

# 011 **WOMEN'S EXPERIMENTAL THEATRE E THE MONSTROUS REGIMENT: DUAS REPRESENTAÇÕES DE TEATROS FEMINISTAS DA DÉCADA DE 1970<sup>1</sup>**

Profa. Dra. Brígida de Miranda (orientadora)<sup>2</sup>; Luana Tavano Garcia<sup>3</sup>

**RESUMO:** As correntes feministas norte-americanas e inglesas da década de 1960 e 1970 contribuíram para a formação de grupos de teatro compostos somente por mulheres. Este artigo faz um apanhado geral sobre estas correntes e se detém a reunir dados sobre dois grupos de teatro feministas do período, o *Women's Experimental Theatre* e *The Monstrous Regiment*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo, Teatro feminista, Representação de mulheres

A década de 1960 foi um período em que questionamentos relacionados às relações sociais e políticas incitavam em muitos homens e mulheres o desejo e a luta por mudanças. A segunda onda do feminismo dos Estados Unidos floresceu a partir deste contexto. Na Inglaterra, muitas mulheres se uniram com o propósito de modificar socialmente a estrutura em que estavam inseridas, agrupando-se em movimentos que também possuíam características feministas. Este artigo apresenta um apanhado geral sobre os feminismos<sup>4</sup> norte-americanos e ingleses das décadas de 1960 e 1970 e como as práticas teatrais destes movimentos ocorriam através de dois grupos de teatro feministas: o *Women's Experimental Theatre* (W.E.T) nos Estados Unidos e *The Monstrous Regiment* na Inglaterra.

Em ambos os países, no início da década de 1960,

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

---

<sup>1</sup> Artigo elaborado para o projeto de pesquisa *Poéticas do Feminino e Masculino: A Prática Teatral na Perspectiva das Teorias de Gênero* coordenado pela Dra. Brígida de Miranda

<sup>2</sup> Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

<sup>3</sup> Bolsista de iniciação científica (PROBIC)

<sup>4</sup> Devido ao pluralismo de categorias existentes dentro do movimento feminista, o “feminismo tem dado caminho a ‘feminismos’, cada um implicando distintas interpretações ideológicas e estratégias políticas” (DOLAN, 1991:3)

talento latente como artistas, escritoras e produtoras<sup>5</sup> (MALNIG, ROSENTHAL *apud* HART, 1996:202).

De acordo com Brígida Miranda,

a necessidade de criar outros modelos de representação da mulher na arte, especificamente no teatro, foi uma das principais motivações para que nesses 'espaços de mulheres' e/ou 'espaços feministas' houvesse uma grande produção de textos teatrais (2008:286).

Jill Dolan apresenta em *The feminist Spectator as Critic* (1991) algumas correntes da segunda onda do feminismo norte-americano e as tendências teatrais que as feministas adotavam para transmitir suas ideologias e integrarem este meio artístico que ainda apresenta supremacia masculina na elaboração da sua prática e teoria. Dolan separa estes feminismos em três grandes correntes: o feminismo liberal, o feminismo cultural ou radical e o feminismo materialista.

O feminismo liberal pretendia equivaler a mulher e o homem, incorporando as especificidades femininas dentro do universal masculino. As dramaturgas que faziam parte desta corrente “aceitam a noção que o teatro se comunica universalmente e preferem não serem particularizadas como mulheres” (DOLAN, 1991: 4). As peças que representavam esta corrente encaixavam-se no chamado “circuito comercial”, como a Broadway, por exemplo. Mas, apesar de os esforços do feminismo liberal terem sido responsáveis por uma maior visibilidade de escritoras, diretoras e produtoras teatrais, para a crítica feminista este pensamento acarretava a neutralização de uma política feminista, já que estas mulheres apresentavam o desejo de “se tornarem parte do sistema que historicamente as excluía” (*Idem*:5).

O grupo *Women's Experimental Theatre* foi fundado por Clare Coss, Sondra Segal, e Roberta Sklar no início da década de 1970 na cidade de Nova York. Em dez anos, produziu diversas peças e *performances* e representava o pensamento e as práticas relacionadas ao feminismo cultural. Roberta Sklar participava como co-diretora do Open Theatre, juntamente com Joseph Chaikin, mas deixou o grupo ao perceber sua impossibilidade de se desenvolver completamente como artista e feminista. Sklar é citada em *Feminism in Theatre: Mobilization of the Third Wave*, artigo escrito por Michelle Herbert. A fundadora do W.E.T refere à falta de espaço que a prática do grupo tinha em relação às feministas liberais:

---

<sup>5</sup> Todas as traduções foram feitas pela autora.

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

Para Dolan “o relacionamento de mãe/filha se torna paradigmática do conteúdo do teatro feminista cultural” (1991: 9). Esta relação pode ser observada no primeiro e mais conhecido trabalho do W.E.T: a trilogia *The Daughters Cycle* (1977-81). A trilogia foi uma

incisiva e, muitas vezes, profundamente perturbadora exploração teatral sobre mulheres dentro da família patriarcal do Ocidente. Cada uma das três peças, *Daughters*, *Sister/Sister*, e *Electra Speaks*, reflete uma contínua jornada das mulheres protagonistas, enquanto elas perpassam a infância, adolescência e fase adulta, até que Electra finalmente encontra sua voz e deixa o confinamento da casa (MALNIG, ROSENTHAL *apud* HART, PHELAN, 1996:201).

O feminismo Cultural, também chamado de radical, propunha “uma mudança fundamental na natureza da universalidade, sugerindo que os valores do gênero feminino tomem o lugar do genérico masculino” (DOLAN, 1991:6). A relação hierárquica de poder se mantinha nesta visão, porém invertida, e as características tipicamente femininas obtinham mais valor do que as masculinas.

Já a segunda trilogia do grupo, *Women-s body and Other Natural Resources* (1980-85), integrava performances que expunham o relacionamento das mulheres com seus corpos e com a comida. O W.E.T empregava uma técnica de atuação chamada *Fast talk*, em que as atrizes “vomitavam” palavras e expressões faciais diante do público. A técnica refletia o que o grupo considerava a obsessão natural da experiência interior das mulheres e permitia às atrizes articularem sentimentos e desejos anteriormente não expressos e silenciados. O direcionamento direto à platéia também era um recurso utilizado pelo grupo.

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

A tendência essencialista era representada no palco através de uma textualidade corporal feminina, invertendo a autoridade do texto para o privilégio do corpo e do gesto como essência primordial. Andrea Nye cita a dramaturga Hèléne Cixous, que também integrava na sua escrita o pensamento feminista cultural:

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

A crítica teatral feminista a esta corrente, no entanto, defende que “unir a sexualidade da mulher à sua textualidade oferece uma posição de sujeito cravada em universalismos transcendentos” (DOLAN, 1991:8). As diferenças de etnia, classe social e opção sexual entre as mulheres não eram consideradas, já que “enquanto suas diferenças sexuais dos homens são reforçadas, suas diferenças de outras mulheres são ignoradas [...] todas as diferenças são molduradas em termos de igualdade definida pela separação da mulher do homem” (*Idem*: 9). Estes fatores acarretaram a projeção de uma espectadora feminista ideal e transcendental.

Por causa da crítica e da mudança dentro dos movimentos femininos, em que as mulheres estavam lutando contra questões como diferenças sexuais, de classe e de raça dentro de suas comunidades, o W.E.T percebeu que não podia mais depender dos laços que, uma década antes, existiam entre a companhia e seu público. De acordo com Malnig e Rosenthal, Sklar reconhece que “algumas coisas estavam acontecendo nos movimentos feministas que não havíamos percebido” (*apud*: HART, PHELAN, 1996:212). Em 1985, Cross e Segal param de produzir peças teatrais, mas de acordo com Malnig e Rosenthal,

O trabalho do *Women's Experimental Theatre* ainda é, entretanto, uma reflexão expansiva da política feminista, trazendo à tona importantes questões para os primeiros movimentos feministas (*Idem*:212).

Já o feminismo materialista, terceira corrente do feminismo norte-americano enquadra o debate de gênero sob termos de neutralidade de gênero, o que as duas outras correntes não faziam. As feministas materialistas “desconstroem o sujeito mítico Mulher, para olhar para as mulheres como uma classe oprimida por condições materiais e relações sociais” (DOLAN, 1991: 10). No discurso materialista, gênero não é inato.

Ele é ditado através da culturalização, uma vez que as divisões de gênero são situadas a serviço da ideologia da cultura dominante.

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

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

A companhia *Monstrous Regiment* foi formada em 1975, na Inglaterra, e era considerada uma companhia de teatro feminista materialista. O grupo tinha uma preocupação em tratar de questões feministas e socialistas. De acordo com Janelle Reinelt, na Inglaterra da década de setenta,

o movimento feminista é largamente pertencente à classe operária e pesadamente socialista, em contraste com os Estados Unidos, em que o feminismo é fortemente baseado na classe média (1990:50).

Porém, uma visão essencialista sobre o feminismo também surgiu durante a década de setenta entre as inglesas e as “feministas radicais teorizaram uma subjeção trans-histórica das mulheres aos homens no patriarcado como o problema central e fato da realidade” (REINELT, 1990:51). Para Reinelt, “a resposta socialista foi que a real haste da opressão do capitalismo e das mulheres não deve abandonar o seu lugar histórico na luta contra isso, se engajando em um movimento burguês liberal” (*Idem*), o que provocou discordância entre os grupos feministas na Conferência Nacional para a Libertação da Mulher (*National Women’s Liberation Conference*), em Birmingham em 1978.

A formação original do *Monstrous Regiment* era composta pelas atrizes Mary McCusker e Gillian Hanna, mas logo Chris Bowler começou a trabalhar com o grupo como escritora/diretora e Rose Sharp como a produtora. Com o passar dos anos, muitas mulheres integraram a companhia, que por quinze anos tinha o objetivo de reunir “material feminista sobre tópicos históricos, com inclinações multiculturais, desenvolvidas através da escrita de jovens escritoras” (REINELT apud HART, PHELAN, 1996:166).

A companhia realizou variadas performances e encenou diversas peças, entre elas *Vinegar Tom* (1978) e *Origin of the Species* (1984). A primeira, escrita por Caryl Churchill, apresenta a história de algumas mulheres condenadas por bruxaria em Essex, Inglaterra, no século XIII. O texto dramático contém uma estrutura brechtiana de narrativa e tem sete letras de músicas com caráter contemporâneo, inscritas para contrastar com o andamento das cenas.

Ao contextualizar os acontecimentos como fatos históricos e distanciados através das técnicas de estranhamento<sup>6</sup>, a espectadora é instigada a questionar a sua própria realidade. De acordo com Janelle Reinelt,

Para as feministas, técnicas brechtianas oferecem um caminho para examinar as condições materiais de comportamento de gênero (como eles são internalizados, opostos e modificados) e sua interação com fatores sócio-políticos como a classe (1990:50).

Já *Origin of the Species*, escrita por Bryony Lavery, foi resultado de um workshop de três semanas com Hanna e McCusker. A personagem Molly, uma arqueologista, descobre que seu parente ancestral mais remoto é do sexo feminino, e não masculino, como lhe foi ensinado ao longo da história. McCusker interpretava uma macaca/humana chamada Victoria. A peça trabalhava para “inserir as mulheres dentro da história natural e criticar a história patriarcal” (REINELT *apud* HART, PHELAN, 1996:172), provocando um distanciamento ao colocar o questionamento “e se uma narrativa histórica fosse contada através de uma mulher protagonista invés de um homem?” (*Idem*).

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

como elas estavam comprometidas em desenvolver uma nova escrita, seus “scripts” frequentemente atravessavam extensos workshops e estágios preparatórios, levando vários anos para progredir da primeira idéia até a produção final de seus trabalhos (REINELT *apud* HART, PHELAN, 1996:162).

---

<sup>6</sup> Em alemão, *verfremdungseffekt*. Traduzido como *estranhamento* para a língua portuguesa (ou distanciamento, de acordo com alguns autores), a palavra representa um conjunto de recursos literários e cênicos que visam romper com a identificação do espectador em relação à trama representada, como era comum acontecer no teatro Aristotélico, ou “dramático”, na primeira metade do século XX.

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

Enquanto trabalhos recentes como *Origin of the Species*, parcialmente atingem esses efeitos (de historização da narrativa) sem a visão de um elenco numeroso, existe uma inquestionável relação teatral entre o tamanho do elenco e as políticas de sua representação (*Idem*, 1996:167).

O estudo destas correntes feministas e das tendências teatrais dos dois grupos pesquisados abre uma perspectiva histórica e permite o fornecimento de material para futuros trabalhos sobre as relações entre as mulheres e o teatro. Detive-me a estudar dois grupos estrangeiros, pois minha curiosidade em detectar como variadas linhas de pensamento relacionadas à figura feminina e ao papel performativo do gênero dentro de dois discursos feministas claros eram representadas.

De um lado, através das performances do *Women's Experimental Theatre*, a defesa de um teatro essencialmente feminino, onde o corpo da mulher representava a imagem central, como mãe, como sexo e através das relações entre homens e mulheres. Do outro, através do *Monstrous Regiment*, a perspectiva histórica utilizada como ferramenta para contextualizar um discurso sobre gênero como categoria socialmente e culturalmente construída e diretamente relacionada às vertentes de classe social, etnia e opção sexual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOLAN, Jill. **The feminist Spectator as Critic**. Michigan: University of Michigan Press, 1991.

HERBERT, Michelle. **Feminism in Theatre: Mobilization of the Third Wave**. 2006. Disponível em: [http://www.associatedcontent.com/article/101931/feminism\\_in\\_theatre\\_mobilization\\_of.html?page=2](http://www.associatedcontent.com/article/101931/feminism_in_theatre_mobilization_of.html?page=2)

MALNIG, Julie, ROSENTHAL, Judy C. *The Women's Experimental Theatre: Transforming Family Stories into Feminist Questions*. In: HART, Lynda and PHELAN, Peggy. *Acting out: feminist performances*. USA: University of Michigan Press, 1996. (p. 201-214)

MIRANDA, Brigida. **Quem tem medo do teatro feminista?**. Blumenau: Anais da I Jornada Latino-americana de Estudos Teatrais, 2008.

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

REINELT, Janelle. **Resisting Thatcherism: The Monstrous Regiment and the School of Hard Knox**. In: HART, Lynda and PHELAN, Peggy. *Acting out: feminist performances*. USA: University of Michigan Press, 1996. (p. 161-180)

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

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