

A PERSPECTIVA DAS MEDIAÇÕES PARA A COMPREENSÃO DOS COLETIVOS DE TEATRO FEMINISTAS

THE PERSPECTIVE OF MEDIATIONS FOR UNDERSTANDING FEMINIST
THEATER COLLECTIVES

LA PERSPECTIVA DE LAS MEDIACIONES PARA LA COMPRENSIÓN DE
LOS COLECTIVOS DE TEATRO FEMINISTA

Barbara Heller

■ Docente do PPGCOM da Universidade Paulista (UNIP). Lidera o GP "Narrativas da Memória: representações, identidades e culturas" (CNPq) e preside a Associação Liberdades Poéticas, para remição de pena por leitura. Integra a Rede de Pesquisa Rememora, voltada aos estudos da memória na comunicação. Seus artigos em periódicos qualificados versam sobre narrativas de mulheres, memória e história oral.

■ *Docente del PPGCOM de la Universidade Paulista (UNIP). Coordina el GP "Narrativas de la Memoria: representaciones, identidades y culturas" (CNPq) y preside la Asociación Liberdades Poéticas, dedicada a la remisión de pena por medio de la lectura. Integra la Red de Investigación Rememora, centrada en los estudios de la memoria en la comunicación. Sus artículos en revistas académicas abordan narrativas de mujeres, memoria e historia oral.*

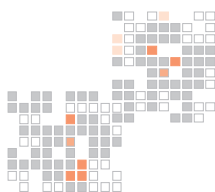
■ E-mail: b.heller.sp@gmail.com

Paula Garcia

■ Doutoranda no PPGCOM da Universidade Paulista (UNIP), com bolsa PROSUP/CAPES. Graduada em Comunicação Social pela UNIP e formada em Arte Dramática pelo Teatro Escola Macunaíma. Servidora pública na Universidade Federal de São Paulo, participante do GP "Narrativas da Memória: representações, identidades e culturas" (CNPq) e pesquisadora da Rede de Pesquisa Rememora.

■ *Doctoranda en el PPGCOM de la Universidade Paulista (UNIP), con beca PROSUP/CAPES. Graduada en Comunicación Social por la UNIP y formada en Arte Dramático por el Teatro Escola Macunaíma. Servidora pública en la Universidade Federal de São Paulo, integrante del Grupo de Investigación "Narrativas de la Memoria: representaciones, identidades y culturas" (CNPq) e investigadora de la Red de Investigación Rememora.*

■ E-mail: contatopaulagarcia@yahoo.com



RESUMO

Este artigo apresenta um panorama dos coletivos de teatro feministas, focando em duas questões: por que se constituem e quais temas pautam suas dramaturgias. Para compreender suas motivações, pensamentos e atividades, serão analisados cinco coletivos, um de cada região do Brasil. Em diálogo com o feminismo, análise do discurso e estudos culturais (Elaine Aston, Mikhail Bakhtin e Stuart Hall), o texto vê nas atividades lúdicas, derivadas das mediações culturais (Martín-Barbero) concebidas pelos coletivos, uma forma de resistência às opressões contra as mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: COMUNICAÇÃO; TEATRO FEMINISTA; MEDIAÇÕES CULTURAIS; COLETIVOS ARTÍSTICOS.

ABSTRACT

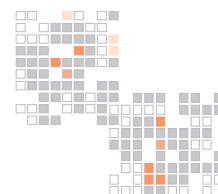
This article presents an overview of feminist theater collectives, focusing on two key questions: why they are formed and what themes shape their dramaturgy. To understand their motivations, thoughts, and activities, five collectives, one from each region of Brazil, will be analyzed. Engaging with feminism, discourse analysis, and cultural studies (Elaine Aston, Mikhail Bakhtin, and Stuart Hall), the text views playful activities, derived from the cultural mediations (Martín-Barbero) conceived by these collectives, as a form of resistance against the oppression of women.

KEY WORDS: COMMUNICATION; FEMINIST THEATER; CULTURAL MEDIATIONS; ARTISTIC COLLECTIVES.

RESUMEN

Este artículo presenta un panorama de los colectivos de teatro feministas, centrándose en dos preguntas clave: por qué se constituyen y qué temas marcan sus dramaturgias. Para comprender sus motivaciones, pensamientos y actividades, se analizarán cinco colectivos, uno de cada región de Brasil. En diálogo con el feminismo, el análisis del discurso y los estudios culturales (Elaine Aston, Mikhail Bakhtin y Stuart Hall), el texto ve en las actividades lúdicas, derivadas de las mediaciones culturales (Martín-Barbero) concebidas por estos colectivos, una forma de resistencia contra la opresión de las mujeres.

PALABRAS CLAVE: COMUNICACIÓN; TEATRO FEMINISTA; MEDIACIONES CULTURALES; COLECTIVOS ARTÍSTICOS.



1. Introdução

A dissemelhança entre homens e mulheres em nossa sociedade, infelizmente, perpassa os limites físicos dos seres humanos. Se reflete nos comportamentos herdados de uma cultura de relações patriarcais, que vão se perpetuando ao longo de séculos em nosso convívio diário. Segundo o Fórum Econômico Mundial, em seu Relatório Global de Desigualdade de Gênero 2023, a igualdade de gênero no mundo só irá ocorrer daqui 131 anos, isto é, mais cinco gerações de meninas já estão fadadas a sofrer com a disparidade econômica, política e interpessoal.

Frente a esse contexto, de que maneira as mulheres têm lidado com as persistentes desigualdades de gênero? Neste trabalho, abordamos a congregação de feministas em coletivos que empregam o teatro como um meio para desafiar comportamentos indesejáveis, proporcionando às atrizes e dramaturgas um canal para expressar suas experiências e aspirações à sociedade por meio da manifestação artística, visto que:

a impotência política e o anonimato social em que se consomem a maioria dos homens reclama, exige esse suplemento-complemento, quer dizer, uma razão maior de imaginário cotidiano para poder viver. Eis aí, segundo Morin, a verdadeira mediação, a função de meio, que cumpre dia a dia a cultura de massa: a comunicação do real com o imaginário (Martín-Barbero, 1997, p. 83, grifo do autor).

Nesse sentido, serão examinados os perfis de cinco coletivos de teatro, a partir dos seguintes questionamentos: Por que se constituem e quais temas pautam suas dramaturgias. Com isso, buscamos entender as semelhanças e as diferenças que motivaram as constituições, pensamentos e atividades desenvolvidas dos coletivos Arremate

de Teatro (Nordeste), (Em) Companhia de Mulheres (Sul), Frente Feminina (Centro-Oeste), Mulheres Marajoaras em Cena (Norte) e Rede artística M.O.T.I.M - Mulheres Organizadas por um Teatro em Infinito Movimento (Sudeste).

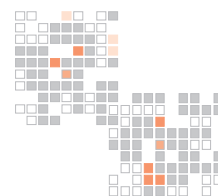
Em diálogo com o debate sobre feminismo, análise do discurso e estudos culturais (Elaine Aston, Mikhail Bakhtin e Stuart Hall), uma das suposições a ser investigada é como as mediações, isto é, as “articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais” (Martín-Barbero, 1997, p. 17), se dão nesse tipo de organização, e como contribuem para a promoção e a interação entre mulheres, a defesa dos seus direitos e, por que não, uma convivência mais igualitária entre pessoas de diferentes gêneros.

Para isso, utilizamos especialmente as mediações culturais propostas por Jesús Martín-Barbero, observando como os coletivos analisados ativam processos de identidade, memória e cidadania por meio de práticas comunicativas e artísticas. As mediações não são tratadas apenas como canais intermediários, mas como lugares onde se constroem sentidos sociais e expressividades coletivas.

Iniciaremos a discussão com uma breve apresentação histórica do teatro feminista, e a diferenciação dos termos **coletivo** e **grupo**, no âmbito teatral. Na sequência apresentaremos os coletivos, analisando as mediações culturais acionadas em suas práticas, seguindo para a apresentação de seus objetivos artísticos. Por fim, procuramos responder o quanto esse tipo de organização contribui para o combate à opressão contra as mulheres.

2. Teatro Feminista: trabalho coletivo

A busca pela equidade de gênero e o fim do patriarcado evoluíram progressivamente ao longo da história ocidental, principalmente a partir do século XIX em Londres, quando mulheres empreenderam a luta visando os mesmos direitos



dos homens, incluindo o direito ao voto.

No contexto brasileiro, o marco histórico do feminismo está intrinsecamente ligado ao ano de 1975, designado como o Ano Internacional da Mulher pela Organização das Nações Unidas (ONU). Vale ressaltar que esse era um período de tensão política no país, decorrente do golpe civil-militar de 1964. Contudo, o respaldo da ONU proporcionou um impulso às lutas pelos direitos das mulheres, integrando-as às demais agendas contrárias ao regime militar.

Autoras como Martha Weinman Lear (1968) e Rebecca Walker (1992) categorizam as conquistas provenientes do movimento feminista em períodos identificados como **ondas**. Essa interpretação se fundamenta na ideia de que, após o auge de uma luta e sua consequente conquista, naturalmente ocorre um breve declínio nas motivações antes do surgimento de uma nova reivindicação.

Elaine Aston afirma em seus estudos que a partir desses movimentos surgiram as primeiras práticas do Teatro Feminista.

No clima feminista da década de 1970, as mulheres sentiam a necessidade de um 'espaço' próprio para compartilhar experiências, sentimentos e problemas que não podiam ser expressos ou não eram considerados importantes o suficiente para serem expressos em um contexto social ou cultural misto (Aston, 1999, p. 22, tradução nossa).¹

A autora também destaca que a intervenção feminista desempenhou papel crucial na criação de oportunidades para uma autoria teatral mais feminina (Aston, 1995), frente à produção teatral

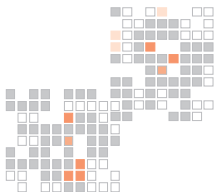
historicamente conduzida predominantemente por agentes masculinos. A partir disso, torna-se essencial reconsiderar os próprios mecanismos de expressão artística como um passo inicial, para então utilizar a arte como um instrumento efetivo de reivindicação.

No teatro, as feministas aplicaram a crítica social do movimento tanto à organização da prática teatral quanto à percepção analítica da arte, misturando descobertas críticas como a sexualização das mulheres no palco, a omissão das narrativas das mulheres, a escassez de papéis fortes para mulheres e a invisibilidade de lésbicas e mulheres de cor no palco, com as questões econômicas das desigualdades salariais, práticas patriarcais de contratação e representação sindical. Críticas e historiadoras feministas começaram a reconstruir a história das mulheres no teatro, usando os objetivos de grupos de conscientização e ativistas sociais: tornar as mulheres visíveis, encontrar sua voz, recuperar as obras que a história dominante suprimiu e explicar o histórico processo de repressão das mulheres e seu efeito em suas conquistas (Case, 1988, p. 113, tradução nossa).²

Diante desse panorama, torna-se evidente que as expressões artísticas também foram empregadas

2 No original: In theatre, feminists applied the social critique of the movement to both the organisation of theatre practice and the analytical perception of the art, mixing critical discoveries such as the sexualisation of women on stage, the omission of women's narratives, the paucity of strong roles for women and the invisibility of lesbians and women of colour on stage, with the economic issues of wage inequities, patriarchal hiring-practices and union representation. Feminist critics and historians began to reconstruct the history of women in theatre, using the goals of consciousness-raising groups and social activists: to make women visible, to find their voice, to recover the works that the dominant history suppressed and to explain the historical process of the suppression of women and its effect on their achievements (Case, 1988, p. 113).

1 No original: In the feminist climate of the 1970s women felt the need for a 'space' of their own in which to share experiences, feelings and problems that could not be expressed or were not considered important enough to be voiced in a mixed social or cultural context. (Aston, 1999, p. 22).



como instrumento nas reivindicações femininas pelo seu espaço na sociedade, e a organização dessas práticas também se apresenta de maneira mais equitativa e compartilhada.

Quando chamamos esses espaços de criação artística de **coletivos**, estamos nos referindo a um “processo colaborativo [que] não se restringe apenas ao âmbito da criação. Ele pode ser pensado como uma forma de organização de gestão coletiva, de tipo cooperativo.” (Silva, 2008, p.63).

Patrice Pavis, em o *Dicionário do Teatro*, conceitua o termo **Criação Coletiva** como

um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a “tirania” do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. Esse movimento está vinculado à redescoberta do aspecto ritual e coletivo da atividade teatral, ao fascínio dos que fazem teatro pela improvisação, pela gestualidade liberada da linguagem e pelas formas de comunicação não-verbais. Reage contra a divisão do trabalho, contra a especialização e contra a tecnologização do teatro, fenômeno sensível a partir do momento em que os empreendedores de teatro passam a dispor de todos os meios modernos de expressão cênica e a apelar mais para “operários especializados” que a artistas polivalentes (Pavis, 2008, p. 79).

Logo, o trabalho realizado em **grupo** exige uma estrutura hierárquica de funções as quais são a base do seu funcionamento, como, por exemplo, a figura de um único diretor em uma companhia, ou os demais artistas que só exercem suas funções pré-estabelecidas. Esse tipo de constituição pode ser comparado à atuação de uma empresa, sendo mais comum ao teatro comercial, que visa

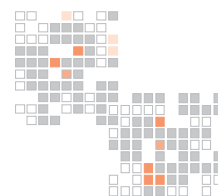
prioritariamente o lucro, e difere, por exemplo, do teatro amador, mais ideológico e de militância.

A ideia de se reunir de forma coletiva também é encontrada em outras manifestações artísticas, como nas artes plásticas, e em alguns movimentos sociais de ativismo político. Porém, os coletivos de teatro se diferem dos demais quando da necessidade de uma dramaturgia própria para representar genuinamente suas inquietações e a busca de uma participação ativa de seu público (Silva, 2008). Isso possibilita múltiplas criações coletivas, para além das pessoas que constituem esse espaço, fazendo também com que cada espetáculo seja único, de acordo com as trocas realizadas durante as apresentações.

E é seguindo esse trabalho, mais colaborativo e com ideais de resistência, que percebemos a construção de algumas das mediações propostas no Quarto Mapa Metodológico das Mediações de Jesús Martín-Barbero (Lopes, 2017). Os mapas de Martín-Barbero são um modelo crítico

à dependência teórica dos estudos de comunicação latino-americanos a modelos hegemônicos, reprodução de teorias e enfoques que o autor considera “fora de lugar”, destituídos de sentido no universo ao qual se propõem inserir. Para o autor, os mapas e os sentidos produzidos por eles mudam na medida em que se desloca o ponto de observação. (Lopes, 2017, p. 42)

O termo **mediações** refere-se às diversas formas pelas quais a cultura e a comunicação estão presentes e operam na vida cotidiana das pessoas, medeiam suas relações sociais, suas identidades e suas percepções do mundo. São esses processos comunicativos e culturais que observamos nos conglomerados de mulheres artistas, apresentados a seguir.



3. Mediações em Cena: mulheres reunidas no teatro

Os coletivos selecionados foram os compostos majoritariamente por mulheres, autointitulados **feministas** (hooks, 2019), provenientes, cada um, de regiões distintas do Brasil e com suas informações acessíveis em sites, redes sociais e/ou trabalhos acadêmicos, além de se mostrarem disponíveis para outros questionamentos, respondidos pontualmente no decorrer da pesquisa.

O Arremate de Teatro, situado na cidade de Fortaleza, Ceará, se define como um coletivo de teatro feminista composto exclusivamente por artistas mulheres. Seu projeto político tem como fundamento a necessidade premente da autonomia, do protagonismo e da expressão das mulheres. O desenvolvimento da dramaturgia, que é autoral e coletiva, reforça o espaço de voz e o compromisso do grupo com a construção do que o Martín-Barbero (2006) define como a identidade dessas mulheres, por meio de espetáculos que abordam as causas feministas.

Desde 2014, produzem anualmente espetáculos e ofertam ao seu público oficinas e seminários com enfoque na perspectiva feminina/feminista, adotando as poéticas teatrais do épico e do ritual.

Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam - em nossa vida mental - objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo (Hall, 2016, p. 23).

Já o (Em) Companhia de Mulheres tem sua origem no ano de 2010, em Florianópolis, Santa Catarina. Surgiu a partir da convergência de três projetos de pesquisa de mestrado em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Esses projetos dissertaram sobre a poética, a estética e a ética do teatro feminista na produção brasileira; a criação dramatúrgica

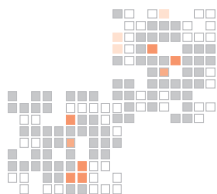
coletiva com mulheres; e a pesquisa, o jogo teatral e a criação de cena. A produção dos espetáculos é realizada sob a perspectiva do *devised theatre*³, com teóricas feministas e do teatro feminista como base para o trabalho. Além disso, são utilizados, como estímulos, mitologias, lendas sobre personagens femininas, histórias pessoais, memórias e objetos afetivos das atrizes. Contudo,

isto nada tem a ver com nostalgia, porque a “função” dessa memória na vida de uma coletividade não é falar do passado, e sim dar continuidade ao processo de construção permanente da identidade coletiva (Martín-Barbero, 1997, p. 255).

Enquanto isso, no final de 2018, em Brasília, Distrito Federal, um coletivo composto por artistas produtoras concebeu a ideia de promover um festival de múltiplas linguagens, exclusivamente com mulheres na direção, dando origem à Frente Feminina. Além da organização anual do festival, o coletivo também desenvolve projetos artísticos com a mesma temática: mulheres à frente, liderando e detendo o discurso. Da mesma forma que o coletivo catarinense, isso ocorre através da escuta atenta de outras mulheres e de suas próprias narrativas, “conectando a experiência individual com o curso do mundo” (Martín-Barbero, 1997, p. 318).

Retornando ao contexto acadêmico, o projeto Mulheres Marajoaras Em Cena (MMEC) surgiu de uma iniciativa de extensão desenvolvida na Universidade Federal do Pará (UFPA), no Campus de Breves, e teve início em março de 2019. No âmbito da extensão, sua missão é

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



criar e apresentar peças teatrais originais, com o propósito de trazer à tona personagens e cenários característicos das áreas ribeirinhas do Marajó. Isso visa proporcionar à plateia maior identificação com o que está sendo apresentado em cena (Martín-Barbero, 1997, p. 319).

Além de seus propósitos artísticos e culturais, o grupo também se empenha em abordar questões sociais relevantes, como a violência de gênero, a prostituição e trabalho infantil, promovendo o debate e a reflexão entre os estudantes e a comunidade. Funcionando como um grupo de teatro amador, sem afiliação institucional, o foco está na exploração da arte teatral e no fortalecimento das mulheres, conforme proposto por Aston (1999), com destaque para aquelas que são ribeirinhas, negras e descendentes indígenas.

Dando visibilidade para essas minorias, identificamos a mediação que Martín-Barbero conceitua como cidadania:

Pois bem, é típico da cidadania hoje estar associada ao “reconhecimento recíproco”, ou seja, ao direito de informar e ser informado, de falar e ser ouvido, essencial para poder participar nas decisões que dizem respeito à comunidade (Martín-Barbero, 2012, p.47, tradução nossa).⁴

O último coletivo em nossa análise é a Rede Artística M.O.T.I.M - Mulheres Organizadas por um Teatro em Infinito Movimento -, com sede na capital de São Paulo. Este movimento teve início por meio de um grupo de estudos semanal, em julho de 2018, que amalgamava arte, feminismo e espiritualidade. Atualmente, com a consolidação da rede, são produzidos espetáculos teatrais,

experiências virtuais, publicações literárias, saraus, grupos de estudos feministas, cursos voltados para o desbloqueio criativo de artistas mulheres, além de oferecer atendimentos terapêuticos, entre outras iniciativas que abrangem este contínuo processo de transformação, descrito por Mikhail Bakhtin como

a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido (Bakhtin, 1997, p. 243).

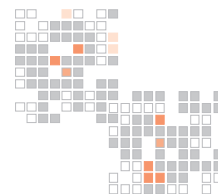
Com foco na autonomia e expressão das mulheres, esses grupos criam espaços de voz através de dramaturgias coletivas e abordagens poéticas que visam fortalecer e dar visibilidade às narrativas femininas. As análises aqui desenvolvidas apontam para pelo menos três tipos centrais de mediações: a mediação da identidade (Martín-Barbero, 2006), presente na dramaturgia autoral e no protagonismo feminino; a mediação da memória (Martín-Barbero, 1997), observada na incorporação de memórias pessoais, mitos e objetos afetivos como fontes dramáticas; e a mediação da cidadania (Martín-Barbero, 2012), expressa na busca por reconhecimento social, direito à fala e participação ativa na cultura.

Esses elementos atualizam o modelo de mediações de Martín-Barbero ao situar a comunicação como prática vivida nas margens do sistema dominante, com ênfase nas experiências femininas e periféricas.

4. Concepções e comportamentos: analogias e variações

Compor e ter um espaço próprio no teatro são os pontos de partida dos cinco coletivos em estudo, visto que “por meio do teatro, muitas [mulheres] apoiaram seus ideais políticos e sociais

⁴ No original: Pues es lo propio de la ciudadanía hoy el estar asociada al “reconocimiento recíproco”, esto es al derecho a informar y ser informado, a hablar y ser escuchado, imprescindible para poder participar en las decisiones que conciernen a la colectividad. (Martín-Barbero, 2012, p. 47).



e renovaram antigos preceitos da linguagem tradicional, para, a partir da perspectiva da mulher, compartilharem a arte” (Garcia, 2008, p. 14). Martín-Barbero complementa essa ideia enfatizando o protagonismo da mulher na vida cotidiana, “como a *recriadora de uma sociabilidade primordial* que é ao mesmo tempo encontro e mediação” (1997, p. 273, grifo do autor).

O Coletivo Arremate argumenta que a história do teatro ocidental foi construída sobre concepções e aspirações masculinas, resultando na representação de personagens femininas em tragédias e comédias moldadas por homens (Aston, 1995). Isso levou a um atraso na participação das mulheres no teatro. Quando finalmente permitido o ingresso de atrizes, muitas eram estigmatizadas como mulheres sem valor, concubinas ou prostitutas, para posteriormente serem relegadas ao papel de **musas**, mas sempre vistas como objetos de manipulação:

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

histórias, sentimentos e fantasias de mulheres reais (Case, 1988, p. 6, tradução nossa).⁵

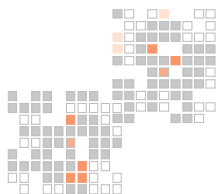
O (Em) Companhia de Mulheres explica que o teatro feminista representa uma abordagem que oferece novas perspectivas daquilo que Martín-Barbero entende como narrativa, dentro do nosso contexto:

Narrar histórias de “gênero” é considerar a pluridimensionalidade dos dispositivos como objeto preciso de estudo, ou seja, as mediações materiais e expressivas pelas quais os processos de reconhecimento se inserem nos de produção, inscrevendo sua marca na própria estrutura da narração (Martín-Barbero, 2002, p.157, tradução nossa).⁶

Esse entendimento permite reconhecer que a narração não opera de forma neutra: ela carrega marcas históricas e políticas. Assim, os coletivos feministas, ao elaborarem suas dramaturgias, não apenas comunicam ideias, mas também reconfiguram sentidos, rompem silenciamentos

5 No original: Feminist critics began to perceive that in studying the representation of women in classical plays and histories it was of fundamental importance to distinguish between private and public life. Public life is privileged in these sources, while private life remains relatively invisible. The new feminist analyses prove that this division is genderspecific: i.e. public life is the property of men, and women are relegated to the invisible private sphere. As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional ‘Woman’ who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarchal values attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies of actual women. (Case, 1988, p. 6).

6 No original: Decir relatos “de género” es estarse planteando como objeto preciso de estudio la pluridimensionalidad de los dispositivos, esto es las mediaciones materiales y expresivas a través de las cuales los procesos de reconocimiento se insertan en los de producción inscribiendo su huella en la estructura misma del narrar. (Martín-Barbero, 2002, p. 157).



e atualizam disputas simbólicas. As mediações aqui não são ferramentas técnicas, mas processos sociais que cruzam linguagem, sensibilidade e experiência.

Visando trazer para o centro do palco as questões que afetam as mulheres e apresentá-las em seu próprio contexto, elas percebem a expressão teatral como um veículo crucial para abordar questões que reverberam em diversos aspectos da vida social, sejam eles públicos ou privados.

Nesse sentido, ao explorar as questões feministas tendo o teatro como foco, abre-se espaço para debates que estimulam reflexões sobre os comportamentos arraigados na sociedade patriarcal, dado que:

o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (Foucault, 1996, p. 49)

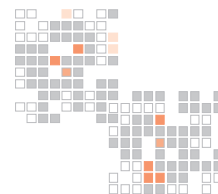
Já a Rede MOTIM percebe dentro da cultura de opressão às mulheres uma resistência ao termo **feminista**, observando que muitos estereótipos e preconceitos são associados àquelas que se identificam dessa maneira, como já apontado no artigo *Por que não somos todas feministas?* (2013) das pesquisadoras Marília Saldanha, Beatriz Kochenborger Scarparo e Marlene Neves Strey. Por essa razão, o coletivo sentiu a necessidade de oferecer ao público, através dos três princípios fundamentais que o definem: arte, feminismo e espiritualidade, diferentes perspectivas sobre essa palavra. De acordo com Bakhtin:

Escolhemos a palavra de acordo com sua significação que, por si só, não é expressiva e pode ou não corresponder ao nosso objetivo expressivo em relação com as outras palavras, isto é, em relação com o todo de nosso enunciado. A significação neutra de uma palavra, relacionada com uma realidade efetiva, nas condições reais de uma comunicação verbal, sempre provoca o lampejo da expressividade. É precisamente isso que se dá no processo de criação de um enunciado (Bakhtin, 1997, p. 311).

Por meio dessa abordagem, elas acreditam ser possível instigar a plateia a refletir sobre suas dinâmicas sociais, pessoais e familiares, desarticulando o ciclo de reprodução automática das opressões e promovendo uma participação ativa na luta contra o preconceito e a discriminação, uma vez que “estamos constantemente à espreita dos reflexos de nossa vida, tais como se manifestam na consciência dos outros, quer se trate de aspectos isolados, quer do todo da nossa vida” (Bakhtin, 1997, p. 36).

Na mesma linha, a Frente Feminina enxerga a importância de possuir um espaço próprio de expressão como uma maneira de demonstrar para outras mulheres que a equidade é alcançável, através da habilidade de transformar experiências dolorosas em expressões artísticas, formas de ativismo ou “*transcodificando* novos significados para as imagens negativas” (Hall, 2016, p. 224, grifo do autor).

Anualmente elas também produzem um festival de múltiplas linguagens artísticas, só com mulheres na direção, expressando um desconforto pessoal em relação à desigualdade de gênero evidente na escassez de produtos artísticos dirigidos por mulheres, apesar de as plateias



frequentemente serem predominantemente femininas. Assumir o controle dos meios de produção teatral de forma independente, falar por si mesmas e contar histórias a partir da perspectiva feminina é também o objetivo do Coletivo Arremate, em busca de uma representação mais justa e autêntica da mulher no teatro.

Ao contrário do que foi apresentado pelos outros coletivos, para o Mulheres Marajoaras em Cena, a ideia de **ter o seu espaço** surgiu da necessidade de criar um grupo de teatro, mesmo que amador, em Breves (PA), uma vez que a cidade não dispõe de teatros ou cinemas. A iniciativa surgiu a partir de um grupo de mulheres, principalmente professoras do ensino básico, e foi desenvolvida por uma professora da UFPA, que viu no projeto uma oportunidade de oferecer à comunidade uma forma de arte teatral centrada nos temas discutidos na academia. Dessa forma, este espaço se torna um meio de dialogar com o público sobre empoderamento feminino, direitos das mulheres, crianças e adolescentes, questões de raça/etnia e a comunidade LGBTQIA+⁷, além de ser uma plataforma para o empoderamento das próprias participantes, bem como um local para que os membros masculinos possam reavaliar a própria abordagem em relação às questões de gênero, transformando “as classes divididas e os povos isolados – divididos e separados pela cultura e outros fatores – em uma força cultural popular-democrática” (Hall, 2003, p.263).

5. Conclusões

Diante do exposto e ao compreender as motivações individuais dessas mulheres e o contexto em que desenvolvem seus trabalhos

artísticos, torna-se evidente que, apesar de originárias de regiões distintas do Brasil, esses projetos compartilham um objetivo comum: desafiar o sistema patriarcal e reivindicar o direito das mulheres de expressarem suas próprias vozes.

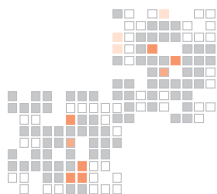
Esses grupos proporcionam um espaço seguro e inclusivo para as mulheres expressarem suas experiências e aspirações, desafiando os padrões de comportamento e as normas de gênero estabelecidas pela cultura patriarcal. Ao empoderar as mulheres por meio da arte e da narrativa, os coletivos de teatro feminista não apenas promovem a igualdade de gênero, mas também contribuem para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva para todas as pessoas, independentemente de seu gênero.

Como afirma Martín-Barbero, as mediações são os “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” (1997, p.292). Ao longo da análise, foi possível observar que os coletivos feministas acionam diversas formas de mediação: da **identidade**, ao promover o protagonismo das mulheres em suas narrativas; da **memória coletiva**, ao resgatar experiências pessoais e culturais como fonte dramática; e da **cidadania**, ao reivindicar o direito à participação, ao reconhecimento e à visibilidade.

Essas mediações culturais operam como formas de resistência e reconfiguração simbólica, permitindo que esses coletivos produzam sentido social a partir de suas vivências, e contribuam com uma prática comunicativa crítica e transformadora. Assim, a formação de coletivos emerge como resposta à necessidade de apoio mútuo, troca de experiências e amplificação das narrativas, fortalecendo a busca pela igualdade de gênero e pela representatividade feminina no âmbito artístico e social.

Além disso, a análise desses grupos à luz das mediações culturais propostas por Martín-Barbero destaca a importância de sua função

⁷ Sigla utilizada pela Secretaria Nacional dos Direitos das Pessoas LGBTQIA+, do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/lgbt>. Acesso em: 26 fev. 2025.



como espaços de articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais, promovendo assim uma convivência mais igualitária entre pessoas de diferentes gêneros. No entanto, é importante reconhecer que o trabalho desses coletivos é apenas um aspecto de uma luta mais ampla pela igualdade de gênero, e que ainda há muito a ser feito para alcançar uma sociedade

verdadeiramente igualitária e inclusiva.

Para concluir, os discursos apresentados dentro de toda essa configuração “não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente” (Bakhtin, 1997, p. 316), respeitando as devidas diferenças de necessidade desta exposição.

Referências

- Aston, E. (1995). *An introduction to feminism and theatre*. London and New York: Routledge.
- Aston, E. (1999). *Feminist theatre practice: A handbook*. London and New York: Routledge.
- Bakhtin, M. (1997). *Estética da criação verbal* (M. E. G. G. Pereira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Case, S.-E. (1988). *Feminism and theatre*. London and New York: Routledge.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso* (L. F. A. Sampaio, Trad.). São Paulo: Edições Loyola.
- Garcia, L. T. (2008). *Teatro feminista: Uma abordagem sobre as teorias, as práticas e a experiência* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (A. L. G. Resende et al., Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trans.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri.
- hooks, b. (2019). *Teoria feminista: Da margem ao centro* (R. Patriota, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Lear, M. W. (1968, March 10). The second feminist wave. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1968/03/10/archives/the-second-feminist-wave.html>
- Lopes, M. I. V. (2018). A teoria barberiana da comunicação. *MATRIZES*, 12(1), 39–63. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p39-63>
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Ofício de cartógrafo: Travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (2006). Tecnicidades, identidades, alteridades: Mudanças e opacidade da comunicação no novo século. Em D. de Moraes (Org.), *Sociedade midiaticizada* (pp. 51-79). Rio de Janeiro: Mauad X.
- Martín-Barbero, J. (2012). Comunicación, espacio público y ciudadanía. *Folios, Revista de la Facultad de Comunicaciones y Filología*, (Edición especial), 37–51. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/11800>
- Oddey, A. (1994). *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. New York: Routledge.
- Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro* (3ª ed., J. Guinsburg & M. L. Pereira, Trans.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Saldanha, M., Scarparo, H. B. K., & Strey, M. N. (2013). Por que não somos todas feministas? *Diálogo*, 22, 107–116. <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Dialogo/article/view/913>
- Secretaria Nacional dos Direitos das Pessoas LGBTQIA+ (n.d.). *Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania*. Recuperado de <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/lgbt>
- Silva, A. C. A. (2008). *A encenação no coletivo: Desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Walker, R. (1992). Becoming the third wave. *Ms. Magazine*, 39–41.
- World Economic Forum. (2023). *A igualdade de gênero está estagnada: 131 anos para eliminar as desigualdades*. Recuperado de: https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR23_news_release_PT.pdf

Artigo enviado em 26/02/2025 e aceito em 26/05/2025.

