pé só

senhoras e senhores dêem uma rodadinha e vão para o olho da rua

***B5** avança para saltar à corda. A música muda. Ao errar o salto **B5** é enrolada por **B3** e **B4**, fazendo uma alusão à punição, sofrida por mulheres amarradas nas fogueiras dos tempos.*

B3 e B4: Se tu visses o que eu vi, dominó

à porta do tribunal, dominó

as cuecas do juiz, dominó

Embrulhadas no jornal, dominó

Essa rua cheira a sangue, dominó

Foi alguém que se matou, dominó

Foi a mãe do meu amor, dominó

da janela se atirou

Do-mi-nó

B4: Dominei!

B5: Eu não gosto dessa brincadeira.

B3: Cala-te!

B4: É só responder tudo, que a brincadeira acaba rapidinho

B3: O teu pai recebe muitos amigos em casa?

B5: Recebe...

B4: Recebe, e sobre o que eles conversam?

B5: Não sei...

B3: Não sabe? (*Ameaça bater*).

B5: Sobre...

B4: Sobre?

B5: Não sei...

B3: Responde!

B5: Sobre as notícias da guerra.

B4: E ouvem essas notícias no rádio?

B5: Quê?

B3: Responde!

B5: Eu não vou responder mais nada.

B4: Some da minha frente!

Dirigem-se para a B9.

B3: Agora é a tua vez.

B9: Não! Eu não gosto dessa brincadeira. Eu não brinco de coisas de verdade.

B3: Por quê? Tens medo de apanhar?

B5: Eu tenho.

B3: Mas já não estás habituada?

B5: Meu pai me bate, mas a minha mãe não.

B9: Eu nunca apanho.

B3: Eu levo no focinho a toda a hora.

B4: Eu apanho, mas não choro.

B5: Meu pai não bate só em mim, bate na minha mãe também.

B4: Minha mãe também apanha, mas faz por merecer, eu também, apanho porque faço merda.

B9: O teu pai bate na tua mãe? E vocês deixam?

B3: É normal, é para nos preparar para o futuro.

B5: Eu só fiquei com medo no dia que o meu pai levantou a panela de pressão para bater na cabeça da minha mãe.

Joga a bola na cabeça da B5. Ficam a jogar a bola.

B9: *(atrás da cortina de lençóis)* Ó criatura, para dentro! Eu não quero ver-te com as machonas do espanhol.

B3 e B5 *mostram as mamas, o sutiã e cochicham sobre isso.*

B4: *(atrás do pano)* Maria, para dentro!

B3: Vou já.

B4: Ou vens já ou vens debaixo do chinelo do teu pai!

Cena III

Todas para trás da cortina de lençóis. Muda a luz. Entram de fininho, vão até o rádio.

Tentam sintonizar, primeiro entra uma música, notícia, sons incompreensíveis, rádio Moscovo, rádio novela.

Simplesmente Maria, interpretando Maria, Maria Simplesmente. “Simplesmente Maria é a pequena epopeia dessa rapariga portuguesa, filha de família humilde, que deixou sua aldeia distante numa época difícil.

No capítulo anterior Maria procura trabalho na capital

- Tens documentos?

- Tenho uma autorização do meu pai para vir trabalhar para Lisboa

B3: Ai que chato, tem que ter autorização do pai para trabalhar?

B4: Para trabalhar, viajar...

B5: E depois de casada tem que ter autorização do marido.

B4: Shiiiiiii

- Maria, não fujas de mim, eu não te faço mal.

- Ai, já estou muito perto. Olha, as pessoas que estão ali, podem reparar.

- Nós precisamos de estar sós, onde ninguém nos veja, para eu te beijar como eu quero.

B3: O que que ele vai fazer a ela?

B5: Cala-te

- Tony, meu amor, eu tenho uma coisa para contar-te, eu... eu estou grávida. Nós vamos ter um filho.

- Nós? Eu não vou ter filho nenhum. Como eu vou saber se este filho é meu?

- Mas Tony... Eu só me entreguei a ti

- Ninguém viu. Como é que podes provar?

E no próximo capítulo, descobriremos o destino de Maria, Simplesmente Maria.

Maria Simplesmente Maria é patrocinado...

B5: Também a Maria queria o quê? Foi-se meter com o filho do patrão.

B4: Claro que na tua cabeça, a culpa é da Maria. Quantas amigas não tens que trabalhar em casa de patrões a servir-lhes o corpo e a comida? Claro, a culpa é dela, a culpa é sempre da mulher... Quando é que isto vai mudar? Somos objetos de prazer, usam quando querem, cospem quando querem, batem e dão festinhas quando querem. É tudo quando eles querem. Eu se fosse a Maria, abortava.

B3: O que é “abortava”?

B5: Abortavas e ias presa.

B9: No nosso Portugalzito, os muitos nascituros desapareciam para sempre nos caixõezinhos minúsculos, sem direito a nome, “os anjinhos”: - “P’ró ano haverá cá outro se deus quiser” Isto, se... em segredo a abortadeira não te rasgar as entranhas com a agulha torcida do crochet! Schiu, schiu... Só em 2007 o aborto foi legalizado e depois de muitas tentativas referendadas. Sim porque os bons homens, com assento de nação reafirmavam que o sexo era apenas para procriação. Ora oiçam o que escreveu a Natália:

“Já que o coito – diz Morgado –

Tem como fim cristalino,

Preciso e imaculado

Fazer menina ou menino;

e cada vez que o varão

sexual petisco manduca,
temos na procriação
prova de que houve truca-truca.

B4: Fogo... Eu fugia para o Brasil.

B9: Mas no Brasil o aborto ainda é crime. Crime contra a vida humana. Três anos de prisão. Um incrível corrupio clandestino de medicações enviadas por correio. E quem o forjou? As mentes criativas e solidárias das mulheres em apuros.

B3: Mas o que é “abortar”?

Pausa longa

B5: Sim, mas a Maria podia deixá-lo lá na Roda do Convento Novo, ou dar para uma família que quer ter filhos e não consegue...

B4: Eu abortava!

B5: Mas aborto é pecado. Deus castiga!

B4: E onde é que estava Deus quando uma rapariga que não tem nem onde cair morta fica grávida? Onde é que está Deus quando uma mulher já tem dez filhos, não é dona do próprio corpo para decidir se quer mais um ou não?! Onde é que está o seu Deus quando uma menina de dez anos é violada e é obrigada a carregar dentro de si o fruto dessa violência? Eu não acredito num Deus que não foi capaz de criar o seu próprio filho, que engravidou uma mulher sem consentimento, desapareceu por 33 anos e não foi capaz de ajudar o filho nem quando morrendo na cruz perguntou: “Pai, porque me abandonaste?”

B5: É, mas na bíblia....

B4: Ahhh!!!

Pausa

B3: Se eu pudesse eu virava advogada, como a Regina Quintanilha

B4: E a Myrthes Campos.

B3: E defendia a vontade das Mulheres! O direito de estudar, trabalhar, votar e de viajar, sem precisar de autorização, de ninguém!

B4: Eu virava médica! Para ajudar as que não quisessem ter filhos.

B5: E as que quisessem?

B4: Ajudava também, a terem sem dor.

B9: No nosso Portugalzito, Cesina Bermudes, médica e obstetra promoveu uma grande revolução no que toca a parir. Trouxe de fora as perspectivas do Parto Sem Dor e da preparação para o parto, que logo angariou o entusiasmo das mais jovens mulheres. Travou uma luta dura contra a Igreja Católica que, fazia crer que a mulher merecia que lhe fosse infligida a dor como castigo de se ser mulher pecadora e, portanto, que a dor fazia parte de ser mãe, aliás na senda da cantiga: mulher foi feita para se bater e sofrer. E não é que muitas ainda acreditam nisso?

B4: Eu abria um hospital para atender todas de graça!

B3: Um hospital bem grande.

B4: Não, pequeno e escondido. Para ninguém saber.

B5: E de onde vinha o dinheiro? Se alguém soubesse íamos presas.

B3: Podíamos vender tremoços na feira.

B5: Ninguém comprava.

B3: Podíamos fazer costuras para fora.

B5: Ninguém encomendava.

B3: Podíamos limpar a casa das pessoas.

B5: Ninguém te chamava.

B3: Eu cozinhava para fora.

B5: Ninguém pedia.

B3: Vendia doces.

B5: Ninguém comia.

B3: Eu cantava fado.

B5: Ninguém ouvia.

B3 e B4: Eu virava puta!

Cena IV

*Duas mulheres correm a cortina de lençóis ao fundo. Entra **B8** e **B6** e começam a cantar. A meio da música entra **B9** por entre o pano.*

B9: Muito boa noite, sejam bem-vindos para mais uma noite no vosso Cabaret da Coxa! Vejo aqui caras conhecidas! Como está o Senhor Doutor? Senhor Engenheiro, como vai? Cumprimentos à sua esposa! Uma grande salva de palmas aos nossos assíduos clientes! Vamos lá começar esta noite, vamos chamar as nossas maravilhosas dançarinas!

*Entram as dançarinas, **B1**, **B2**, **B4** e **B5**.*

B9: E hoje, para vocês, em exclusividade no Cabaret da Coxa, temos uma grande surpresa, uma jovem estreante, pura, uma jóia de moça, ainda com cheirinho a leite. Filha das melhores famílias, muito limpa e asseada!

Muda o espaço de cabaret para casa de meninas. B3 entra ao som de “Pantera Cor de Rosa” envergonhada, sem jeito e aproxima-se de B9.

B9: Muito boa noite, meu Senhor, veio prevenido? É sempre uma honra receber o Senhor

Engenheiro nesta humilde casa! Como percebe, esta não é para qualquer um. *(Para B3)* Anda vem aqui para a frente meu anjo! Apresenta-te ao senhor minha querida.

B3: Maria do Rosário.

B9: Oh lindeza, nós falámos sobre isto, diz lá o teu nome de guerra!

B3: Rozete Rosé!

B9: Veja! Mostra essa carinha laroca minha linda! Veja como está rosadinha. Qual a tua idade meu anjo?

B3: 16.

B9: *(Para tentar corrigir)* 18 aninhos feitos ontem. Fizemos uma festa em grande, não foi?

B3: *(Atrapalhada)* Foi.

B9: *(Manipula o corpo de B3)* Bem, não vamos perder tempo! O que me diz a este material Sr. Engenheiro? É que ela é puríssima, quer ver? Então conta-nos o que é que tu sabes fazer?

B3: Eu, eu sei... pôr a máquina a lavar.

B9: Querida, querida. Com este corpinho? Na cama filha. Vai ver que não se arrepende.

B9 empurra B3 como que a mostrar o caminho. Fade out. B5 está em cena. Demonstra subtilmente desconforto vaginal. B4 entra com duas maçãs e oferece uma para B5.

B4: Você vai ao centro hoje?

B5: Vou. Preciso de ir aos correios enviar dinheiro para a minha mãe para ela pagar as contas da luz e do mercado.

B4: Vou com você, eu tenho que carimbar o boletim de saúde no Governo Civil. Já está atrasado e se a polícia bate aqui, ainda vou dentro.

Silêncio.

B4: Humm...E essa coceira?

B5: Ai... Não passa. Já fiz vários banhos com ervas e pétalas de rosas brancas, mas a ardência continua.

B4: Mas é o quê?

B5: Eu não sei o que é, mas não quero falar para a Madrinha, se não ela não me deixa trabalhar e o dinheiro deixa de pingar e depois não mando nada para a minha mãe.

B4: O que é que a tua mãe acha que você faz?

B5: Na última carta que enviei, eu disse que era Secretária da beira do Cais do Sodré.

Riem

B5: E tu? Já contou?

B4: Eu não. A minha mãe acha que eu sou enfermeira. Quer dizer, no fundo, acho que ela sabe, eu não acabei o quarto ano, como é que eu vou ser enfermeira?!

B5: A gente trabalha tanto, né?! Já pensou como vai ser a nossa reforma?

B4: Reforma? Qual reforma? A profissão mais antiga do mundo e a gente não tem nem os mesmos direitos que os outros trabalhadores. Em 62 ainda tentaram proibir, transformar em crime.

B5: Crime? A prostituição não é crime. A exploração da prostituição, sim, é crime.

Pausa

B5: O que você queria ser se não fosse puta?

B4: Eu queria ser Professora de crianças. Ia ficar o dia inteiro a fazer desenhos com elas, a cantar, a fazer festas de Natal...

B5: Professora... Tu nem terminou o quarto ano, como é que ia ser professora?

B4: E tu Quenguinha, o que querias ser?

B5: Eu? Poderia fazer outras coisas, mas eu gosto de dar prazer. Gosto de segurar as rédeas do jogo, quase por vingança, ter nas minhas mãos, um corpo, que se espanta, que se cala, que fica sem jeito, completamente à se embriagar, como um cão sem dono, submisso ao meu

comando e sujeito aos meus desejos e vontades mais perversas. Eu queria era poder atender mais por dia, juntar bastante dinheiro para abrir o meu bordel. Isso é que ia ser a minha reforma. Eu gosto de ser puta.

B4: Quenga!

B5: Prostituta!

B4: Meretriz!

B5: Rameira!

B4: Concubina!

B5: Cortesã!

B4: Marafona!

B5: Messalina!

B4: Mulher da vida!

B5: Mulher perdida!

B4: Mulher da rua!

B5: Mulher pública!

B4: Prima!

B5: Acompanhante!

B4: Garota de programa!

B5: Biscate!

B5 e B4: Meninas do JOB!

B4: Vamos! Vamos tomar conta dessa cona podre.

B5: Podre é a tua boca!

Saem às gargalhadas.

B9: A polícia sabia bem que nos bordéis não se rezava. A bem da nação, um homem que ia às meninas não andava por aí a desonrar donzelas nem a desviar as mal casadas para outros

travessieiros. Enquanto isso as Três Marias saíam à rua a exigir o reconhecimento do papel da Mulher, algo tão básico como o acesso à profissão, a escolha de casar ou de se divorciar, a liberdade sobre o seu próprio corpo – “À Mulher não era reconhecida identidade, quanto mais sexualidade”. Já próximo do fim do regime, o Primeiro-Ministro dizia “São três mulheres que não são dignas de ser portuguesas, são três mulheres que envergonham o país” *Ipsis verbis*. Por estas infantis razões, que hoje nos parecem tão ridículas, tiveram que responder em tribunal e viram apreendidos os seus livros.

Cena V

As atrizes entram em cena e criam linhas no espaço cénico com livros. B3 para. Acende-se o foco de luz sobre ela. Diz o poema como se estivesse sozinha.

B3: Quando eu Nasci, uma bruxa torta

Dessas que eram queimadas em praça pública

Disse: vai filha, vai ser mulher na vida!

As casas continuam a espiar os homem

Que continuam a correr atrás das mulheres

A tarde talvez fosse azul,

se o medo não nos pregasse os olhos no chão

E não nos apressasse o passo

E não nos apertasse o peito

O Elétrico passa, cheio de nós

Mulheres brancas, pretas, pardas

E passa cheio deles também

Deus, pra que tantos homens?

Pergunta a cabeça aflita,
Enquanto o corpo se protege como pode
A mulher atrás dos óculos
É séria, simples e formal
Quase não conversa
Não pode se dar ao luxo de sorrir
Qualquer gesto pode ser visto como um convite

***B3** continua a andar. Foco de luz abre para toda a cena. **B5** e **B3** intersectam o mesmo ponto.*

***B5:** Ao começar a ler o poema, as mulheres vão chegando e vão compondo a imagem. A luz, lentamente, vai reduzindo a intensidade.*

B5: Os meus lábios molhados

Tocam o teu mamilo

Embebecido de prazer,

Depois da imagem construída, a luz baixa criando um ambiente de segredo.

B5: Sinto nas minhas mãos

O teu prazer

Cubro-o com a minha boca

A sugar o teu gozo,

A ponta da língua a

Acariciar a tua orla,

Minhas pernas a tremer

O líquido,

Uma febre a tomar o meu corpo

Entregue a longevidade dos orgasmos,

Desses, dissos,

Esses, issos,

Múltiplos (reação e pergunta sobre os múltiplos)

Penetro em ti,

Entras em mim.

B2: Não entendo porque não nos deixam ler estas coisas.

B1: Será que as nossas mães alguma vez souberam o que é ter um orgasmo?

B6: Quantas mulheres nunca descobriram esse prazer?

B1: Quantas mulheres nunca se tocaram?

B3: Quantas Mulheres nunca se olharam?

B1: Eu só descobri a masturbação no ano passado e digo-vos, muito graças ali à Maria que me emprestou um desses livros.

B4: Uma das minhas coisas preferidas na vida é mesmo o sexo!

Ouvem-se passos (ou um abrir de portas, algo que ameaça estarem a ser escutadas). Todas fecham os livros ao mesmo tempo. Cada uma coloca o seu livro em cima da cabeça e voltam a andar cada uma na sua respectiva linha.

B3: Mulher tem que ser...

B7: Tem que ter postura, ser bem alinhada.

B2: Agir com naturalidade.

B4: Falar baixo, sem elevar a voz.

B5: Ou melhor ficar em silêncio e sorrir... sorrir sempre!

M3: Sem demonstrar muita afetação, com pouca gesticulação.

Param. Viram-se em direção ao público. Começam a caminhar lentamente para a frente até formarem uma linha. O texto não para.

M1: Deve silenciar o seu corpo e a sua sexualidade.

B5: Na voz e no corpo, é preciso doçura, polidez e tato.

M2: Silencie o espirro.

B3: Evite o bocejo.

M3: Cotovelos à mesa, nem pensar.

B4: Tem que zelar pela harmonia no lar e no convívio social.

B6: As saias são para limitar o movimento do corpo.

B5: A mala para limitar o movimento das mãos.

B3: Os saltos para limitar os passos. Garantem elegância.

M1: O manual de boas maneiras, deve ser

B5: Difundido.

B3: Lido.

B4: Apreciado

Todas: *(Com ironia)* Pelas moças de bem.

Riem. Ocupam os lugares da fábrica, mas não trabalham, ficam só a ler o livro.

B9: Até 74, o 3º ano da escola primária, para as raparigas era o bastante, e muitas das nossas avós só aprenderam a ler e a assinar o seu nome no fim da vida. Os estudos mais avançados, assim como o exercício de muitas profissões estava-lhes vedado! Mesmo que trabalhando duro nos campos e nas fábricas em jornadas longuíssimas, o lugar da mulher era (é?) no lar! como ainda hoje alguns ousam afirmar. Que hipocrisia!

Cena VI

Ouve-se uma sirene. Urgência de trabalho, começam os carimbos. Começa a ouvir-se uma voz off dos afazeres domésticos.

Criança: Mãe, tenho fome, podes preparar-me um lanchinho!

Adolescente: Mãe, onde puseste as minhas sapatilhas do ginásio?

Marido: Amor, sabes a que horas é a consulta dos miúdos amanhã?

Fadiga dos corpos das trabalhadoras. As frases começam lentamente a sobrepor-se. Sons de Ear Ringing (<https://pixabay.com/pt/sound-effects/search/ear/>)

Rececionista: Senhora, já passou das cinco horas, não veio buscar o remédio para o seu cão, o laboratório fecha às 18 horas, assim não pode ser.

Adolescente: Puseste o meu biquíni para lavar? Estão-me a convidar para ir à Barragem, no fim de semana.

Voz Homem: Amanhã podes ir às compras? Combinei dar um abraço ao Jorge, já não o vejo há tanto tempo.

Criança: Mãe a professora, está a convocar uma reunião na escola com todos os pais, é amanhã às 9h, podes ir?

Cena VII

À medida que as falas se vão sobrepondo o corpo acelera e perde controlo. Respiração acelerada, corpo disforme; caem todas no chão. Caminham em câmara lenta para frente e em um ato de explosão destroem todo o cenário. B3 fica em cena e destruída levanta-se para dizer o texto como indignação.

B3: Como é possível que os cartazes que um dia rasgaram os céus de outras gerações sejam ainda os mesmos? Os mesmos gritos que atravessaram séculos sem grandes respostas.

B5: Somos mães, tias, filhas, avós, vizinhas, comadres, feras, fúrias, meninas, gurias, mestras, doutoras, Júlias, Marias, Das Dores, do sangue, do grito silenciado, do passo controlado, do prazer interrompido, da quentura do fogão, do sabão que não veio, do gole à seco, do peito, mal visto, malquisto... maldito do dia que nascer mulher significa nascer para correr riscos.

B3: Quando conversamos dizem que exageramos, que a história avançou. Mas avançou para onde, se ainda temos que provar o que é nosso por direito? Pois bem, não, parem, calem, deixem o nosso grito ter voz de inquietação, que abale estruturas, que nos faça acreditar noutras alturas, onde o ser mulher possa circular, sem medo, sem rédeas, sem selo que a prenda à validade dos tempos, que coíba as rugas, as fragilidades, às regras do corpo bem feito.

B5: É preciso ir, buscar e lutar, por quem somos, pelas que dantes foram e pelas que no futuro serão. Entendam, que se baixarmos os braços, seremos engolidas pelo silêncio. Seremos apagadas... O futuro não está escrito, mas uma coisa é certa: ou o tomamos, ou até o que já temos pode-nos ser arrancado.

O futuro é nosso e começa agora.

Então, ficam ou vão? A quem posso segurar a mão?

Cena VIII

A música acalma, começam a acender velas enquanto são ditos em voz off os nomes de mulheres que fizeram história e lutaram pelos seus direitos ao longo da história. As velas formam o desenho do símbolo feminino sobre o palco.

Hortênsia de Castro, ou Públia Hortênsia, disfarçava-se de homem para frequentar as aulas de Humanidades, Filosofia e Teologia na Universidade de Évora.

Ana de Castro Osório: Defendia que homens e mulheres deveriam ser aliados, ter igual acesso à escola e ao trabalho, além dos mesmos salários. Em 1905, publicou “Às Mulheres Portuguesas”, o primeiro manifesto feminista português.

Laudelina de Campos Mello: Defensora dos Direitos das Mulheres e fundadora do primeiro sindicato de empregadas domésticas do Brasil. Participou da criação da frente negra brasileira, a maior associação da história do Movimento Negro.

Maria Lamas: escritora, tradutora, jornalista e ativista feminista. Publicou poemas, novelas, crônicas e folhetins. Dedicou-se à reivindicação dos direitos das mulheres. Em 1945, tornou-se presidente da Direção do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Foi perseguida pela PIDE e em 1962, exilada em Paris, voltando a Portugal aos 80 anos, após o 25 de abril.

Olympe de Gouges escreveu durante a Revolução Francesa a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã. Foi o primeiro texto a mencionar a igualdade jurídica e legal das mulheres, acusando que a tão proclamada Revolução de se esquecer das mulheres no tão grande projeto de liberdade e igualdade – “*A revolução não significaria um ato de violência, mas uma mudança de consciência*”, dizia – Acabou guilhotinada.

Maria Teresa Horta

Maria de Lourdes Pintasilgo

Maria Isabel Barreno

Maria Velho da Costa

Beatriz Ângelo

Regina Quintanilha

Mary Wollstonecraft

Flora Tristan

Clara Zetkin

Rosa Luxemburgo

Alexandra Kollontai

Bertha Lutz

Maria da Penha

Julieta Hernandez

Nega Pataxó

Artemisia Gentileschi

Simone de Beauvoir

Adelaide Cabete

Emmeline Pankrust

Marie Curie

Rosa Parks

Simone Veil

Ana Montenegro

Mariele Franco

Gisberta Salce Júnior

Mahsa Amini

Maya Angelou

Malala Yousafzai

Miriam Makeba

Ângela Davis

Dilma Rousseff

Gisèle Pelicot

*Luz baixa no palco, restando apenas a iluminação dada pelas velas com o símbolo do feminino. Foco de luz vai para a plateia, onde está **B9**, que fará o texto final.*

B9: Catarina Eufémia e tantas outras mais... Não raras vezes foi difícil vingar. A estas mulheres era-lhes exigido fazer mais e melhor que os homens! Tinham que provar que mereciam estar nesse lugar. Se dizem que por termos opinião somos histéricas, eu respondo, não somos histéricas, somos históricas. Há anos que reivindicamos as mesmas lutas, não é novidade, nem para ti, nem para mim, nem para a minha mãe, nem para a minha avó! Se estás cansado de ouvir, nós estamos cansadas de vivê-lo. Vivemos num mundo hipócrita, mas algumas de nós não nos rendemos. Em 74, experimentámos em todos os poros, a liberdade de um país inteiro, no aroma festivo de cravos que jorravam sempre. Ininterruptamente...

(Jorram raios vermelhos - luz)

Onde tinha estado toda aquela multidão até então?

Onde estiveram nestes 50 anos? Onde estão? Onde estamos agora?

Estou de luto por mim própria.

E resisto!

***B9** sai de cena. Luzes apagam. Fica apenas a ver-se o desenho do útero feito pelas velas.*

Fim

Anexo 2 - Guião de Entrevista

A entrevista de *focus group* foi realizada com o objetivo de perceber o envolvimento de todas as participantes dentro da criação e apresentação do espetáculo “Bravas Mulheres”. Logo no início da entrevista foi solicitado o consentimento de todas as participantes para a gravação e divulgação dos apontamentos referidos pelas mesmas. De igual forma, foi explicitado que a entrevista seria constatada dentro do projeto de pesquisa de mestrado “Bravas: Onde estão as mulheres no teatro?”. Após toda a explanação dos objetivos pretendidos com a entrevista de focus group, demos início à entrevista à qual recebeu a aprovação de todas as participantes para posteriores divulgações em registro gravado.

A investigação foi realizada com o intuito de perceber como foi vivenciada a participação das participantes da comunidade dentro do processo de criação do espetáculo “Bravas Mulheres”?

- Houve horizontalidade que buscamos com a criação colaborativa?
- As vozes das participantes foram ouvidas?
- Existiu representatividade feminina frente a obra artística criada?

Como forma de obtenção de dados durante a entrevista foram utilizados gravadores de dispositivos eletrônicos diversificados. A entrevista foi realizada de forma semi estruturada, possibilitando um guião estruturado, entretanto, com abertura para reformulações que fossem necessárias.

Questões formuladas para a entrevista:

1- Como foi fazer parte da criação do espetáculo “Bravas Mulheres”?

2- Houve algum momento específico em que você sentiu que a sua voz foi ouvida dentro do processo de criação do espetáculo?

Reformulação da questão: *Você sente que sua voz foi ouvida dentro do processo de criação do espetáculo?*

4- Em qual parte do espetáculo você se sente mais representada enquanto mulher? Se existe uma parte em específico?

5- Como foi essa integração das recém chegadas dentro do processo que já estava em construção?

Reformulação e enquadramento da pergunta, durante a entrevista:

- *Somos um grupo misto, há pessoas que estão num processo de formação em teatro, mas há outras que vêm de outras áreas. Então, como é que é esse encontro? E como é que é esse fazer junto?*
- *Para as pessoas que já estavam dentro do processo, como é esse encontro da criação artística com novas pessoas da oficina da comunidade chegando?*

6- Há alguma pergunta, alguma coisa que vocês gostariam de falar e eu não perguntei, algo além de tudo que foi falado, que vocês gostariam de acrescentar? Se sim, fiquem à vontade.

Anexo 3 - Focus Group

1- Como foi fazer parte da criação do espetáculo “Bravas Mulheres”?

B2: Vendo as coisas desde o início da oficina, que foi onde tudo começou, eu sinto que foi importante logo o primeiro *approach*, tipo a primeira metodologia, digamos assim, porque senti que não foi uma coisa de impor conteúdos, mas de trabalhar dinâmicas abertas com as improvisações, os jogos, as partilhas. E sinto que isso criou um espaço de confiança, de certa forma, e aqueles jogos logo iniciais que nós fizemos favoreceu bastante a escuta ativa, a quebra de barreiras também, o medo de experimentar e de fazer e lá está, eu acho que não foi uma coisa vertical foi uma coisa horizontal portanto, essa construção de confiança e o tal desenvolvimento de um corpo coletivo, de certa forma, porque o grupo foi encontrando a sua linguagem e explorámos gestos, ritmos também, e, portanto, eu acho que essas palavras surgiram também do próprio processo que vocês nos permitiram a nós também que isso acontecesse. Esse tipo de criação exige mesmo essa escuta e esse cuidado. E eu sinto que o espaço foi construído como esse lugar de escuta ativa e de parte afetiva também, de certa forma. O erro era aceito, a vulnerabilidade também se transformou em força. Eu lembro-me que no início estava muito mais retraída também por estar a passar por situações mais complicadas, mas senti-me sempre muito ouvida e existiu sempre esse cuidado.

B4: Eu acho que ela já disse um bocadinho de tudo o que nós sentimos também. Mas acho que, acima de tudo, foi a abertura sempre, a disponibilidade, a amizade que se criou, os laços, a ternura que existiu entre todo o grupo. Foi incrível.

B1: Bem, olá, eu acho que vou adicionar um pouquinho da minha perspectiva, porque eu não sei se eu estou certa, mas eu fui a última pessoa a integrar o grupo. E foi logo em fevereiro que nós começamos, então eu senti que apesar de já ter tido uma jornada anterior e por parte de vocês também que deram a minha mão explicaram o que já estava a acontecer explicaram as dinâmicas e tudo mais, mas é porque também porque foi muito livre então consegui na

minha posição de ser a última pessoa a chegar no grupo também ter espaço e ter a propriedade de criar então eu gostei muito foi que foi um pouquinho de um escape, porque realmente tinham atrizes formadas e tinham pessoas que não eram formadas, mas eram entusiastas da arte, que gostavam de estar ali. Então foi muito importante para mim, porque além das minhas conquistas a nível acadêmico, profissional, mas isso foi uma das minhas conquistas a nível pessoal, que eu sinto que a cada ano na minha vida, eu tinha um ano muito monótono. Então eu senti que as pessoas ganharam mais admiração dos meus amigos, da família. Todo mundo ficou muito entusiasmado porque eu comecei uma coisa nova e também digo porque eu sou uma pessoa que não termina as coisas. Então eu começo a falar, olha, eu vou fazer isso, eu vou fazer isso. E nunca terminava. E integrar o espetáculo, começar a fazer, ir aos ensaios. E, de fato, conseguir apresentar três noites seguidas foi para mim uma vitória. Então, porque foi, de fato, algo que eu consegui concluir que estava fora das minhas obrigações, que é a escola, o trabalho e tudo mais. Então, também foi uma vitória para mim, conseguir concluir isso e foi muito prazeroso ver o resultado. Então, é isso.

B5: É assim, pegando também no que a Miriam disse, eu acho que também foi algo teve um princípio, um meio e um fim e foi fascinante porque as coisas foram se construindo e de uma forma realmente tão digamos assim livre, nós estávamos tão à vontade, estávamos tão envolvidas todas e foi um trabalho de equipe. Houve lugar para errar, para fazer melhor, para fazer pior e estávamos todas ali e foi muito bom, foi muito bom, ocupámos muitos ensaios conversámos às vezes desviámos o caminho para outras conversas mas foi muito bom foi uma construção que há muito tempo eu nunca não consegui como é que eu ia dizer, foi uma construção que me construiu a mim também de alguma forma ajudou a fazer algo mais positivo em mim e as pessoas que conheci incríveis todas eu não sou muito assim de palavras, não sei muito bem o que dizer mas é o que eu sinto foi mesmo muito bom, gostei imenso foi muito bom muito, bom muito.

B6: Eu concordo inteiramente com a Catarina. Eu acho que a oficina foi importantíssima. Porque eu acho que essa grande confiança que nós adquirimos... A oficina, como é que eu ia dizer, aquilo estava por nossa conta, não é? Nós criávamos completamente livres, sem estar sequer sujeitas, mas temos que seguir um tema. E eu acho que isso, realmente foi uma coisa que aproximou muitas pessoas, até acho que aquele próprio sítio que era assim meio esconso que nós íamos para lá, a passar nos buracos para chegar àquele... Não sei, acho que tudo isso tornou aquilo assim uma coisa especial, tipo, nossa, foi, acho que isso foi basilar para o que seguiu depois, para a confiança que nós tínhamos uns com os outros, para essa confiança de errar. Acho que se tivéssemos começado logo com o espetáculo, que também foi criado em parte por nós, mas já era uma coisa que se pretendia que seguisse um determinado fio, não é? Acho que não tinha sido tão enriquecedor e provavelmente não tínhamos conseguido ter o mesmo grau de confiança umas nas outras que adquirimos.

B2: Eu tenho outra coisa (a dizer), porque isso é muito bonito realmente o que todas disseram e também o que a Emília está a dizer, porque o Augusto Boal também fala muito sobre isso, da transformação pessoal e coletiva através do teatro comunitário. E eu sinto que isso é uma coisa que realmente aconteceu aqui. Tal como a Miriam também falou que parecia que era quase que um escape, eu também senti muito isso. Num escape, não no sentido de ser uma coisa de estar a fugir à realidade, mas uma coisa de realmente estar a aprofundar-me também como pessoa. E é através dos outros que eu me reconheço e foi nesse sentido que também existiu esta dinâmica entre nós, por causa da confiança, da vulnerabilidade, da escuta ativa. E pronto...

B3: Eu fui muito feliz nesse processo das Bravas. Quando nós decidimos que nós íamos fazer um espetáculo junto da comunidade com pessoas que já faziam teatro e não, a gente não sabe muito o que vai vir um grupo difícil, pode vir um grupo resistente, só que eu acho que se eu tivesse rezado e pedido para o Papai do Céu um grupo, eu não teria pedido um grupo tão

bom, tão entregue. Acho que foi um processo muito feliz. A peça foi mesmo construída, o guião foi construído a partir do que nós criamos na oficina. Se vocês lembrarem, não estão todas as coisas, mas a gente tinha uma parte da infância que surge dentro da nossa oficina. E não só das cenas que nós improvisávamos, mas também das conversas. O final da peça surge de um apontamento que a Emília faz, que ela fala assim, gente, a gente tem que... Não se pode esquecer que a mulher faz jornada dupla, que ela trabalha na rua, trabalha em casa, e às vezes a gente está cansada. Então, eu acho que a colaboração, esse grupo, funcionou muito bem, foi um grupo muito... Foi um grupo que se encontrou e foi muito feliz dentro do trabalho. Se fosse outro grupo, teria sido outro espetáculo. E eu fiquei muito feliz com o espetáculo que nós conseguimos criar juntas. Porque é mesmo essa criação coletiva, que a gente vai pondo coisas e tirando coisas e quando a gente percebe, a gente tem um espetáculo.

B7: Eu também fiquei feliz desde o princípio que a gente começou, fiquei muito feliz de ser um grupo heterogêneo e ao mesmo tempo, tão ligado, que foi construindo amizades tão singulares, dentro do grupo, amizades, carinho. Eu confesso que gostei muito de participar de todo esse processo com vocês também, só pra colocar aqui também porque se eu tô perguntando, mas eu também participei, então eu acho que é importante estar dizendo isso também.

B3: É o poder do teatro, o teatro tem esse poder agregador e pra mim me faz ter fé na vida mesmo fé no que eu escolhi fazer pra vida quando a gente consegue criar uma coisa tão coletiva, com resultado tão bonito, que faz... Às vezes a gente fica assim, né? Desanimado com o que faz da vida, e aí esse é o tipo de coisa que faz a gente acreditar de novo.

2. Houve algum momento específico em que você sentiu que a sua voz foi ouvida dentro do processo de criação do espetáculo?

B: Sim, eu lembro-me que foi logo no segundo ou primeiro ensaio que eu tive, que nós tivemos, que eu participei, no caso, o momento que eu sinto que a minha voz foi ouvida foi naquela parte dos livros, da sequência, porque eu lembro que dividimos em grupos e cada grupo tinha que apresentar uma coisa. Eu estava com a Gheysla, a Marta e acho que com a Girassol. E eu lembro de ter dito, ah, podia me fazer assim, assim, assim. E a Gheysla gostou e fizemos e isso ficou até no final da peça. Então, toda vez que eu fazia, depois houve modificações da estrutura e tudo mais, mas toda vez que eu fazia aquela parte, eu fazia muito bem. Eu lembrava realmente de como é que eu tinha sugerido e manteve a uma boa estrutura. Então, basicamente é isso que eu... E eu gosto muito daquela parte.

B3: Tem um momento em que as meninas não estavam porque a gente acabava fazendo mais horas do que vocês, né, que nem é um momento positivo não, mas foi um momento em que nós estávamos experimentando coisas e a Ana Maria e a Andréa, não sei se a Isabel também estava, mas começaram a viajar numa coisa, não é a gente levanta o palco e leva o palco para não sei o que e aí eu falei, gente para, não vai acontecer não vai mexer o palco para, assim, esquece e elas generosamente falaram tá bom, tá bom porque elas estavam super empolgadas com a ideia e aí acho que não vai dar certo e elas de coração aberto falaram tá, tá bom, então não vamos fazer isso e a vida seguiu sem ninguém, brigado.

B7: Era coisa de usar aqueles praticáveis, né de subidas acho que era na hora da fábrica que elas queriam levantar o palco aqueles palcos que a gente tinha na lateral jogar o palco no chão, fazer barulho nós estávamos felicíssimas inventando...

B1: Ah, também teve a dança que eu e a Gira coreografamos... eu ia falar disso agora Sim, eu acho que... Mas esqueci-me de falar, fala-me mais sobre isso. Ai, vou-te falar se quiseres. Fala, fala, fala.

B2: Não, eu ia dizer na parte dessa em que eu e a Mírian fizemos e também tínhamos os focos e às vezes era muito difícil nós conjugarmos para que lado é que íamos ou como é que

íamos fazer e foi sempre muito aceito da vossa parte e tiveram sempre paciência para verem como é que estava a sair, se a luz estava de acordo ou se não. Isso é muito bom, mas eu sinto que no geral desde o início, qualquer que fosse a nossa proposta, existia sempre essa liberdade da nossa parte e também abertura muito grande da vossa, de aceitação e também sinto que não existiu um momento em que ou não me senti tão ouvida ou que as outras também não, sinto que foi sempre uma coisa muito horizontal.

B6: As nossas propostas, as nossas ideias, depois a própria construção a partir das nossas ideias, também tive sempre essa sensação, sim, de ter sido uma coisa bastante horizontal.

B5: Eu acho que sim, já disseram tudo. Eu há bocadinho peguei no telemóvel para falar com a minha filha, mas eu não a consegui ouvir, porque nestas situações, nunca sei como é que é de baixar o som, nem nada disso. Mas eu não ouvi qual foi a pergunta da Ana.

B7: Você sente que sua voz foi ouvida dentro do processo de criação do espetáculo?

B5: Claro. Eu acho que em todos os momentos, todas fomos ouvidas e foi isso que também foi uma particularidade muito especial, porque gerou-se ali realmente uma dinâmica interessante porque nunca houve, como é que eu ia dizer houve sempre acordo em tudo mesmo que se experimentássemos de uma forma não desse não havia era tudo muito linear muito suave, muito... Eu acho que foi mesmo... É um modo de trabalhar que é muito agradável e atrai quem está do lado de fora, quem não percebe, quem não entende os termos técnicos, quem não... Pronto, como eu, que pouco ou que eu não sabia da arte de representar foi muito bom porque aprendi de uma forma tão natural e tão amiga da vossa parte também foi muito bom gostei imenso e fez-me também ficar diferente como pessoa e gostar muito desta arte que estava um bocadinho distante de mim, sinceramente estava e gosto imenso aprendi a amar esta arte e é uma coisa que é contagiosa, parece que quando começamos e depois paramos, parece que sentimos saudades eu sinceramente sinto saudades daquela energia tão boa que vocês passavam para nós, a sério mesmo atrás de palco aquela pronto,

quando estávamos a mudar de roupa aquela coisa de colaborarmos uns com os outros e de querermos o melhor para que tudo funcionasse eu acho que é interessante. É uma coisa que não sei explicar, mas eu, por exemplo, na minha profissão não sinto tanto isso. Essa união, essa união. É verdade. Eu acho que é uma profissão que realmente as pessoas são unidas, se não forem, nada resulta. E essa união é uma coisa muito especial que vocês conseguem criar para construir uma peça, uma representação, e levá-la ao palco. É incrível.

B4: Sim, eu acho que fazer para um grupo de teatro, assim como nós dizemos, é uma coisa maravilhosa. Agora, sermos ouvidas, darem-nos atenção, darem valor ao que nós dizemos, às nossas opiniões, então isso é qualquer coisa que vocês conseguiram mesmo.

B7: Uma coisa que eu me senti muito ouvida foi na construção da parte do cabaré. Que quando eu dei a ideia... Eu acho que... Eu dei do que dei do cabaré. E eu falei assim... Meu Deus, será que será aceite por todo o grupo? Depois eu mesma comecei a me questionar. Se tinha sido uma boa ideia.

B5: Acho que foi uma ideia belíssima. Acho que foi das cenas que eu mais gostei. Sério. Eu gostei muito de ouvir as duas a conversar. Após essa cena, sentadas as duas. E a conversarem sobre a vida, acho que foi fascinante, a Gheysla e a Ana a conversarem e a desenvolverem a problemática de uma vida, não é? Eu não sei explicar, mas foi muito bonito, foi muito bonito mesmo. Foi tão sentido, tão natural, tão espontâneo. Saíam-lhes com toda a naturalidade e acho que foi muito bonito o vosso diálogo, uma com a outra. Gostei imenso.

B6: Muitas das pessoas que viram lá, o espetáculo, disseram que foi das cenas que mais gostaram. Acho que todas as pessoas que eu conheço que viram o espetáculo disseram que adoraram essa cena. Eu e a Gheysla já trabalhamos há muito tempo juntas, a gente mora junto, aí já viu.

B3: Mas o cabaré é uma unanimidade entre as pessoas que falaram comigo. A primeira cena da canção, do lavar roupa, a canção, e o cabaré, mais essa cena, acho que é a unanimidade,

toda a gente fala que são as partes, que mais gostam e a fábrica também, toda a gente gostou bastante.

3- Em qual parte do espetáculo você se sente mais representada enquanto mulher? Se existe uma parte em específico?

B1: Eu acho que em todos os momentos durante e ao longo da peça, porque depois começamos logo com a brincadeira de criança. Então é uma coisa que a maioria das pessoas seja de uma geração mais nova, ou de uma geração mais velha viveu e brincou eu também gosto muito da parte que tem o contato com as mães. Mas uma parte em especial, é a parte dos poemas e que nós depois temos as nossas falas que é algo que para mim simboliza a liberdade da mulher no caso, porque vimos de uma em que a mulher é totalmente esculachada e depois veio aquela libertação então eu gostei muito.

B3: De me sentir representada eu gostava muito da cena final, da parte das velas, porque iam sendo ditos nomes de mulheres muito diversas, assim de várias nacionalidades, mulheres que têm importância em diferentes áreas, na medicina, nas leis, nas artes. Mulheres que passaram por violências e as suas histórias viraram símbolos e rainhas. Enfim, nessa parte eu sempre ficava emocionada assim no final. E seguido disso, o texto da Isabel, eu achava... que tinha qualquer coisa de esperança, mas tinha qualquer coisa de cansaço, sabe, até quando? E isso estava no texto e no jeito que a Isabel falava. Então, isso era uma parte que me tocava bastante.

B2: Sim, sem dúvida a última parte das velas e dos poemas, porque que também tem a ver com o poder da voz, a mulher que é silenciada, mas que depois todas se juntam e estão ali para aquilo e falam sobre aquilo e isso é das partes, foi das partes que eu mais gostei do espetáculo.

B5: Eu também gostei imenso, gostei de todas as partes, mas também gostei imenso da parte inicial, do som, dos lençóis a bater no chão, aquela batida, aquele ritmo, também simboliza a

mulher e todo o seu esforço ao longo de uma vida, em outros tempos, não é? Agora já não é assim, já ninguém vai bater os lençóis. Mas à beira-rio, talvez sim, não sei, mas pronto, o país onde nós vivemos, isso já é passado, penso eu, mas é uma marca muito grande que existe e mesmo nos meios mais rurais e por toda a parte havia sítios onde se lavava a roupa mesmo sem ser à beira-rio havia lavadores em várias vilas, em várias cidades, em várias aldeias e é uma marca muito do trabalho, da força que as mulheres tinham que ter eu gostei imenso desta parte inicial e estavam todas em sintonia. Eu gostei da imagem, gostei do som, gostei da mensagem também. Pronto. Era um conjunto de coisas.

B3: Os lençóis que a gente bate hoje em dia são outros, né? Continuam a bater lençol, mas são outros.

B5: Mas essa força do lençol é a força que a mulher tem e que levou. E que nos levou onde estamos. Essa força é maravilhosa, eu gostei muito também dessa parte também porque nas minhas origens eu via as mulheres fazerem esse trabalho mesmo, esse trabalho para mim, era uma realidade. Mas a parte, a última parte do espetáculo também é muito é muito tocante é muito profundo ali aquele sentir as mulheres, mesmo os nomes, ali aquilo bate mesmo forte, acho que é assim um final mesmo, um final que ficamos sei lá, sem palavras mesmo enquanto que no início temos aquele friozinho ali no estômago, começa aquele bater dos lençóis mas nós começamos todas arrepiadas com o começar do espetáculo depois no final parece que já estamos ali mesmo.

É no final, foi um final muito bonito e dá a sensação que é o é o chegar é tipo uma vitória é uma vitória para as mulheres, eu acho que sim, é nós cantarmos um pouco a vitória. Nós conseguimos libertar-nos de muita coisa, não é? E eu acho que é isso. Foi muito bonito o desenhar do símbolo no chão com as velas. E fizemos com muito respeito. Acho que sim, estivemos muito bem.

B7: Bom, uma coisa em específico também que ficava muito pra mim era o primeiro canto, né? Que é um canto de chamado. E é um canto das lavadeiras do Jequitinhonha. Tipo assim, não era um chamamento à toa, né? Era o chamamento das lavadeiras do Jequitinhonha lá do Brasil. Enfim, as músicas foram gravadas a partir de um canto de trabalho delas, e era um trabalho de lavar a roupa nos rios. Até hoje, cantar isso... É engraçado que eu cantei essa música, em outro espetáculo também, mas de uma outra forma. E nesse, em específico, me levava a uma conexão tão profunda com essas mulheres que trabalharam no rio, lavando roupa. Eu não sei o motivo que me ligava, mas me ligava com muita força. E eu achei que foi uma junção muito gostosa com uma música de conhecimento popular também daqui de Portugal, e eu senti essa junção. É claro que eu não sei explicar assim tão bem com palavras, mas pra mim, a sensação que eu tinha, quando eu conseguia acertar a força, vamos pensar assim, a força de intenção certa nessa hora, era muito bom, porque havia uma coisa que eu não sei dar o nome que me conectava, me abria ali, para o espetáculo. Talvez fosse uma vontade de representar a força das mulheres em si. E o final do espetáculo, com as velas e o nome das mulheres, também me tocou muito, muito é claro.

B7: Tem uma outra pergunta que vocês foram já dizendo isso durante a nossa conversa, às vezes, pode ser que tenha coisas que querem complementar, é por isso que eu vou fazê-la para as meninas da comunidade.

4- Como foi essa integração dos recém chegados dentro do processo que já estava em construção?

Somos um grupo misto, há pessoas que estão num processo de formação em teatro, mas há outras meninas que vêm de outras áreas. Então, como é que é esse encontro e como é que é se fazer junto? Para as pessoas que já estavam dentro do processo, como é esse encontro da criação artística com novas pessoas chegando?

B6: Isto que eu vou dizer, pode parecer um bocado presumido, mas, na verdade, eu senti-me sempre... Como é que eu ia dizer? Isto parece mesmo presumido, ok? Não sei, não senti assim. Ah, eu agora estou aqui a trabalhar com estas pessoas que fazem teatro e eu não faço, e eu venho de uma área completamente diferente. Não, por acaso não senti isso. Agora que tu pões essa pergunta, penso assim, sim, finalmente até é quase estranho não ter sentido. Mas é verdade, não senti. Era como se estivesse ali, pronto. Estamos aqui a fazer isto, eu vou dando as minhas ideias, os outros vão dando as ideias delas.

B4: Foi um à vontade com que nos deixaram com que nos deixaram.

B5: É isso, deixaram-nos tão à vontade, foi tudo tão natural, foi fluindo tão bem. E cada vez que íamos, íamos com muito entusiasmo e queríamos sempre contribuir de alguma forma e ajudá-las também a construir o vosso projeto e que tudo corresse pelo melhor. E eu acho que todas nós fizemos, dentro da nossa, entre aspas, ignorância em relação à maneira como atuar e tudo, acho que tentámos fazer o nosso melhor. E queríamos que realmente tudo corresse muito bem. E foi bom, foi muito bom, porque vocês têm uma forma muito especial também de abordar, não é? Neste caso, nós que não fazíamos parte, somos da comunidade e não estávamos... umas leigas. Umas leigas, exatamente. Mas sentimos tão acarinhadas e foi um processo tão espontâneo, tão natural, criou em nós ainda mais vontade de continuar e criou em nós um bichinho acho que criou em nós um bichinho que nós depois de já termos terminado as atuações estávamos ainda com aquela com aquela energia toda e prontas para continuar a caminho se houvesse caminho para continuar, estávamos ali prontinhas mesmo, a sério, estávamos, e podíamos ir fazer a turnê. Foi um grande entusiasmo, vocês incutiram em nós e que foi realmente, foi uma dinâmica muito boa, foi.

B4: E trabalhar com as atrizes profissionais ainda é outra coisa.

B5: Exatamente. Foi um espetáculo, realmente. É como eu digo, eu nunca pensei que o teatro pudesse transformar-nos tanto e fazer com que tivéssemos ainda mais vontade de continuar. É

engraçado. Não me importaria de continuar. Foi giro. Foi muito giro. Valeu a pena, muito a pena mesmo. E as pessoas são especiais, a sério são todas especiais. E as atrizes profissionais, são pessoas incríveis. Acho que o grupo parece que foi escolhido a dedo. Mas é assim.

B1: Eu gostei, eu senti que foi natural e didático ao mesmo tempo. Porque eu consegui... Não foi tipo, sentávamos e dávamos uma aula. Foi às vezes quando... Eu lembro-me que explicávamos sobre a dinâmica, por exemplo, da improvisação mesmo. Quando ensaiávamos lá no teatro mesmo e diziam-nos se alguma coisa cair no chão vocês continuam vai, vai, vai, não fica parada lembro de outra vez que eu estava conversando com a Girassol e ela nesse caso já é formada e ela disse, não pode chamar meu nome no palco e eu chamei o nome dela no palco foi sem querer então foi algo que às vezes, eu olhando assim de fora para as pessoas que faziam teatro são profissionais atrizes e atores, vi assim com muito entusiasmo e depois quando eu comecei a interagir com vocês tanto as minhas colegas que não eram formadas em teatro como também as pessoas que eram formadas em teatro, foi muito importante porque eu via de um lado profissionais que já entendiam e sabiam como já tinha várias experiências. A professora Isabel também, foi muito importante interagir com ela, porque deu a impressão que ela tem... Não deu a impressão, de fato, ela tem muita bagagem. Então, foi muito interessante eu ver, tipo: "Ah, isso é a minha primeira experiência de teatro." E eu olhava para ela e vi assim: "Ela já teve várias aqui. Essa deve ser a centésima vez que ela está a fazer isso. E vê que às vezes também, como eu, ela também esquecia, então eu falava que é normal eu fazer isso. Às vezes também, a Gheysla, na parte que estava a discutir com a Ana, naquela parte do diálogo, esquecia. Então, eu vi que era um espaço, onde é normal errar, que ali eu não estava a ser cobrada para ter uma performance tipo, no topo-topo e eu sinto que eu tive uma boa performance pela forma de tratamento da história. É olhar para a Emília, ela vê um olhar assim, ok, eu estou aqui também, olhar para a Fernanda, olhar para a Lídia. Então foi, e elas mostraram, ok, olha, é assim, nós já estamos nisso, já fizemos isso. E também as

experiências que tiveram antes das crianças. Então foi muito bom e eu não senti uma diferença. Senti-me muito lisonjeada de estar com pessoas que são profissionais. E foi muito importante entender o dia a dia. Eu lembro de uma vez que começamos o ensaio um pouquinho atrasado porque tinha ido a outro distrito que era para buscar os figurinos. Não, foram para a Espanha. Tinha ido para a Espanha buscou os figurinos, e eu fiquei tipo: Para a Espanha. Foi muito, então são coisas as vezes que nós temos ideia, mas não vivemos na pele. Então, eu gostei muito, foi muito bom.

B5: Eu também achei interessante, analisar um pouco... Aqui há uma gata que me anda aqui a chatear vou só mostrá-la oh que anda-me aqui de volta da saia eu tenho uma saia comprida e anda-me a puxar a saia Simone, vai-te embora. E então achei muito interessante também conseguirmos depois de tudo, analisarmos um pouco também a reação do público. O público não é sempre igual. Os aplausos, a interação que houve, o público em algumas sessões que foi mais de interagir houve outro público que ficou mais caladinho, o público é sempre diferente, não é? E isso também, acho que também tem algum efeito em nós, que estamos ali, digamos no palco, não é? E enquanto não vivemos essa experiência, não sabemos o que é estar perante o público. Mas depois da primeira sessão, já ficamos com uma ideia. Depois na segunda sessão, ficamos com outra ideia e já comparamos. É engraçado comparar a reação do público. Eu, por exemplo, quando estava lá no início, eu pensava que ia ficar muito nervosa. Mas eu estava a ver toda a gente entrar e a sentar. E eu olhava para toda a gente e tentava perceber qual era a reação das pessoas quando se sentavam, logo no início. Porque nós estávamos ali com aquele ritmo, achei piada porque conseguia olhar, porque eu pensava que não ia conseguir olhar para o público, tinha este fantasma dentro de mim, mas foi engraçado também ver realmente como é que o público reagiu de sessão para sessão. E achei piada quando a Emília também foi oferecer com a sua bandeja, não sei, a bebida, não é? alcoólica e também houve ali reações diversas, não houve?

B6: Houve, foi engraçado. Uns diziam sim, outros não, não.

... o teatro tem também esta componente de interagir, eu acho que valoriza muito. O público também acaba por se integrar melhor e participa de alguma

B5:forma. Eu acho que isso é cada vez mais um valor que o teatro pode dar ao espetáculo. Não sei o que estou bem a dizer, mas é isso.

B3: Pra mim, foi muito, muito bom trabalhar com vocês. Porque eu acho que quem não é ator de profissão traz um frescor para o fazer teatral, traz uma alegria, uma coisa, porque às vezes os artistas são muito vaidosos. A Lídia falou que na nossa profissão nós trabalhamos muito juntos, somos muito unidos, mas eu acho que você tem conhecido bons atores, no seu caminho porque artista é um bicho difícil, difícil também de trabalhar, porque tem as vaidades do ser artista e tudo, e eu sinto que vocês não trazem essa carga negativa mesmo, do eu sou um artista, não, estamos aqui para fazer, vamos trabalhar que vai muito de encontro do que eu penso que é ser artista, porque para mim um artista não é uma pessoa especial, ele só escolheu uma profissão e ser artista é um ofício como qualquer outra, a gente não é especial. Tem a Viola Spolin, que é uma... que foi uma professora de teatro, se não me engano, estadunidense, e que ela fala... Ela não acredita em talento. Ela fala que talento não existe. E eu concordo com ela. Ela falou que o que a gente chama de talento é desejo. Uma pessoa que parece que é talentosa é porque ela quer muito fazer aquilo. E eu senti que vocês eram um grupo que queriam muito fazer. E a gente falava, então amanhã é das sete às dez. E estávamos lá todas, com um sorriso, fazendo as coisas das sete às dez. Então, pra mim, foi parecido com a Emília, eu também não senti que tinha uma grande diferença. Eu acho que tem uma diferença no sentido de linguagem. Por exemplo, um dia a Lídia falou assim, aprendi uma coisa nova, que é sujo. A cena suja. O que é uma cena suja? Que é só uma... Que tem a ver com o tempo que a gente tem contato com a coisa. Assim como a Isabel vai saber infinitas coisas que eu não sei. Mas que eram separadores de tempo só, porque eu não sentia dentro da

disponibilidade que vocês tinham, sempre, estavam ali sempre abertas ao jogo, a tudo. Eu sentia mesmo que nós estávamos ali juntas jogando e eu fui muito feliz com esse grupo, porque era um grupo assim, que tinha ao mesmo tempo tinha todas as qualidades artísticas necessárias e não tinha a pior parte do artista que é a vaidade do ser artista. Pra mim foi maravilhoso estar com vocês não só com vocês, com o grupo de atrizes também com Ana, Isabel, e Andréa já atrizes profissionais com a Girassol uma atriz em formação porque eu acho que esse grupo de artistas que não é assim, porque também as nossas ideias se encontram no que nós acreditamos para fazer teatral. Então, eu fui muito feliz com o grupo todo.

B7: Se há alguma pergunta, alguma coisa que vocês gostariam de falar e eu não perguntei, algo além que vocês gostariam de acrescentar, fiquem à vontade.

B7: Talvez quem esteve na Francesca, se quiser depois mandar alguma coisa sobre a experiência com ela, né? É. Eu não coloquei nenhuma das perguntas relacionadas à Francesca, mas eu acho que pode ser, porque nem toda a gente estava, né? Só por isso. Estava a Emília, estava a Lídia e estava a Fernanda. Se quiserem mandar... Assim, e estava, né? Gheysla também, Andréia e Isabel. Se quiserem mandar específico da Francesca depois, eu posso colocar lá no a pergunta e vocês podem responder.

B5: Eu vou falar só uma coisa da oficina da Francesca que foi a coisa mais linda do mundo nós estávamos lá, a gente tinha que fazer individualmente o exercício da Francesca cada um, cada um, cada um e foi indo, foi indo, foi indo, as três estavam por último Emília, Fernanda e Lídia e se eu não me engano a Lídia era a última, aí na hora que a Lídia foi fazer o exercício fez uma cara de sofrimento abriu os braços e fez o exercício numa perfeição, assim impecável não foi?

Foi um mero acaso mas foi bonito foi bonito, a professora Francesca era assim era uma pessoa como é que eu ia dizer? Com umas particularidades engraçadas, ela era... Eu gostei, eu

gostei. Pronto, aprendi... Nem sei o que aprendi, porque eu não sei os termos técnicos, não é? Mas acho que foi interessante para a colocação da voz, não é? Tinha a ver com a colocação da voz. Os atores têm que saber colocar a voz, não é? E são exercícios para melhorar a maneira como em cena colocamos a voz. Era esse o objetivo, não era? Mas foi interessante, eu gostei imenso. Não foi nada monótono, foi muito interessante. Embora eu não esteja a par de toda a terminologia e de todo o assunto, mas gostei imenso. Gostei imenso. E, pronto, aprendemos sempre, sempre, sempre. Eu já não me lembro qual era... O que me ficou mais no ouvido, mas até há bem pouco tempo ainda me lembrava, mas agora já não me lembro. Mas foi lá uma parte que ela cantarolou que me ficou no ouvido, mas eu já não me lembro. Tem a ver também com... Pronto. A minha memória está a ficar um bocadinho afetada. Mas foi giro. Foi muito giro. E depois andei com aquilo no ouvido uma quantidade de dias. É verdade. Andei mesmo. Foi marcante. Foi sim, senhora.

B7: Bom, gente. Mas, então, muito obrigada, valeu demais. E obrigada pela disponibilidade de cada um. Tchau, tchau.

B5: Vocês estão a mandar corações, mas eu não os sei mandar, senão também mandava. Como é que vocês faziam? Não sei mandar, mas olha, é como se mandasse

B4: Uns pontinhos, não? Não sei. Pequeninho.

Bravas: Beijinhos. Beijinhos. Beijo! Tchau, tchau! (*Todas*)

Anexo 4 - Fotos



Figura 1s. Apresentação da criação teatral, oficina da comunidade.



Figura 2s. Oficina com Francesca



Figura 3s. Palestra com Francesca



Figura 4s. Preparação corporal



Figura 5s. Laboratório de Mestrado Site-Specific



Figura 6s. Ensaios do espetáculo.



Figura 7s. Produção dos objetos de cena



Figura 8s. Montagem de luz.



Figura 9s. Ensaio Geral e Passagem de luz.



Figura 10s. Cenas do espetáculo.



Figura 11s. Fotos de cena: Joana Calhau



Figura 12s. Confraternização



Figura 13s. Entrevista Focus Group. Fotografia superior e inferior representam as integrantes da reunião.