

COMO TORNAR-SE UMA ESPECTADORA FEMINISTA?

Teatro de grupo paulistano, formação de
público e feminismos na trajetória da
Cia. Matita de Teatro



POLIANA PITERI BARROSO
SÃO PAULO - 2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)

Instituto de Artes, São Paulo

POLIANA PITERI BARROSO

COMO TORNAR-SE UMA ESPECTADORA FEMINISTA?

Teatro de grupo paulistano, formação de público e feminismos na trajetória da Cia. Matita de
Teatro.

SÃO PAULO

2025

POLIANA PITERI BARROSO

COMO TORNAR-SE UMA ESPECTADORA FEMINISTA?

Teatro de grupo paulistano, formação de público e feminismos na trajetória da Cia. Matita de Teatro.

Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista (UNESP) Instituto de Arte (SP), para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano.

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

B277c Barroso, Poliana Piteri, 1985-

Como se tornar uma espectadora feminista? : teatro de grupo paulistano, formação de público e feminismos na trajetória da Cia. Matita de Teatro / Poliana Piteri Barroso. -- São Paulo, 2025.
193 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro e sociedade. 2. Feminismo e teatro. 3. Plateias de teatro. 4. Artes cênicas - Audiência. 5. Cia. Matita de Teatro. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

POLIANA PITERI BARROSO

COMO TORNAR-SE UMA ESPECTADORA FEMINISTA?

Teatro de grupo paulistano, formação de público e feminismos na trajetória da Cia. Matita de Teatro.

Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista (UNESP) Instituto de Arte (SP), para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

São Paulo, 11 de setembro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Lúcia Regina Romano (orientadora)
Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro
Instituição: Universidade Federal do Acre

Profa. Dra. Mariana França Soutto Mayor
Instituição: Universidade de São Paulo

Para todas as espectadoras que bordaram conosco o tempo do teatro,
entre memórias, presenças e desejos de futuro,
na travessia da Cia. Matita de Teatro (Cia. Naturalis).
Àquelas que, recusando o silêncio e a distância,
deram forma e força ao nosso gesto cênico.
E, em especial, para nossas filhas-espectadoras,
presentes desde o ensaio ao escuro da coxia,
pequenas e profundas companheiras de jornada teatral:
Zoe, Callíope, Elis e Natsu (*in memoriam*).
E à minha grande parceira de palco, vida e invenção: **Liz Piteri**.

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos vão para aquelas mulheres de quem e com quem aprendi o que é a prática feminista, o que a teoria feminista deveria ser e, mais raramente, mas muito mais deliciosamente, o que os dois podem ser juntos.

(Teresa de Lauretis)

Às queridas atrizes e amigas da Cia. Matita de Teatro: Bruna Capetine, Café Marques, Celma Iocci, Clara Cecília Icamia, Iris Carvallho, Lorena Lory e Sabrina Lee, agradeço por partilharem a caminhada no palco, na vida, na maternidade, e agora também neste percurso acadêmico. Sem vocês, esta pesquisa seria outra.

Às minhas companheiras do grupo de pesquisa Poéticas Atorais e às colegas de outros espaços de troca. Agradeço, de modo especial, a José Guilherme Carneiro, amigo desde o primeiro semestre até agora. Incentivando mutuamente, frequentando-nos com afeto e auxílio; sua amizade foi um dos presentes mais valiosos que o mestrado me ofereceu. Sem ela, este caminho teria sido mais árido e solitário.

Agradeço também às atrizes Marta Baião, Cibele Forjaz, Dirce Thomaz, Carla Zanini e Fernanda Azevedo, que contribuíram com suas entrevistas, agregando camadas de sentido e experiência a esta pesquisa.

Às espectadoras e espectadores que participaram das ações da companhia atualmente a ao longo destes anos, dirijo um especial agradecimento. E a todas as pessoas que responderam e contribuíram com a divulgação do questionário sobre o público da Cia. Matita de Teatro.

Aos eventos acadêmicos que me acolheram ao longo do mestrado, possibilitando partilhar e amadurecer esta pesquisa: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 13, XII Reunião Científica da Abrace e I Seminário Internacional Gênero em Disputa.*

Às professoras Mariana França Soutto Mayor, Maria Brígida de Miranda, Fernanda Raquel e Simone Carleto, e ao professor Leonel Martins Carneiro, que integraram a banca

examinadora como membros titulares e suplentes, agradeço a leitura atenta e pelas contribuições que enriqueceram este trabalho com outras perspectivas. Estendo também meu agradecimento às professoras Fernanda Raquel e Mariana Monteiro, e ao professor Alexandre Mate, cujos ensinamentos ao longo do mestrado, nas aulas, nos cafés e nos congressos, ampliaram meu percurso de pesquisa.

Reconheço ainda o trabalho cotidiano e, por vezes, quase invisível das funcionárias e funcionários da UNESP, que sustentam o funcionamento da vida universitária com dedicação. Agradeço em especial à bibliotecária Mariana Borges pelas reuniões e e-mails trocados, sanando com cuidado e atenção cada dúvida.

À *Escuela de Espectadores de Buenos Aires* (EEBA), que me acolheu generosamente nas aulas online durante este período, deixo um agradecimento; especialmente, à Mariana Dubatti, que tão atenciosamente me orientou e recebeu durante as aulas.

Agradeço também, simbolicamente, às autoras e pensadoras feministas que iluminaram o caminho com suas palavras, suas coragens e seus silêncios fecundos. Este texto é atravessado por suas ideias, suas vozes e por uma herança de luta e pensamento que me inspira e me transforma.

À Maria Fernanda Vomero, querida Mafê, agradeço esse encontro de caminhos que esta pesquisa propiciou, e a forma generosa com que compartilha seus conhecimentos e ideias. À Gisele e ao César Augusto, que estiveram por perto desde o início, me incentivando, escutando, celebrando e acolhendo, minha sincera gratidão por fazerem parte de mais esse momento da minha vida. Ao amigo Leandro Lago por todos incentivos e auxílio na busca de documentos importantes para essa pesquisa. E à Natalia Primo, cuja escuta cuidadosa e incentivo constante também sustentaram este percurso.

À minha família, por estar presente como pode e por sustentar, ao seu modo, a possibilidade de persistir. Obrigada especialmente à minha mãe. Agradeço também ao Flávio, pai da minha filha, parceiro de vida em muitos momentos. E à minha filha, que "passou nessa estrada" comigo, de mãos dadas e como um incentivo cheio de ternura. Sua existência é uma das razões mais profundas de tudo isso.

E, por fim, e especialmente: obrigada, Lúcia Romano. Sua orientação foi mais do que acadêmica, foi ética, afetiva, generosa. Seu olhar atento, sua escuta comprometida

e suas palavras encorajadoras me conduziram com firmeza e ternura. Graças a você, escrever esta dissertação foi também um ato de confiança. Levo sua influência comigo, no pensamento, na escrita e no modo como espero habitar a universidade e o mundo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as relações entre recepção teatral, formação de público e feminismos, a partir da trajetória da Cia. Matita de Teatro, grupo fundado em 2011 na cidade de São Paulo. Com base na análise das peças *Há Mulheres* (2016), *Marias* (2019) e *As cores de Lorca* (2020), o trabalho discute as estratégias artístico-pedagógicas desenvolvidas pelo coletivo com vistas à construção de uma espectadora feminista. A reflexão parte da experiência direta da autora, integrando metodologias de pesquisa-ação e autoetnografia, e articula dimensões éticas, estéticas e políticas que atravessam os modos de fazer e de receber teatro. Ao entrelaçar práticas de formação de público com abordagens do Teatro do Oprimido, jogos teatrais e pedagogias críticas, o estudo propõe uma concepção relacional da cena, na qual os papéis sociais de gênero incidem tanto na criação quanto na fruição artística. Os escritos de Lúcia Romano, Oyeronke Oyewumi, Marta Baião e Vanessa Biffon Lopes, entre outras, fundamentam a noção de cena feminista. Já Flávio Desgranges, Augusto Boal e Bertolt Brecht embasam a discussão dos processos formativos, em diálogo com entrevistas realizadas com as artistas da própria Cia. Matita. Por fim, Laura Mulvey, Patrice Pavis, Jill Dolan, Leonel Carneiro e Jorge Dubati sustentam a interlocução com os estudos da recepção teatral. A pesquisa pergunta: como o teatro feminista se configura a partir do encontro entre palco e plateia? Que práticas pedagógicas favorecem a emergência de espectadoras engajadas? E o que significa, afinal, tornar-se uma espectadora feminista?

Palavras-chave: recepção teatral; teatro feminista; formação de público; espectadora crítica feminista; pedagogia da encenação.

Abstract

This research investigates the relationships between theatrical reception, audience development, and feminisms, based on the trajectory of Cia. Matita de Teatro, a group founded in 2011 in São Paulo. Drawing on the analysis of the plays *Há Mulheres* (2014), *Marias* (2019), and *As cores de Lorca* (2020), the study discusses the artistic-pedagogical strategies developed by the collective toward the formation of a feminist spectator. The reflection emerges from the author's direct experience, combining action research and autoethnography, and articulates ethical, aesthetic, and political dimensions that permeate theatrical creation and reception. By intertwining audience formation practices with approaches such as the Theatre of the Oppressed, theatrical games, and critical pedagogies, the research proposes a relational conception of the stage, where social gender roles shape both creation and spectatorship. Theoretical contributions by Lúcia Romano, Oyeronke Oyewumi, Marta Baião, and Vanessa Biffon Lopes ground the concept of a feminist stage. Flávio Desgranges, Augusto Boal, and Bertolt Brecht support the discussion on formative processes, in dialogue with interviews conducted with members of Cia. Matita. Lastly, Laura Mulvey, Patrice Pavis, Jill Dolan, Leonel Carneiro, and Jorge Dubati sustain the interlocution with reception theory. This research asks: How is feminist theatre configured through the encounter between stage and audience? What pedagogical practices encourage the emergence of engaged spectators? And what does it mean, after all, to become a feminist spectator?

Keywords: theatrical reception; feminist theatre; Audience development; critical feminist spectator; pedagogy of staging.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A RECEPÇÃO E SEUS CAMPOS DE ESTUDOS.....	22
2.1 A SÃO PAULO QUE PULSA: UMA PERSPECTIVAL RELACIONAL E SITUADA.....	24
2.1.1 Formação de público e teatro de grupo na cidade paulistana.....	24
2.1.2 A formação de público importa no teatro de grupo?.....	27
2.2 A RECEPÇÃO NAS ÁREAS DOS ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICAÇÃO: UMA CRÍTICA FEMINISTA.....	38
2.2.1 A recepção na comunicação: fluxos, mediações e contextos.....	39
2.2.2 Estudos culturais e a centralidade da recepção.....	42
2.2.3 A recepção teatral: mediações, contexto e experiência.....	51
2.3 ONDE ESTÁ A ESPECTADORA? PÚBLICO, PLATEIA, ESPECTADOR E RECEPTOR, OU DISCUTINDO QUEM É QUEM.....	55
3. O TEATRO FEMINISTA E A ATENÇÃO AO PÚBLICO GENDRADO.....	62
3.1 A CENA FEMINISTA EM SÃO PAULO: RASTROS, PALCOS E FRICÇÕES.....	62
3.2 ANTI-MODELOS DE COMUNALIDADE: GRUPOS DE CONSCIÊNCIA, PALCO, TERREIRO E QUINTAL.....	77
3.3 A ESPECTADORA CRÍTICA FEMINISTA: REFLEXÃO, TRANSFORMAÇÃO E DIÁLOGO NA CENA FEMINISTA.....	88
4. CIA. MATITA DE TEATRO E SEUS EXPERIMENTOS.....	95
4.1 NOSSA PRIMAVERA FEMINISTA.....	95
4.2 <i>HÁ MULHERES</i> (2014) E A EXPERIMENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA DE GÊNERO E DO ARTIVISMO.....	97
4.3 <i>MARIAS</i> (2019) E NOSSO ENCONTRO LÍRICO COM O FEMINISMO E OUTRAS FEMINISTAS.....	107

4.4 AS CORES DE LORCA (2020) E A REVERSÃO SIMBÓLICA MAL-COMPORTADA.....	122
4.5 MATITA E SEU PÚBLICO: COM A PALAVRA, A ESPECTADORA.....	137
5. CONCLUSÕES - POR UM TEATRO DE VÍNCULOS: CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO DE UM PÚBLICO FEMINISTA.....	139
REFERÊNCIAS.....	147
APÊNDICE A- ENTREVISTA COM AS ARTISTAS SOBRE SEUS GRUPOS DE TEATRO.....	157
ENTREVISTA 1 - MARTA BAIÃO- MAL.....	157
ENTREVISTA 2 – FERNANDA AZEVEDO.....	158
ENTREVISTA 3 – DIRCE THOMAZ.....	159
ENTREVISTA 4 – CARLA ZANINI.....	160
ENTREVISTA 5 – CIBELE FORJAZ.....	162
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM AS ARTISTAS DA CIA. MATITA.....	164
ENTREVISTA 1 - BRUNA CAPETINE.....	164
ENTREVISTA 2 - CLARA CECILIA SEGURO DA SILVA.....	167
ENTREVISTA 3 – CAFÉ MARQUES.....	170
ENTREVISTA 4 – CELMA IOCCI.....	172
ENTREVISTA 5 - IRIS CARVALLHO.....	176
ENTREVISTA 6 - SABRINA LEE	184
APÊNDICE C - ENTREVISTA COM O PÚBLICO CIA. MATITA DE TEATRO.....	187

1.INTRODUÇÃO

Há no livro *Um teto todo seu*, da escritora Virginia Woolf, uma passagem que diz: “As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos de escravos atenienses. As mulheres, então, não tiveram a mínima chance de escrever poesia.” (Woolf, 2020, p.82). Virginia Woolf aponta para a necessidade de uma mulher ter um espaço reservado para si e uma vida financeira estável para, só então, quem sabe, conseguir traçar seu caminho nas artes, mais especificamente, na literatura.

A presente pesquisa surgiu de uma inquietação que vai além da luta das mulheres para "fazerem arte", expressa por Woolf em meados dos anos 1920. Quando uma mulher consegue fazer da arte sua profissão, como e por quem será apreciada? Tratando especificamente do teatro, podemos perguntar: a pessoa que a assiste e completa seu significado, o/a espectador/a, associa-se a ela, ou dela se diferencia, a partir de seu papel social de gênero? Se, para criar, ela precisa realizar uma série de renúncias e justificar constantemente sua presença e valor, e que suas obras, muitas vezes, carregam as marcas de resistência e crítica advindas de sua condição de sujeito gendrado, cabe perguntar: será essa produção recebida e fruída com a mesma legitimidade que as criações de seus pares homens?

Por isso, no início desta dissertação, adoto o uso de “espectador/a” para evidenciar a diversidade de sujeitos que compõem o público e, simultaneamente, apontar o apagamento histórico das mulheres nas reflexões sobre recepção teatral. Essa escolha não pretende reforçar o binarismo de gênero, mas marcar a presença de corpos e olhares plurais. Ao longo do texto, passo a empregar o termo **espectadora**, não como essencialização do sujeito feminino, e sim como posicionamento político — um gesto de deslocamento do centro do olhar e de afirmação da perspectiva crítica das mulheres diante da cena.

A discussão que propomos está inserida nos debates sobre a participação do público nas artes, que por sua vez se inscrevem em um movimento mais amplo de afirmação da cultura como direito, especialmente a partir do pós-guerra, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), conforme observa Carneiro (2021). Segundo o autor, esse processo impulsionou “[...] a reflexão sobre a necessidade de mediação entre as obras de arte e os espectadores com vistas, especialmente, à democratização do acesso à cultura” (Carneiro, 2021, p. 63). Embora a ideia de mediação cultural remonte - no contexto francês - a algumas décadas anteriores, é apenas a partir da década de 1990 que o termo se consolida como campo

de estudo próprio, articulando práticas e políticas culturais a dispositivos pedagógicos, curatoriais e comunicacionais (Carneiro, 2021).

Nas artes cênicas, esse debate adquire contornos particulares, uma vez que a presença do público não apenas completa a obra, mas a constitui como acontecimento estético, ético e político. No teatro de grupo paulistano, especialmente entre coletivos alinhados às práticas feministas, a mediação deixa de ser pensada apenas como instrumento de acesso e passa a operar como uma forma de criação de vínculos e produção de sentidos compartilhados. É nesse campo expandido da recepção que se inscreve esta pesquisa, voltada à análise das estratégias de formação de público e da relação dos processos cênicos com espectadoras implicadas, em experiências teatrais que operam como dispositivos micropolíticos de transformação social.

Conforme argumenta Flávio Desgranges (2003), a formação de um/a espectador/a crítico/a e participativo/a é essencial para o fortalecimento de uma cultura cênica vibrante e engajada. No campo dos teatros feministas, essa tarefa assume ainda maior relevância, considerando as assimetrias históricas enfrentadas pelas mulheres para atuarem na esfera pública, tanto como artistas quanto como espectadoras. Compreender como o teatro pode contribuir para a emancipação do público, na perspectiva de formação de uma "espectadora crítica feminista", assim, mostra-se não apenas um desafio teórico e prático, mas uma questão urgente.

Sabemos que o teatro de grupo desempenha uma função social específica, ao incorporar em seu processo criativo as demandas da comunidade onde está inserido, promovendo o que Jacques Rancière (2010) chama de “emancipação do espectador”. De que modo os teatros feministas paulistanos - representados aqui pela Cia. Matita de Teatro - podem influenciar nesse processo emancipatório, considerando a formação de uma espectadora mais implicada politicamente; não apenas sensível às desigualdades de gênero e às formas de dominação simbólica, mas também motivada a efetuar os deslocamentos simbólicos e afetivos capazes de provocar transformações no modo como nos relacionamos com o mundo, com a arte e com o outro?

A análise aqui proposta busca ampliar a compreensão sobre as metodologias empregadas pelos grupos teatrais para a formação de público, ao mesmo tempo em que investiga como essas práticas podem ser adaptadas e aplicadas em contextos culturais

diversos, onde vemos inserida a problemática das hierarquias sociais de gênero como estruturante das interações. Mais do que “educar” o olhar da espectadora ou propor uma pedagogia voltada ao público do teatro feminista, nossa tentativa é de refletir sobre ações artístico-pedagógicas que ultrapassem o tempo e o espaço da apresentação. A ideia é que o público, especialmente aquele identificado com as mulheridades (ainda que não se automeie “feminista”), possa desenvolver uma visão crítica da sociedade em uma síntese que envolva criação, recepção e transformação.

Essa investigação também é atravessada por minha trajetória acadêmica e artística. Em meados de 2010, iniciei minha pesquisa de Iniciação Científica no curso de graduação em História, investigando possibilidades de uma sociedade para além dos ditames do capitalismo. Estudei os escritos do filósofo húngaro István Mészáros e, a partir de suas ideias, analisei como a articulação entre arte, educação e outros setores sociais poderia contribuir para a construção de formas de vida mais igualitárias. Foi nesse contexto que a noção de formação de público surgiu como uma possibilidade latente de emancipação social.

Essa reflexão desdobrou-se em minha especialização em Teatro e Educação, que realizei, em 2014, na qual desenvolvi um Trabalho de Conclusão de Curso voltado à formação de público para o teatro feito para pessoas idosas. Ali, investiguei acessos, vínculos e escutas possíveis, pensando o teatro como espaço de troca e de pertencimento. A importância da memória, a partir da leitura de Ecléa Bosi (1994), deu contornos à pesquisa, que aprofundou meu olhar sobre as opressões sociais. A partir desse percurso, me aproximei das discussões feministas e, desde então, venho alinhando minhas práticas artísticas e investigativas à construção de um teatro feminista comprometido com a escuta, com a diversidade de presenças e com o cultivo de uma espectadora crítica. A experiência com a Cia. Matita de Teatro, em especial nas peças *Há Mulheres* (2016), *Marias* (2019) e *As Cores de Lorca* (2020), permitiu-me testemunhar o poder da arte como ferramenta de conscientização feminista e de mudança social.

Esta dissertação frutificou, assim, de um desejo pessoal em investigar como o público, em especial o identificado com o gênero feminino, pode ser ativamente engajado no processo teatral para fabular, com a cena, modos outros de estar no mundo. O texto que resulta desse chamado, aqui apresentado, está organizado em três capítulos: 1) *A recepção e seus campos de estudo*; 2) *O teatro feminista e a atenção ao público gendrado*; e 3) *Cia. Matita de Teatro e seus experimentos*.

O primeiro capítulo estabelece os fundamentos teóricos da pesquisa, ancorando sua abordagem na transdisciplinaridade, dialogando as áreas da comunicação, estudos culturais e teoria teatral, com ênfase na epistemologia crítica feminista. Seu objetivo é construir um campo de reflexão sobre a recepção no teatro de grupo paulistano, suas dinâmicas de mediação e suas possibilidades de formação de público, tendo como horizonte a figura da espectadora enquanto sujeita implicada na cena e na sociedade. A primeira seção, *A São Paulo que pulsa: uma perspectiva relacional e situada*, parte da ideia de que a experiência teatral não se dá em abstração, mas é moldada pelos fluxos da cidade, pelos atravessamentos do território e pelas disputas em torno do acesso à cultura. Aborda os impactos do projeto Formação de Público para Teatro (2001–2004) e suas reverberações nas práticas dos coletivos, articulando os estudos de Flávio Desgranges e Leonel Martins Carneiro sobre políticas culturais, mediação e recepção. Adiante investiga-se os modos como os coletivos paulistanos constroem vínculos com a cidade e seu entorno, em uma relação recíproca entre cena e espaço urbano, considerando autores como Alexandre Mate, Maria Lúcia Puppo e Vítor Freire. Além do contexto histórico de criação das leis de fomento, abordam-se também a participação das mulheres artistas nesses embates e seus desdobramentos.

A segunda seção, *A recepção nas áreas dos estudos culturais e comunicação: uma crítica feminista*, observa as principais contribuições dessas áreas ao campo da recepção, com atenção específica ao olhar feminista. Com uma breve abordagem sobre as formulações de Stuart Hall, David Morley e dos pesquisadores latino-americanos Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Guillermo Orozco Gómez, a recepção proposta por esses autores é analisada à luz da crítica feminista, com base em autoras como Nancy Fraser e Ana Carolina Escosteguy. No campo artístico, busca-se articular essas perspectivas com o pensamento de Flávio Desgranges e Umberto Eco, discutindo a arte enquanto experiência situada e tensionada pelas condições sociais e simbólicas da contemporaneidade. Trata-se, aqui, de afirmar a recepção não como etapa final, mas como parte constitutiva da criação teatral, onde as políticas de representação e de presença se reconfiguram.

Por fim, a terceira seção deste capítulo, *Onde está a espectadora? Público, plateia, espectador e receptor ou discutindo quem é quem*, propõe uma mirada crítica para conceitos frequentemente utilizados em referência ao público no teatro. Mais do que uma distinção terminológica, trata-se de investigar as posições de enunciação que esses termos carregam e suas implicações políticas e epistemológicas. Quem é convocada a assistir? Quem pode ver e ser vista? Com base em autores como Jorge Dubatti, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, essa

parte do capítulo tensiona a tradição crítica e aponta para a invisibilização histórica da mulher como espectadora legítima, lançando as bases para a proposição de uma figura conceitual que estrutura toda a dissertação: a espectadora crítica feminista.

Esse primeiro capítulo, assim, fornece o alicerce teórico para as análises que se seguem, em que a prática artística-pedagógica da Cia. Matita de Teatro será examinada à luz dessas questões, em busca de compreender de que modo o teatro de grupo comprometido com a escuta e com a transformação social pode cultivar novas formas de recepção, mais plurais, conscientes e insurgentes.

O segundo capítulo discute a cena feminista na cidade de São Paulo e explora o conceito de espectadora crítica feminista. Ele se desenvolve através de três subcapítulos; *A cena feminista em São Paulo: rastros, palcos e fricções* ; *Anti-modelos de comunalidade: grupos de consciência, palco, terreiro e quintal*; e *A espectadora crítica feminista: reflexão, transformação e diálogo na cena feminista*.

A primeira parte oferece um panorama histórico e contemporâneo do teatro feminista em São Paulo, destacando a contribuição de grupos e artistas que integram esse movimento. Apresenta uma contextualização histórica, abordando o surgimento do teatro feminista na década de 1980, vinculado à redemocratização do país e ao avanço das pautas feministas. A partir desse percurso, o capítulo passa a examinar produções recentes e grupos contemporâneos situados na grande São Paulo, exemplificados pela Cia. Livre, o Coletivo As Mal-Amadas- Poética do Desmonte, o Coletivo Comum, os Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro e a DeSúbito Cia., que utilizam o teatro como ferramenta de articulação estética e política, promovendo reflexões sobre papéis sociais de gênero, corpo e poder. As análises foram construídas a partir de entrevistas com integrantes de cada grupo, disponíveis na íntegra ao final da dissertação, cujos fragmentos também atravessam o texto como tessituras vivas da cena feminista atual.

O texto explora definições teóricas de "teatro feminista", entendendo-o como um horizonte e uma zona de ação, cuja proposta é problematizar representações tradicionais de gênero e a criar espaços de resistência, tanto na produção estética quanto nas formas de articulação com o público. Questiona-se, nesse contexto, como os teatros feministas lidam com os mecanismos de identificação e distanciamento; de que maneira tensionam a noção de universalidade da experiência teatral; e como suas práticas articulam o sensível, o político

e o cotidiano na construção de novas formas de presença e escuta. A partir desses apontamentos, emerge a seguinte reflexão: haveria uma pedagogia da espectadora? Poderíamos defini-la como uma disposição de formação de público especificamente feminista, que considere não apenas o conteúdo das obras, mas também suas condições de produção e fruição — como os horários das apresentações, as formas de divulgação e, sobretudo, a inclusão de mulheres mães, pretas, periféricas, idosas e definidas por outras interseccionalidades? Como aporte teórico, dialoga-se com autoras como Lúcia Romano, Oyèrónké Oyewùmí, Marta Baião, entre outras, que ajudam a delinear um pensamento sobre os modos de recepção e seus atravessamentos de gênero, classe e raça.

No subcapítulo seguinte, parte-se do pressuposto de que a experiência teatral não se dá apenas no plano simbólico da cena, mas também nos modos de ocupação e uso do espaço, nos gestos de acolhimento ao público e nas condições tangíveis que estruturam a fruição. Em vez de modelos estáticos ou universais, propomos a escuta do que chamamos de anti-modelos de comunalidade, atravessados por práticas feministas, negras e periféricas, que desestabilizam os modos tradicionais de se fazer e de assistir teatro. Para ilustrar essa discussão, são trazidas duas experiências teatrais que, de formas distintas, desafiam a ideia de espaço institucional e convocam a espectadora a uma recepção sensível e situada: *Mutação de Apoteose*, do Teatro Oficina, e *Eu tenho uma história que se parece com a minha*, da artista Tetembua Dandara. Ambas são analisadas a partir de um olhar assumidamente pessoal e situado — meu olhar, de espectadora, pesquisadora, mãe e mulher —, porque reconheço que a crítica, assim como a recepção, também se escreve desde um corpo: um corpo posicionado, atravessado por afetos, experiências e desigualdades históricas.

Essa perspectiva se ancora nos conceitos de resistência cultural negra e quilombo, elaborados por Beatriz Nascimento, que compreende o quilombo não apenas como uma geografia histórica da fuga, mas como uma forma de organização coletiva, relacional e insurgente. Em diálogo com Raquel Rolnik, Judith Butler e Michel Foucault, as relações entre território, poder, corpo e performatividade são mobilizadas para pensar os modos como o teatro pode se configurar como um espaço de contra-narrativas ou como um prolongamento das formas hegemônicas de exclusão.

A análise dessas experiências não busca propor uma nova metodologia no sentido tradicional do termo, mas sugerir uma atenção outra: trata-se de cultivar uma escuta

transpassada pela experiência da espectadora, que perceba as condições de acesso, as fronteiras visíveis e invisíveis dos espaços teatrais e os modos como o teatro se dirige (ou não) às corporeidades diversas, marcadas por experiências e identificações de classe, raça- etnia, gênero, maternidade, deficiência, idade, cis/trasgeneridade, formação e assim por diante. Assim, é possível experimentar, em ato, uma recepção insurgente, atenta aos atravessamentos que constituem as presenças e ausências nas plateias paulistanas.

A última seção deste capítulo dedica-se à conceitualização da figura da espectadora crítica feminista, a partir da definição proposta por Jill Dolan, e busca compreender como as produções teatrais feministas engajam ativamente seu público, promovendo não apenas a fruição estética, mas também a formação crítica e a transformação subjetiva. A intenção é discutir de que modo o teatro feminista não se limita à representação das pautas de gênero, mas constrói um diálogo direto com as espectadoras, convocando-as à percepção refinada, à reflexão e à ação.

Com base na atualização de abordagens de Bertolt Brecht, a análise explora como as estratégias de distanciamento crítico, mediação e participação são ressignificadas por encenadoras feministas para provocar rupturas na forma tradicional de recepção e ampliar as possibilidades de envolvimento político da plateia. A crítica feminista à noção de espectador universal é fundamental aqui: a ideia de uma suposta neutralidade do olhar, como já denunciada por Jill Dolan e outras autoras, não contempla as assimetrias de gênero, raça e classe que atravessam o ato de assistir. São incorporadas as contribuições teóricas de autoras como Teresa de Lauretis, que problematiza os modos como os sujeitos são constituídos nas narrativas culturais, e Laura Mulvey, cuja crítica ao olhar masculino no cinema oferece pistas valiosas para pensar a construção de uma espectadora insurgente no teatro. Tais formulações dialogam com os estudos da recepção teatral, especialmente os de Jorge Dubatti, Flávio Desgranges, Leonel Carneiro, Anne Ubersfeld e Patrice Pavis, reinterpretados aqui sob uma lente feminista.

Diante disso, surgem novas perguntas, que aprofundam a reflexão: como o teatro pode ser espaço de invenção de novas formas de ver e ser vista? Quais são os limites e potências de endereçamento a uma espectadora interseccional, situada e múltipla? Quais estratégias cênicas e pedagógicas têm sido experimentadas para cultivar esse olhar favorável ao debate das desigualdades sociais?

Essas reflexões ganham espaço no terceiro capítulo, *Cia. Matita de Teatro e seus*

experimentos, com a análise de práticas desenvolvidas pelo grupo, com foco em processos artístico-pedagógicos voltados à formação de um público sensível às questões de gênero. Por meio do estudo de três peças feministas produzidas pela companhia, detalham-se as ações empreendidas para o cultivo de uma espectadora engajada aos dilemas apontados até aqui. A construção de um “teatro feminista da recepção”, inspirado pelo ativismo, a poética e a escuta, é o fio condutor do capítulo, em que as entrevistas com as artistas funcionam como espelhos e reverberações das experiências do grupo, permitindo uma leitura situada dos processos vividos.

Ao lado delas, as imagens operam como vestígios do vivido e dispositivos de pensamento, compondo uma metodologia de escrita que insiste na presença do corpo, da voz e da prática. Coloco-me também como personagem-narradora, trazendo minhas vivências e perspectivas pessoais que se tramam aos “fatos”; escolha que permite uma reflexão mais próxima e complexa sobre os processos de formação de espectadoras feministas.

Essa seção parte do exame dos processos vividos e das práticas criadas no momento de reinvenção da Cia. Matita de Teatro. Fundado em 2011, o coletivo passou, a partir de 2014, por um período que nomeio de nossa primavera feminista. Este ciclo, que inaugura uma nova fase na trajetória do grupo, é marcado por uma reorganização interna e pelo início de investigações teóricas e cênicas sobre teatro feminista e Teatro do Oprimido. Trata-se de uma virada política e estética, atravessada pelas vivências das integrantes e pela necessidade de construir práticas artísticas capazes de dialogar com as questões do gênero feminino a partir de uma perspectiva coletiva e inconformada. O uso do Teatro do Oprimido em minhas investigações cênicas para um teatro de perspectiva feminista decorre da influência de Dulce Muniz — como será narrado adiante — e da tradição pedagógico-política de Augusto Boal. Reconheço, contudo, a existência de um desdobramento metodológico específico, o Teatro das Oprimidas, desenvolvido pela dramaturga e pesquisadora Bárbara Santos, que propõe uma abordagem feminista interseccional e decolonial do método de Boal, voltada à visibilização das opressões de gênero e à criação de processos corporais e coletivos de emancipação. Nesse horizonte mais amplo, ao resgatar como a experiência feminista influenciou diretamente nossas formas de criação, recepção e organização, a análise encontra apoio em entrevistas com artistas que integraram ou acompanharam essas práticas: Bruna Capetine, Clara Cecília Icamiba, Café Marques, Celma Iocci, Iris Carvallho e Sabrina Lee, cujos relatos ajudam a compor uma memória viva do processo e fornecem embasamentos e retóricas para este capítulo. Também são utilizadas fotografias das ações, ensaios e

espetáculos, que ajudam a costurar a dimensão afetiva, estética e política dos processos narrados.

Na subseção intitulada *Há Mulheres (2014) e a experimentação da consciência de gênero e do ativismo*, é abordada a criação da primeira peça do grupo orientada por essa virada feminista. A montagem emergiu do desejo de colocar em cena, de forma coletiva e poética, as experiências de mulheres que participaram das ações artístico-culturais propostas pela Cia. Matita. *Há Mulheres* foi construída como espaço de acolhimento e de denúncia, mas também de imaginação crítica e emancipadora, porque objetivava não apenas representar a realidade, mas contribuir para sua reversão. A montagem se constituiu sob o horizonte do ativismo, entendido aqui como a articulação entre práticas artísticas, ação política e mobilização social, em que a cena se converte em território de resistência e reinvenção simbólica. A partir das experiências das artistas do grupo e das mulheres que participaram das ações culturais, o espetáculo operou como disparador de reflexões e de vínculos com um público feminino politizado ou em processo de politização.

A trajetória de criação da peça esteve diretamente conectada às práticas pedagógicas e de recepção ali promovidas, que buscaram envolver o público feminino em um processo de reflexão ativa. Entre essas práticas, destacam-se o Curso Livre de Teatro do Oprimido, as rodas de conversa realizadas antes das apresentações e durante o processo de criação, os debates pós- espetáculo e a aplicação de um questionário entregue às espectadoras momentos antes de assistirem a peça. Tais ações ajudaram a consolidar uma perspectiva política da recepção, estimulando um vínculo crítico com a cena. O uso das técnicas de Augusto Boal desempenhou papel fundamental nesse percurso, oferecendo ferramentas para pensar o teatro como um ensaio para a mudança social.

A subseção *Marias (2019) e o nosso encontro lírico com o feminismo e com outras feministas* escava mais fundo, apresentando uma nova fase da companhia. A peça, inspirada nas figuras de Pagu, Carolina Maria de Jesus e Nísia Floresta, marca a continuidade das práticas de formação de público iniciadas anos antes, mas também suas reformulações. Aqui, há um refinamento das estratégias de mediação com o público, intensificando o vínculo afetivo e intelectual com as espectadoras. As ações pedagógicas também se ampliam: além dos debates pós-peça e do Curso Livre de Teatro do Oprimido ali inseridos, comentamos ser este momento em que tem início o *Encontrão*, atividade voltada às idas coletivas a museus e peças de teatro. A companhia também passa a promover saraus e outros encontros que

aproximam a experiência estética do compartilhamento de saberes entre mulheres. O trecho discute como a relação com o público pode tornar-se ainda mais direta e envolvente, quando se promovem formas mais sensíveis e políticas de articulação entre arte e militância de base.

As Cores de Lorca (2020) e a reversão simbólica mal-comportada., última seção deste capítulo, examino a criação e a proposta artística de *As Cores de Lorca*, produção da Cia. Matita de Teatro que marca a transição entre as experiências presenciais do grupo e a experimentação do teatro digital durante a pandemia de COVID-19. Inspirada na trilogia de Federico García Lorca — *A Casa de Bernarda Alba*, *Yerma* e *Bodas de Sangue* —, a montagem retoma o interesse do coletivo por personagens femininas atravessadas pela repressão e pela resistência, propondo uma leitura irônica e crítica de suas trajetórias. Serão discutidos os principais eixos desse processo: o uso da reversão simbólica como estratégia subversiva; a incorporação de humor, ironia e exagero como modos de crítica às normas de gênero; e a ampliação do diálogo com o público por meio de ações formativas como o grupo de estudos Lorca, as lives e a Academia de Estudos Teatrais. Por fim, a reflexão se estende à experiência do teatro digital e às novas formas de presença e participação que ele propiciou às espectadoras.

A dissertação é finalizada com a seção *Matita e seu público: Com a palavra, a espectadora*, dedicada à análise de uma pesquisa quantitativa realizada com o público da Cia. Matita de Teatro. O levantamento, feito em relação às montagens das peças *Há Mulheres* (2016), *Marias* (2019) e *As Cores de Lorca* (2020), teve como objetivo compreender os modos de recepção das obras e os impactos das ações artístico-pedagógicas propostas pelo grupo. Mais do que um mapeamento de dados, trata-se de uma atenção qualificada às formas como essas pessoas nomeiam, sentem e elaboram suas experiências teatrais. Ao recolher os gestos de recepção dessas pessoas, propõe-se também acionar esta escrita como exercício de devolução crítica: um modo de reconhecer e afirmar o lugar ativo da espectadora na construção de um teatro comprometido com processos de renovação cultural e social.

A seção dinamiza os resultados da pesquisa e os conceitos discutidos ao longo do trabalho, especialmente no que diz respeito à formação de público, à crítica feminista da recepção e à construção de vínculos entre arte e revolução social. Em diálogo com teorias de Jorge Dubatti e Jill Dolan, o capítulo opõe-se à separação estrita entre estética e política, sem deixar de mostrar como os sentidos atribuídos pelas espectadoras às obras revelam tanto potências quanto limites das práticas analisadas. Ainda que parcial e situada, vemos como as

criações em quadro permitem vislumbrar ressonâncias das experiências teatrais na formação de um público gendrado, ou seja, mais atento às questões de participação e pertencimento.

Ao final dessa introdução, nos aproximamos de Jacques Rancière, que em seu livro *O Espectador Emancipado*, provoca a crítica ao denunciar “[...] um mundo onde a interpretação crítica do sistema se tornou elemento do próprio sistema” (Rancière, 2008, p.39). Ao utilizar dois exemplos de obras fotográficas para criticar a crítica, Rancière aponta que tanto o autor quanto a autora das obras mencionadas se valem do próprio sistema que criticam para validar suas visões. Diagnostica, então, uma espécie de melancolia na crítica; uma sensação de impotência que a leva a abandonar o objetivo de transformação, voltando-se apenas à exposição de uma nova visão de mundo.

Se para o autor, manifestações artísticas, como protestos simbólicos contra guerras, são insuficientes para fazer com que governos cessem hostilidades, argumentamos que, no contexto do teatro feminista que realizamos e analisamos, o gesto crítico não se resume a uma denúncia abstrata e, tampouco, a uma performance da consciência. Quando dizemos em cena que mulheres morrem pelas mãos do patriarcado, não estamos tentando instaurar o matriarcado ou vencer uma guerra simbólica; estamos, antes, tecendo redes de proteção, criando espaços de salvaguarda e partilha e multiplicando estratégias de sobrevivência. Mesmo que diante de públicos pequenos, buscamos acionar o sensível como forma de interrupção da opressão e da dor e de cultivo do cuidado. Cada mulher importa, e essa afirmação, reiterada cena após cena, palavra após palavra, é por si só um ato de resistência.

Assim elaborada, esta dissertação pretende afirmar a potência da recepção como instância política, em que os sentidos construídos pelas espectadoras operam como ferramentas de agenciamento simbólico e de reconfiguração das relações entre arte, gênero e sociedade.

Após os capítulos, os anexos estão disponíveis para futuras formulações, minhas ou de outras pesquisadoras. Desse modo, a própria pesquisa mantém-se em movimento, refazendo-se na relação com suas leitoras e leitores.

2. A RECEPÇÃO E SEUS CAMPOS DE ESTUDOS

As considerações acerca da relação entre público e obra de arte, embora tenham raízes profundas na história da arte e da filosofia, foram substancialmente impulsionadas no início do século XX, notadamente com o advento de movimentos artísticos vanguardistas, os quais desafiaram as convenções tradicionais da arte e interpelaram o papel da pessoa espectadora na apreciação artística. O que até então podia ser analisado do ponto de vista da relação entre receptor e a noção subjetiva entre recepção e arte, especialmente na literatura, ganha novas perspectivas a partir das vanguardas históricas, que questionam o valor da obra e o espaço da arte na relação com seu público. Como observam Sílvia Fernandes e Marta Isaacsson (2016), esse movimento também repercutiu fortemente no campo teatral, no qual “[...] o lugar de ocorrência do teatro e o conceito que lhe dá visibilidade sofreram profundas alterações” (Fernandes; Isaacsson, 2016, p. i)

Essas mutações se intensificaram a partir da metade do século XX, particularmente nas décadas de 1960 e 1970. Mudanças na prática artística e na percepção das obras (tais como novas formas de criação e visualidade; expansão dos espaços de exposição e apresentação e surgimento de linguagens híbridas) tiveram impacto significativo no teatro, o que se aprofundou e se radicalizou nesse período. A introdução de práticas abrigadas no guarda-chuva largo da *live art*, como a arte da performance e o *happening*, contribuíram para a alteração da relação entre arte e público, interrogando a percepção com elementos inusitados e provocando a participação mais intensa da plateia na constituição do evento. Questionando o que até então estava convencionado dentro do drama e da representação ficcional, se estabeleceram novas modalidades de interação e novas possibilidades no ato de espectação.

Acompanhando o revelar-se da importância do público para a efetivação do acontecimento nas artes presenciais, nota-se o progressivo interesse no efeito e função da obra, e em como se permutam as posições de atenção, fruição e significação, na esteira dos debates em outras áreas, como na questão do prazer do texto (de Barthes, no início da década de 1970). A noção de recepção, que remonta aos questionamentos da estética sobre a autonomia da arte e a experiência estética, é disputada também pelos estudos da comunicação e da teoria cultural.

No entanto, ainda que a relação entre obra e público tenha sido revista e dinamizada ao longo do último século e em décadas recentes, muitos desses estudos mantêm uma certa neutralidade quanto à figura da pessoa receptora, tratando-a de modo generalizante ou

descontextualizado. Nas mídias de massa, por exemplo, surgem tentativas de delimitar o "público-alvo" com base em parâmetros como idade, classe, gênero e hábitos de consumo, visando à eficácia comunicativa e ao retorno financeiro do produto. Quem é a pessoa que assiste televisão? Todos os programas são voltados a todos os públicos? Só mulheres assistem às novelas? As pesquisas de audiência trabalham com classificações demográficas, níveis de envolvimento emocional e padrões de exposição — entretanto, raramente perguntam **como** essas pessoas significam os conteúdos que consomem.

De maneira semelhante, muitos estudos no campo do teatro, têm-se definido “a plateia” sem observá-la nas especificidades que permitiriam compreendê-la como ativa nas escolhas e central na significação da recepção. Quais seriam os modos de apreensão mobilizados pelas práticas teatrais, especialmente aquelas que pretendem produzir deslocamentos estéticos e políticos? Como tem se apresentado as pesquisas sobre essa "plateia" na formação do público teatral? É a partir de perguntas semelhantes a estas que nos ancoramos na perspectiva da crítica feminista, buscando repensar a formação do público. Encontramos na teoria crítica feminista acepções que desafiam as noções tradicionais de recepção, ao reivindicar a consideração do gênero — e de outras intersecções identitárias — como chave interpretativa fundamental. Quando critica os esquemas normativos de representação, essa teoria questiona as estruturas discursivas que sustentam a marginalização e a estereotipia do gênero feminino. Nesse sentido, propõe um olhar mais inclusivo e situado sobre a audiência, complexificando os modos como pessoas identificadas com a classe de mulheres interpretam, consomem e se envolvem com a produção cultural, especialmente no campo das artes da cena.

Assim, este capítulo se dedica a entrelaçar os fios conceituais que sustentam uma crítica feminista da recepção, ressaltando a necessidade de compreender a figura da espectadora em sua dimensão situada, afetiva e política. É a partir dessa perspectiva que, no próximo segmento, voltamos-nos à cidade de São Paulo como território pulsante onde se desenham os encontros entre teatro e público.

2.1 A SÃO PAULO QUE PULSA: UMA PERSPECTIVA RELACIONAL E SITUADA

2.1.1 Formação de público e teatro de grupo na cidade paulistana

Antes de tratar especificamente da espectadora feminista, no ambiente pluralizado da cidade paulistana, vale contextualizar o teatro em São Paulo e sua dinâmica de formação de público a partir de um breve histórico sobre teatro de grupo e suas importantes contribuições para a descentralização da produção teatral, o enraizamento territorial das práticas artísticas e a criação de vínculos contínuos com a comunidade.

No bojo das ações de formação de público e mediação em teatro na cidade de São Paulo, como um modelo singular de escola de espectadores (Ceccato, 2008), um exemplo significativo (e, infelizmente, extinto) é o projeto *Formação de Públicos para Teatro da Cidade de São Paulo*. Essa iniciativa foi desenvolvida pela Prefeitura de São Paulo, liderada pelo Diretor do Departamento de Teatro, Celso Frateschi, numa parceria entre a Secretaria Municipal de Educação, a Secretaria Municipal de Cultura, e artistas e pesquisadores/as de teatro. Conforme Flávio Desgranges destaca, em seu artigo *Mediação Teatral: Anotações sobre o Projeto Formação de Público* (2008), o projeto inseriu no escopo do poder público a proposta de estreitar as relações entre as produções teatrais paulistanas e parcelas da população não habituadas à ida ao teatro, enfrentando barreiras como o acesso físico e linguístico. Com isso, o projeto visava a ampliação do público teatral e a democratização do acesso à cultura na cidade de São Paulo.

O projeto teve início em 2001 e estendeu-se até 2004, consistindo num conjugado de ações voltadas à construção de relações de aproximação entre grupos desassistidos da experiência cênica e artistas de teatro, por meio de espetáculos (inéditos ou não) de interesse artístico-cultural e formativo. Entre as propostas, que foram sendo adaptadas no decorrer das diversas edições, figurava a ida de monitores/as até escolas municipais da cidade, onde essa pessoa ministrava uma aula preparatória sobre determinada peça, destinada aos e às estudantes da escola. Em seguida, esses/as estudantes deslocavam-se (com o apoio da Prefeitura) até o teatro para assistir o espetáculo trabalhado, após o que ocorria um debate com os e as artistas, mediado pelo/a facilitador/a, discorrendo sobre a montagem. Nas palavras do professor Leonel Martins Carneiro:

Pode-se dizer que a experiência de 2001 consistiu em um projeto piloto do Formação, no qual a ideia inicial de Frateschi, somada às proposições teóricas e experiências de Gianni, Maria Sílvia, Flávio Aguiar, Fátima Luz e dos oito monitores que participavam geraram um primeiro movimento. [...] No segundo ano, o Projeto cresceu substancialmente como podemos constatar no número de estudantes atendidos. Se no primeiro ano o Projeto teve público de pouco mais de 34 mil pessoas, em 2002 esse número chegou a 123 mil, de acordo com dados da Secretaria Municipal de Cultura. (Carneiro, 2017, p. 124)

A equipe que conduziu a versão inicial foi composta por Gianni Ratto, Maria Sílvia Betti, Flávio Wolf Aguiar e Fátima da Luz Viscarra. Ratto, encenador e professor de teatro, trazia uma visão da prática cênica e do estado da arte, ao passo que os pesquisadores e docentes universitários, Betti e Aguiar, ofereciam seus conhecimentos sobre teatro brasileiro e crítica teatral, enquanto que Viscarra, a perspectiva da gestão pública para as ações formativas em artes e teatro.

Em 2001, no formato original, as montagens ofertadas para as escolas eram realizadas por artistas contratadas/os para o projeto: Ariela Goldman, Marco Atônito Brás, Regina Galdino, Tiche Vianna, Débora Dubois e Willian Pereira e estiveram à frente das montagens entre os anos de 2001 e 2002 (Carneiro, 2017). Nesse período, foram encenados os espetáculos *Caiu o Ministério*, de França Junior, *Geração Trianon*, de Anamaria Nunes, *Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Nossa Vida em Família*, de Oduvaldo Vianna Filho e em 2002 *Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel, *A Farsa do Advogado Pathelin* texto medieval de autoria anônima, *Birosca Bral*, de Tiche Vianna. No ano de 2001 o público atingiu um cerca de 34 mil pessoas e no ano seguinte 123 mil pessoas (Carneiro, 2017). As apresentações aconteciam no Teatro João Caetano, um equipamento público localizado na zona sul da cidade de São Paulo, de terça à domingo, sendo abertas ao público em geral aos finais de semana e fechado para as escolas durante a semana. Aos sábados e domingos, eram apresentadas duas peças diferentes.

Em 2003, o projeto passou por algumas mudanças. A Prefeitura passou a contratar produções de grupos de teatro da cidade para as apresentações no projeto, o que também aumentou o número de espaços onde eram realizadas as apresentações. Com esta mudança, nos anos de 2003 e 2004 foram apresentados os espetáculos *Auto da Paixão e da Alegria*, da Fraternal Cia. De Artes e Malas Artes, *Incrível Viagem* da Cia. Estável, *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, *As Roupas do Rei*, da Bendita Trupe, *Bzzz O Retrato de Janete*, da Cia Coisa Boa, *A Mulher do Trem*, da Cia. Os Fofos Encenam, *Bispo*, encenado pelo ator João Miguel, dirigido por Edgard Navarro, *Agreste*, da Cia. Razões Inversas, *A La Carte*, da Cia. La

Minima, *Macbeth*, da Cia Fábrica São Paulo, *O Beijo no Asfalto*, do Círculo de Comediantes, *Boranda*, da Fraternal Cia. De Artes e Malas Artes, *Bidermann e os Incendiários*, da Cia São Jorge de Variedades, *Mire Veja*, da Cia do Feijão; *Casa de Orates*, do TAPA, e *Mundus Immundus*, com Nani de Lima, de Nanna de Castro e direção de Olayr Cohn.

Já em 2004, houve a reestruturação maior: ainda sob o governo de Marta Suplicy, foram inaugurados os CEUs (Centro Educacional Unificado), espaços públicos com atividades culturais, educacionais e esportivas localizadas, essencialmente, nas periferias de São Paulo. O projeto Formação de Público se instalou, a partir de então, nos CEUS, ampliando significativamente sua presença e número de pessoas artistas trabalhando nele. Carneiro recorda:

Com a chegada dos CEU o Projeto passou a contar com 3 orientadores (Flávio Aguiar, Flávio Desgranges e Luiz Fernando Ramos), com 9 coordenadores de equipes de monitores e com 36 monitores. [...] Com este batalhão de pessoas trabalhando e 11 espetáculos em cartaz, o Projeto se descentralizou e começou a fincar suas raízes na periferia, definitivamente. (Carneiro, 2017, p. 125).

A ampliação, contudo, não traiu o intuito de Celso Frateschi à frente da proposta, que era a de socializar os bens culturais e incluir o teatro na vida da população comum, como um primeiro movimento no despertar do seu interesse em outras linguagens, atividades desportivas e criação em artes. Infelizmente, em 2005, após a troca de gestão da Prefeitura de São Paulo, o projeto foi encerrado.

O Projeto Formação de Público destaca a relevância de políticas públicas e ações educativas na democratização do acesso ao teatro e na formação cidadã. A trajetória e o impacto do projeto reforçam a importância das ações de formação patrocinadas pelo poder público, e como sua efetivação, gradualmente, irá promover mudanças em outras esferas do "mundo do teatro". Flávio Desgranges, que foi um dos três coordenadores atuantes a partir de 2004, discute como o fato da formação de público provocar cruzamentos entre territórios também transformou a consciência dos grupos de teatro da cidade de São Paulo sobre sua própria territorialidade e função. Ele questiona:

Há ainda uma questão crucial para a efetivação de um projeto assim desenhado, que está relacionada com a intimidade que o grupo teatral participante tem ou não com este público, tão distinto daquele que frequenta as salas de espetáculo nas regiões centrais da cidade. Estávamos percorrendo um território que não necessariamente

todos os grupos teatrais conheciam (Desgranges, 2008, p. 78).

Assim, fica evidente que a iniciativa também foi fundamental para o amadurecimento do teatro de grupo em São Paulo, contribuindo para uma sociedade mais engajada e consciente de sua própria cultura e história. Pensado em paralelo à Lei de Fomento Para o Teatro, como parte do Programa do Departamento de Teatro da SMC-SP, o projeto Formação de Público, pode-se dizer, completava um aspecto que os teatros de grupo já vinham vivenciando naquele momento, que era o estreitamento do diálogo com suas comunidades, inextricável do papel das artes cênicas como ferramenta de transformação social e cultural.

2.1.2 A formação de público importa no teatro de grupo?

Na circunstância da grande São Paulo, a maior em número de habitantes e uma das principais em dimensão territorial, entre as capitais dos estados brasileiros, o teatro de grupo vem desempenhando um papel essencial para a resistência cultural e a instituição da obra cênica como um bem público, mesmo numa cidade em que o impacto do teatro na vida social se dá de maneira fragmentada. Um dos pilares para a sustentabilidade e a relevância dessa prática tem sido, justamente, a formação de público, que, mais do que uma estratégia de mediação, se afirma como ação política e afetiva de enraizamento. Cabe, então, refletir sobre o que se transforma quando essas ações deixam de ser conduzidas majoritariamente pela gestão institucional e passam ao protagonismo dos próprios grupos, especialmente a partir das políticas de fomento direto.

Na cidade, duas principais linhas de teatro foram se destacaram ao longo das últimas quatro décadas: o teatro de grupo e o teatro comercial. Historicamente construídas, possuem características específicas. Ainda que essa separação possa parecer simplificadora, ela reflete dois polos de práticas teatrais que, apesar de suas especificidades, coexistem e se influenciam mutuamente. O teatro comercial refere-se às peças realizadas por grandes produtores/as, frequentemente sustentadas por patrocínios privados advindos de renúncia fiscal. Ao lado das comédias de *stand-up* e suas variantes, estão nessa linha os espetáculos no modelo dramático com atores e atrizes midiáticos no elenco, e os musicais adaptados de produções estrangeiras, como as montagens de sucesso da Broadway, que chegam ao Brasil com roteiros e diretrizes específicas, para tradução e replicação. São produções que, neste ou naquele formatos, visam o "espetáculo de consumo", cujo foco central está em agradar um público que pode pagar ingressos relativamente caros, e que - no caso dos musicais -

priorizam o impacto visual, em detrimento do aprofundamento temático ou da investigação na forma da dramaturgia. Evitando reflexões sobre dilemas sociais que possam espantar o/a espectador/a mais tradicional - politicamente e no terreno dos costumes -, tais produções oferecem pouco espaço para a experimentação e a criticidade, alinhando-se às dinâmicas do mercado. No entanto, a convivência entre essas duas linhas não deve ser vista de forma estanque ou totalizante, pois há práticas híbridas e influências mútuas que desafiam a pureza desses pólos, especialmente em tempos em que as leis de fomento têm sido alvo de interesses comerciais.

Por outro lado, o teatro de grupo representa uma possibilidade de artistas se organizarem de forma coletiva e criarem trabalhos autorais e coletivizados, conciliando pesquisa estética com a dimensão ética inerente ao ser artista em nosso país¹. Entendemos que o teatro de grupo engaja seu público para a mudança social e abre-se à diversidade artístico-cultural, em diálogo com territórios variados da sociedade. Sendo assim, são múltiplas as definições de teatro de grupo, que em sua variedade, narram uma história em constante reinvenção.

No artigo *O produtor e o produto no teatro de grupo* (2008), a professora Luciana Janiaski apresenta sua visão do sujeito histórico teatro de grupo (Mate, 2012), a partir de uma reflexão sobre os meios de se fazer teatro no que ela chama de “pós-modernidade”. Ela define:

Teatro de grupo implica em uma ideia de um grupo sustentado mais pelo eixo do trabalho artístico e ideológico do que pelas circunstâncias da sobrevivência ou pela realização de um espetáculo específico. Isto é, os elementos de identificação passam pelas vias afetivas e técnicas, funcionam com autogestão e têm leituras semelhantes frente aos códigos de criação e produção teatral. Buscam, em geral, uma estabilidade de elenco, através de projetos de longo prazo e de uma organização de práticas pedagógicas, não esquecendo de mencionar a importância de uma ordem ética para o trabalho coletivo. (Janiaski, 2008, p. 68).

Essa visada reflete uma forma de organização que, além da criação artística, preza por uma ética de trabalho coletivo, o que fortalece as práticas autogestionadas e pedagógicas mencionadas anteriormente. Janiaski também discute como esses grupos, frequentemente,

¹ No terceiro capítulo desta dissertação, serão narradas as experiências artístico-pedagógicas da Cia. Matita de Teatro, grupo atuante na cidade de São Paulo desde 2011. A apreensão deste modo de fazer relaciona-se ao fato de que esta artista-pesquisadora que escreve tem sua formação e atuação por meio deste grupo, integrante do teatro de grupo paulistano. O debate sobre políticas públicas que o teatro de grupo proporciona, assim como a discussão sobre formação de público aqui estabelecida, refletem essa intimidade com o assunto.

trabalham em projetos de médio e longo prazos, valorizando a estabilidade do elenco e a continuidade das suas práticas pedagógicas. A autogestão e as leituras compartilhadas - sobre criação e produção - são outras características fundamentais, destacando-se a importância de um *ethos* coletivo no trabalho. Sobre o contexto das políticas públicas em que se insere este *ethos*, a autora analisa:

Trazendo as características pós-modernas e a lógica da indústria cultural para a realidade do Brasil, ou seja, de um país que não conta com políticas públicas de cultura consistentes, que tem no seu discurso oficial um incentivo a profissionalização do produtor cultural para desta forma isentar o Estado de inescapáveis atributos, inclusive constitucionais em uma ausência quase completa de ação. O que resulta em dois vícios (sic) básicos: de um lado as fundações culturais distribuídas por todo o país dedicando verdadeiras fortunas a obras físicas ou a espetáculos e eventos com artistas de “renome” nacionais; e de outro lado às empresas que se utilizam do mecenato para humanizar a sua imagem, ou investir em cultura com o significado de estar presente em lugares de muito público, ou estar associado a momentos de emoção, em geral em um ambiente onde o mercado consumidor tem um grande poder aquisitivo. (Janiaski, 2008, p.73).

O professor e pesquisador Alexandre Mate, um dos estudiosos mais engajados na história e documentação dos teatros de grupos da cidade de São Paulo², contextualiza o teatro de grupo em sua dimensão de intervenção no processo histórico. Ele sintetiza:

A autonomia dialética do coletivo nos diversos processos de produção, premido por militância e consciência política de seu fazer e do poder de sua intervenção, pelo entendimento e consciência de que o teatro não pode se caracterizar em especulação metafísicoidealista, mas processo de luta cravado e travado em processos históricos determinados, faz surgir na cidade de São Paulo, a partir de década de 1990, um novo sujeito histórico que será batizado de teatro de grupo. (Mate, 2015, p. 24)

Em seu artigo *O Teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais* (2012), Mate aponta que, já na década de 1970, como tentativa de desviar-se da censura, o modo coletivo de fazer teatro tornou-se recorrente. No entanto, foi em meados da década de 1980, finda a ditadura empresarial-militar³ em nosso país, que houve uma consolidação e organização política dos grupos de

² Algumas obras, como *Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e travessias* (2020); *Breves apontamentos sobre o teatro das nas pelas periferias brasileiras* (2024) e *Teatro de Grupo em tempos de ressignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo* (2023) refletem o engajamento de Alexandre Mate no assunto.

³ Utilizo aqui o termo “ditadura empresarial-militar” para evidenciar a articulação entre repressão política e interesses econômicos das elites empresariais nacionais e estrangeiras, responsáveis pela sustentação do regime autoritário instaurado em 1964, conforme estudos recentes que empregam essa expressão para tornar visível esse vínculo entre militarismo e capital (Toledo, C. N. de. (2024). *Ditadura empresarial-militar: uma análise crítica*

teatro a fim de se oporem a, nas palavras do autor, “[...] a obra como mercadoria” (Mate, 2012). Em 1999, surge o movimento Arte contra a Barbárie, fruto de ações e mobilizações de diversos artistas e coletivos⁴, em reação

ao neoliberalismo imposto ao fazer artístico na cidade de São Paulo. Em seu primeiro manifesto, reivindicava-se por políticas públicas e por um Estado não comunado com os interesses do capital, atendendo às suas imposições.

Considerando o tema desta dissertação e o posicionamento de quem a escreve, cabe aqui uma breve citação da pesquisa realizada pela artista e professora Vanessa Biffon Lopes, que aponta para o apagamento das mulheres neste processo histórico. A autora destaca a ausência feminina no primeiro manifesto e a participação limitada (ou pouco visibilizada) das mulheres nesse processo. Conforme narra:

Patrícia Barros, em entrevista concedida a esta pesquisa (em 2017), relata que Reinaldo Maia e Marco Antônio Rodrigues estiveram, nesse primeiro momento, representando o grupo do qual ela fazia parte, pois tinham mais tempo no grupo e eram mais experientes. Os dois levavam e traziam ao grupo parte da discussão realizada nas reuniões, para que a informação circulasse (Lopes, 2018, p. 61).

Embora não tivessem acesso direto ao texto do manifesto, as demandas e discussões das integrantes mulheres contribuíram para a formulação dos debates do grupo. Em resposta a essa marginalização, foi criado um grupo paralelo, composto apenas por mulheres, o MMM ("Movimento das Mina Militanta"), conforme relatado por Barros e complementado por Georgette Fadel em entrevista à autora. Participavam do grupo Bárbara Araújo, Cibele Forjaz, Cláudia Schapira, Daniele Ricieri, Daniela Biancardi, Fernanda Repisarda, Georgette Fadel, Iná Camargo Costa, Jhaíra Rodrigues, Luah Guimarães, Luaa Gabanini, Lúcia Romano, Mariana Senne, Maysa Lepique, Patrícia Barros, Patrícia Gifford, Renata Zhaneta e Vera Lamy (Lopes, 2018).

após sessenta anos do Golpe no Brasil. *Germinal: Marxismo E educação Em Debate*, 16(1), 21–39. Disponível em <https://doi.org/10.9771/gmed.v16i1.61468>. Acesso 20 out 2025

4 Assinam os documentos publicizados pelo movimento os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo e Monte Azul, e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Márcia de Barros, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, representando uma coletividade bem mais ampla. Segundo Patrícia Barros, em entrevista a Vanessa Biffon Lopes, a construção e o lançamento do primeiro manifesto foi feita exclusivamente por homens. Alguns representavam grupos com mulheres em sua composição, no entanto, eram seus nomes e suas presenças que lá ficaram. (Lopes, 2018)

Esse grupo promoveu um espaço de discussão livre e fortalecimento de laços entre as mulheres envolvidas, o que contribuiu para a formação de uma identidade coletiva feminina, como aponta Lopes:

Pode-se presumir que o Movimento Arte Contra a Barbárie foi importante para as mulheres, pois, além de compreender o aspecto político da arte e a importância de lutar por seus direitos, foi um aglutinador de mulheres que puderam se reconhecer como categoria de gênero (mesmo que isso tenha ocorrido em resposta a certa opressão dos homens), o que corroborou para uma maior participação das mulheres nos seus coletivos. (Lopes, 2018, p. 63)

O movimento criado por essas mulheres foi decisivo para compreender as viradas nas relações entre os papéis sociais de gênero dentro dos grupos teatrais contemporâneos. Conforme analisa Vanessa Biffon Lopes, muitas dessas artistas passaram a exercer maior protagonismo em seus coletivos, tornando-se mais atentas às políticas culturais e mais ativas nas decisões internas. Ainda que tenha surgido como resposta a uma exclusão, essa articulação entre mulheres possibilitou o reconhecimento de uma classe de mulheres, o que fortaleceu a presença delas nas práticas coletivas e nas disputas por direitos (Lopes, 2018).

Retomando a narrativa anterior, é a partir deste movimento que, em 2011, surge a Lei de Fomento ao Teatro (Lei 13.279/02), aprovada pela Câmara Municipal, que terá papel marcante no fortalecimento do teatro de grupo paulistano. Nas palavras da professora Iná Camargo Costa:

A iniciativa de propor uma Lei de Fomento ao Teatro correspondia ao objetivo de levar o Estado, a partir do município de São Paulo, a produzir alternativas ao processo neoliberal. Tratava-se de assegurar pelo menos três desafios. Primeiro, a simples sobrevivência física e organizada de grupos teatrais constituídos por pessoas que, entre outras razões elementares, como a vontade de fazer arte e não mercadoria, juntaram-se por não haver outras alternativas; segundo, enfrentar e, se possível, quebrar a ditadura do pensamento único sobre o papel do Estado em relação à cultura e, portanto, sobre as leis de renúncia fiscal, também chamadas de “incentivo”; e, terceiro, como consequência do segundo ponto, avançar no debate sobre a função da arte. (Costa, 2015)

Se é graças à Lei de Fomento ao Teatro (apoiadas por outras iniciativas como o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais-VAI⁵ e o Programa de Ação Cultural-

⁵ O Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi instituído pela Lei nº 13.540/03 e é uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, voltada para apoiar projetos culturais em diversas linguagens artísticas, com foco em regiões de alta vulnerabilidade social.

ProAC⁶) que a história do teatro de grupo em São Paulo vai se ampliando e diversificando⁷, Alexandre Mate (2012) enxerga nessa somatória de eventos a singularidade dessa produção pós-década de 1980 na cidade, que o autor irá nomear de Movimento de Teatro de Grupo – MTG.

Desde então, diversos coletivos teatrais da cidade de São Paulo puderam subsidiar seus processos artísticos em diferentes localidades e numa perspectiva continuada. Os projetos que esses coletivos do MTG passam a desenvolver, por característica, incluem diversas ações artísticas, para além da montagem de espetáculos, tais como publicação de revistas, livros, ações de formação de público, ações formativas para artistas etc. Silvia Fernandes (2013) comenta que esse aspecto define, inclusive, o teatro do real⁸ no Brasil, uma vez que a designação, no contexto nacional, não diz respeito apenas a manifestações artísticas que se apoiam na autobiografia, no uso de material documental ou na presença de não-atores, mas à centralidade de atividades que compartilham o processo criativo como um fim, ou que inserem o fazer teatral aos contextos sociais dos grupos e montagens.

Não seria demais afirmar, diante disso, que os teatro de grupo paulistano reinscrevem a importância do público para o fazer cênico. Uma das primeiras indicações que podemos apontar é a necessidade do público para a própria manutenção dos grupos de teatro, em diversos sentidos. Primeiro, a manutenção no nível de troca artística: manter uma relação construtiva com os/as espectadores/as refina o fazer artístico, num exercício de flexibilidade, e abre caminhos para invenções no terreno dos modos de compartilhamento, elemento tão central nas linguagens artísticas contemporâneas. Depois, a manutenção em termos financeiros: um público frequente e presente - pagante ou não - torna a peça relevante, pelo reconhecimento social e cultural. Esse "sucesso" (não estabelecido a partir de uma quantidade de público comum a todas as propostas), inclusive, justifica sua seleção em editais públicos, como os citados acima, onde a contrapartida deve ser explicitada e mensurável.

6 O Programa de Ação Cultural (ProAC) foi criado pela Lei nº 12.268/06 e é um programa da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo que visa fomentar a produção artística e cultural no estado, oferecendo editais para diversas áreas culturais.

7 No entanto, é crucial destacar que a manutenção dessas leis e a conquista de novos direitos devem ser uma vigília contínua. É responsabilidade de artistas, sociedade e grupos estarmos sempre alertas e atuantes para proteger nossos direitos e promover um ambiente artístico justo e equitativo.

8 Segundo Sílvia Fernandes(2013), o teatro do real caracteriza-se por uma relação direta e imediata com a realidade, rompendo com as formas tradicionais de representação teatral. Essa prática teatral utiliza a performatividade para incorporar e transformar o real, promovendo uma experiência que desafia a ficção clássica e propõe uma reflexão crítica sobre as contradições sociais e políticas. O Teatro do Real, assim, atua como um processo híbrido e experimental que articula teatro, performance e intervenção social.

Por outro lado, se a presença ativa do público garante a relevância e a continuidade dos projetos teatrais, também as leis de incentivo dependem diretamente do engajamento do público, para justificar a continuidade do financiamento público e o comprometimento do estado com novas iniciativas.

Outro ponto de extrema relevância vai ao encontro de um dos grandes objetivos dos teatros de grupo: a função social. Dialogar apontando reflexões, denunciar desigualdades, observar movimentos políticos, históricos e sociais são pontos em comum do Movimento de Teatro de Grupo da cidade. Ampliar a escuta para o que emana do público e buscar alargar sua abrangência, por sua vez, faz com que, de fato, a discussão sobre a *coisa pública* – os temas e questões de interesse coletivo e social – ganhe força e amplitude. Essa relação é essencialmente dialética: enquanto os grupos oferecem um espaço para a reflexão e a crítica social, os/as espectadores/as, por meio de suas perspectivas e experiências, enriquecem o diálogo e a produção artística. Tal processo, vital para a sobrevivência e evolução dos teatros de grupo, fortalece a conexão com a comunidade e reafirma o teatro como agente transformador.

Nessa linha de pensamento, Alexandre Mate defende que o teatro deve enfrentar as lutas de seu tempo, utilizando o que ele chama de *epicização* do teatro como um expediente ético e estético. Essa abordagem visa a construção de obras que são não apenas esteticamente elaboradas, mas que também servem como experimentos históricos e sociais, sensíveis às realidades do presente e às lutas do passado. Em suas palavras: "A linguagem teatral, sem abrir mão de sua beleza emocionante, deve também ser pensada como um experimento histórico- estético-social, sensível ao seu tempo, à sua gente de agora (e daquelas que lutaram antes)." (Mate, 2020, p. 21).

Flávio Desgranges também aponta para um procedimento pedagógico que visa a formação do/a espectador/a através do teatro épico. Inspirado nas ideias de Bertolt Brecht, Desgranges destaca que o teatro épico propõe desvincular a ilusão da cena teatral, promovendo uma relação de não-alienação entre o/a espectador/a e a obra. O/a espectador/a acompanha o que se passa em cena ciente dos mecanismos teatrais que estão sendo utilizados; as técnicas são expostas, e a relação com o público é marcada pelo estranhamento do cotidiano. Conforme o autor pontua: "O teatro deve apresentar situações de tal forma que provoquem no espectador o estranhamento da situação habitual, a percepção de uma vivência alienada e despertem nele o desejo de intervir, de tomar para si a condução de suas atitudes."

(Desgranges, 2003, p. 94).

Essa abordagem brechtiana, ao destacar as contradições presentes nas representações sociais, não guia o/a espectador/a, mas oferece múltiplas possibilidades para que possa refletir criticamente sobre o que vê. Desgranges, mais uma vez, ressalta: "O caráter pedagógico do teatro épico estaria centrado justamente nesta resposta criativa do espectador às narrativas apresentadas, na sua interpretação do evento, na sua compreensão própria dos fatos trazidos à cena, e na sua elaboração estética dos signos utilizados." (Desgranges, 2003, p. 131).

Dessa forma, é fundamental reconhecer a relevância do público para os teatros de grupo. Se faz importante, então, salientar quais propostas os grupos de teatro têm realizado em prol da formação de público para o teatro de São Paulo.

A oferta de ingressos gratuitos, viabilizada pelo financiamento estatal, é uma estratégia de democratização do acesso ao teatro. Contudo, essa oferta isolada não assegura a presença do público, como observa o artista e pesquisador Victor Freire (2018), em sua dissertação de mestrado *Respeitável Público: uma reflexão sobre a relação entre teatro de grupo paulistano e o público não especializado*. Em suas palavras: "[...] não basta oferecer espetáculos, nem mesmo oferecer espetáculos gratuitos. É preciso mudar o hábito do espectador, atraí-lo, algo complexo e que exige um esforço contínuo e conjunto." (Freire, 2018, p. 105). Victor Freire questiona sobre a possível mobilização de ações que escapem da dinâmica de oferta e procura, que rege a política de ingressos gratuitos, incidindo assim sobre outras etapas do processo criativo; mudança de ponto de vista que, sugere o autor, também altera a relação dos coletivos teatrais com as instituições públicas de financiamento.

Freire destaca que os teatros musicais, por operarem dentro de uma lógica de grandes eventos, são frequentemente beneficiados por financiamentos públicos mais expressivos, como os oriundos de patrocínios via leis de incentivo fiscal, e que podem destinar até 20% do valor arrecadado para a divulgação. Em contrapartida, os teatros de grupo costumam receber valores bem menores, aponta o autor, e de fontes dos editais como o PROAC, que não prevê um aporte significativo para divulgação. Freire ressalta que o simples financiamento da montagem de peças pelo poder público não é suficiente para garantir a formação de público, especialmente considerando que o aparato estatal dispõe de mais recursos e estrutura para apoiar esse processo.

Programas de formação de plateia, como *workshops*, debates pós-espetáculo e visitas guiadas, então, seriam estratégias eficazes para informar o público na linguagem do teatro e envolvê-lo cada vez mais no ato de acompanhar a produção cênica de seu tempo. Nesse sentido, não se trata apenas de replicar os modelos de formação tradicional, ou a transmissão de conhecimentos "universalizantes" ou canônicos, mas de fomentar o aprender junto e a troca de saberes singulares. Ilustrando esta ideia, a professora Maria Lúcia Pupo comenta:

[...] membros dos grupos fomentados ou artistas convidados que dominam determinado conteúdo conduzem os participantes em um processo de aprendizagem específico, que pode ser o de uma técnica –clown, *commedia dell'arte*, grafite – ou de aspectos de uma modalidade artística mais larga – teatro de rua, circo. O desafio que se coloca nessas circunstâncias é o da transmissão de um saber, qualquer que tenha sido a forma pela qual ele foi conquistado. Alguém que sabe ensina participantes que desejam aprender. (Puppo, 2012, p. 52)

No aspecto do aprendizado do público, essas atividades também estimulam a apreciação crítica das produções, habilidade que depende da aquisição de uma autonomia da pessoa que assiste diante da construção de sentido a ela apresentada, conforme análise que faremos a partir do terceiro capítulo desta dissertação

Numa variante dessa seara, os teatros de grupo também têm investido em projetos comunitários que envolvem diretamente os moradores dos bairros onde estão localizados. Essas iniciativas incluem a realização de espetáculos em espaços públicos, como praças e ruas, e a participação em festivais de teatro comunitário. Essas ações não só levam o teatro a novos públicos, mas também fortalecem os laços entre os grupos teatrais e as comunidades locais, criando um senso de pertencimento e auto valorização pela arte.

É o que exemplifica o trabalho que o coletivo Estopô Balaio realiza no bairro Jardim Romano, na Zona Leste da cidade de São Paulo. Fundado em 2011 por artistas migrantes, especialmente nordestinos, o grupo atua no bairro através de ações culturais realizadas na Casa Estopô Balaio, sede do coletivo. Entre as atividades estão oficinas como *ballet*, teatro e desenho, ao lado de apresentações de filmes e peças teatrais. Além do bairro sede, o grupo também atua em outras localidades da cidade com outras ações, que acabam por integrar suas dramaturgias e processos artísticos, como é o caso da intervenção *Algum desses é seu parente* (2023), cortejo que nasce das músicas e temas da peça *Reset Brasil* (2023)⁹. O

⁹ Texto do multiartista João Nyn e direção de Ana Carolina Marinho. Ficha técnica completa e mais informações, ver em: <https://coletivoestopobalaio.com.br/reset-brasil>.

espetáculo, por sua vez, se inicia na estação Brás de trem, seguindo até a estação São Miguel Paulista e, de lá, pelas ruas do bairro Jardim Romano. Contando histórias das e dos artistas, dos/as moradoras/es e da comunidade, *Reset Brasil* se estrutura a partir do seu local. Nas palavras do artista Jhoao Júnior, co-fundador do grupo:

A memória social do Jardim Romano é estruturada pela experiência com as enchentes, com o tráfico de drogas e com a migração de populações, especialmente, nordestina. Nesse sentido, relacionar-se com este bairro a partir da arte é, também, dialogar com os elementos que compõem sua realidade histórica, que cria comportamentos, relações de convivência e economias. [...] Foi esse processo de vida e arte que nos inspirou a fundar o Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa, com o pressuposto de criar um diálogo baseado no convívio e na reelaboração das memórias individuais e dos fatos que alicerçam o Jardim Romano. (Júnior, 2024, p.18)

Podemos ainda citar o Grupo XIX de Teatro, que ocupa prédios históricos da Vila Maria Zélia, apresentando suas peças nas ruas desta icônica vila operária. Trabalhando ativamente nesta região, o grupo também se apresenta “[...] como protagonista da preservação do prédio” (Magri, 2022, p. 10), demonstrando que a relação com o território age não apenas no tempo presente, mas fortalece a história e memória de um bairro. O mesmo poderia ser dito sobre o Grupo Pandora, em Perus; o Capulanas Cia de Arte Negra, no Jardim São Luís, e a Cia Mungunzá, na Luz, centro de São Paulo.

Por último, vale ressaltar o trabalho da Cia. Heliópolis, em que integrantes do grupo moram na região onde foi estabelecida a sede do grupo, no bairro de Heliópolis, Zona Sul da cidade de São Paulo. Em entrevista a Cassiano Sydow Quilici e Sílvia Fernandes, ao ser questionada sobre os procedimentos criativos do coletivo, Dalma Régia, atriz do grupo, destaca os estudos de campo no bairro. Ela sintetiza:

Essa é uma das melhores fontes que a gente tem. São as conversas com os moradores de Heliópolis, além da conversa com vizinhos, observação nas ruas. A gente tem relação com duas escolas públicas da região, a Campos Salles e a Gonzaguinha. E também conversa com os estudantes do EJA, a Escola de Aplicação de Jovens e Adultos. É uma conversa com os estudantes, as histórias que eles contam. A gente tem a desculpa de ir às escolas para ler uma peça de teatro, conversa sobre o tema que está pesquisando e depois faz a leitura da peça. E pergunta: “O que você achou dessa peça? Tem alguma relação com a sua vida? Você tem alguma história parecida?” A partir daí começam as conversas, eles começam a se abrir e a falar de suas vivências, contar suas histórias. (Régia, 2023, p.03)

A Cia. Heliópolis ilustra a profundidade do trabalho dos teatros de grupo em São Paulo, que não se limitam à montagem de espetáculos, mas envolvem uma imersão completa e transitiva nas comunidades onde atuam. Através da criação artística, grupos com esse perfil constroem pontes entre as memórias individuais e coletivas; fortalecem os laços comunitários e criam espaços de diálogo significativos. Desse modo, ressignificam a noção

de formação de público, numa aproximação ao "fazer com" e "fazer por" junto a uma determinada comunidade, proposta nos teatros comunitários (Pompeu, 2019).

Contudo, é importante reconhecer que, apesar dessas iniciativas, os grupos de teatro ainda enfrentam desafios significativos no campo da formação de público. A competição com outras formas de entretenimento, a falta de apoio institucional consistente e as dificuldades de comunicação com a plateia são questões que precisam ser abordadas institucionalmente. Reconhecer essas dificuldades é essencial para desenvolver estratégias mais eficazes e sustentáveis no futuro. A análise dessas ações nos permite concluir que os grupos de teatro de São Paulo não só reconhecem a importância do público para sua sobrevivência e relevância, mas também trabalham ativamente para cultivá-lo. A formação de público, portanto, não é apenas um subproduto das atividades teatrais, mas uma parte integral da missão desses grupos.

De uma maneira diversa, a comunicação digital também tem desempenhado um papel crucial na formação de público. A utilização das redes sociais e outras plataformas digitais permite que os teatros de grupo alcancem um público mais diverso, tanto cultural quanto socialmente. A divulgação de conteúdos, como vídeos dos bastidores, entrevistas com artistas e transmissões ao vivo de ensaios e espetáculos, aproxima o público da rotina dos grupos teatrais e desperta o interesse por suas produções.

Além dessas estratégias, a existência das instituições de ensino tem se mostrado uma ferramenta valiosa na formação de novos públicos, seja nos cursos profissionalizantes em artes cênicas, seja nos projetos extensionistas dessas instituições, ou em parcerias das escolas com artistas e com o meio profissional. A realização de projetos educativos em escolas e universidades, bem como a oferta de oficinas e cursos de teatro, contribui para a formação de uma nova geração de espectadores/as que valorizam e apoiam o teatro de grupo.

Os projetos de formação capitaneados pelo poder público, como o *Formação de Públicos para Teatro*, a militância dos coletivos teatrais, a ação das escolas profissionalizantes e de outros espaços formativos não-formais e as ferramentas de comunicação digital têm contribuído significativamente para a democratização do acesso ao teatro. Ainda assim, existe uma lacuna importante na crítica teatral e na teoria de recepção teatral, no que diz respeito ao entendimento dessa coletividade a que chamamos de público. Valeria pensar: quem são as pessoas que conformam essa coletividade? Como trabalhar com

a variedade de espectadores/as que podem ocupar essa posição no processo de compartilhamento da obra cênica, motivando a partir dessa especificidade diferentes proposições de criação?

É sobre essas questões que irá se debruçar a epistemologia feminista, atraindo para o debate da cena a crítica aos binarismos e às hierarquias de gênero, interseccionados a outros demarcadores, e inquirindo como e por quê especializar o olhar da espectadora feminista.

2.2 A RECEPÇÃO NAS ÁREAS DOS ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICAÇÃO: UMA CRÍTICA FEMINISTA

A relação entre espetáculo e espectadora insere-se no campo mais amplo da formação do olhar e da construção de sentido a partir da experiência estética. Para compreender como essa relação se estabelece, é fundamental recorrer a aportes teóricos que discutem a recepção, tanto dos estudos culturais quanto das teorias da comunicação. Esses dois campos fornecem bases conceituais essenciais para qualificar a ideia de recepção e problematizar a formação de público, especialmente quando pensamos na constituição de uma plateia crítica a partir de uma perspectiva feminista.

Os estudos culturais, desde sua consolidação como campo interdisciplinar, deslocaram a análise dos produtos culturais para o exame das dinâmicas de recepção, reconhecendo que a interpretação não ocorre de maneira passiva, mas é mediada por contextos históricos, sociais e políticos (Hall, 1980; Williams, 2003). A comunicação, por sua vez, ao tratar dos processos midiáticos e dos fluxos discursivos, lança luz sobre as formas como determinadas representações são naturalizadas ou desafiadas no espaço público (Thompson, 1995; Silveirinha, 2012). Quando as mulheres entram nesse debate, a reflexão sobre recepção desloca-se de uma ordem hegemônica e patriarcal para uma perspectiva que reconhece as desigualdades estruturais de gênero, raça e classe, bem como os desafios inerentes à construção de contra espaços discursivos (Fraser, 2024).

Em vista disso, a formação de um público crítico não pode ser dissociada de um trabalho contínuo de mediação e questionamento, que ultrapassa a mera fruição estética e se insere em processos educativos e políticos. Como nos alerta Paulo Freire (1970), formar massas implica ser formado por elas, numa relação dialógica que desafia a ideia de uma interação entre sujeitos definidos de modo genérico e homogêneo.

2.2.1 A recepção na comunicação: fluxos, mediações e contextos

Dando continuidade à discussão, os estudos sobre recepção encontram um de seus principais desenvolvimentos na área da comunicação, onde diferentes abordagens teóricas e metodológicas foram elaboradas para compreender como os públicos interagem com os meios de comunicação. Duas vertentes principais de investigação foram esboçadas a partir dessa noção: a primeira vertente foca nos efeitos dos meios de comunicação na pessoa receptora, diferenciando entre audiência e público. Aqui, a audiência é entendida como um conjunto de indivíduos expostos a um conteúdo específico, muitas vezes medido quantitativamente, enquanto o público é visto como um grupo mais ativo e engajado, com uma identidade coletiva que interage e responde ao conteúdo de forma mais dinâmica. A segunda vertente considera o contexto sociocultural em que a pessoa receptora está inserida, analisando de que forma fatores como classe social, gênero, etnia e outras identidades influenciam a interpretação e a interação com os conteúdos midiáticos (Boaventura, 2009).

A professora Roseli Fígaro comenta que essa recepção passiva foi massivamente divulgada na virada do século XIX para o XX, considerada a partir de informações tecnológicas. Ela resume:

A Teoria Matemática da Comunicação, importante avanço científico para a invenção de novas máquinas, computadores, da inteligência artificial, passa a ser apropriada para pensar as relações humanas, as relações sociais, e impulsiona então uma corrente de pensamento, ainda hoje hegemônica, que pensa a sociedade, e portanto a comunicação, como uma relação similar à transmissão de informações de uma máquina para outra, com todo o determinismo que tal postura acarreta. (Fígaro, 2000, p. 38)

A eficácia do esquema, em termos de transmissão de informação, foi tão positiva que o método foi naturalizado e aceito por teóricos e estudiosos, como os da escola de Frankfurt¹⁰ (Fígaro, 2000). Ainda segundo a autora, atualmente, os esforços vêm no sentido de desconstruir esse pensamento, da transmissão sequencial recebida como um reflexo, abordando-a então como um processo complexo de interação social e cultural. No entanto, para ela, atualmente estamos revivendo esse modelo de transmissão passiva entre receptor e emissor através das tecnologias digitais, que ainda prometem muito mais do que podem dar, considerando a realidade da desigualdade de acesso tecnológico em nosso país. Como

¹⁰ Escola de Frankfurt nomeia uma corrente de análise filosófica e sociológica que teve sua origem na Universidade de Frankfurt, na Alemanha, no início do século XX. O propósito de seus integrantes era criar um novo padrão de análise social, fundamentado em uma interpretação renovada do marxismo.

solução, propõe, em seus termos: “[...] resgatar a cultura, a ideia de sujeito. Se não retomarmos a ideia de relações sociais, o conceito de cultura e mesmo o conceito do que é o sujeito não conseguiremos pensar no processo de comunicação” (Fígaro, 2000, p. 39). Com isso, a autora afirma que, sem considerar a comunicação como um processo de inter-relação, não conseguiremos compreender plenamente o que ocorre na atualidade (especialmente, devido à rapidez com que recebemos os diversos símbolos em circulação na sociedade), nem seremos capazes de influenciar ou modificar a realidade.

No contexto brasileiro contemporâneo, essa relação entre mídia e recepção torna-se ainda mais complexa, uma vez que o setor midiático encontra-se concentrado nas mãos de apenas seis grupos de mídia¹¹. Esse monopólio fere diretamente o artigo 19 da Declaração dos Direitos Humanos da UNESCO, que dita que “Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; esse direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e idéias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras.” (UNESCO, 2025). No contexto nacional, tal liberdade de expressão e opinião, que diz respeito tanto à garantia de acesso à informação quanto aos meios de produção, não é para todos e todas, o que impede o debate democrático e plural. Para o jornalista e Doutor em Ciências da Comunicação, Camilo Vannuchi: “A mídia, marcadamente o jornalismo, é hoje o principal substituto da ágora. Telejornais, revistas e *homepages* estabelecem as tensões e forjam a “agenda” do país. Assim, os pilares da política e da cidadania são edificados sobre o solo arenoso dos meios de comunicação.” (Vannuchi, 2018, p. 175).

As pesquisadoras Amanda Marques, Beatriz Santini e Bruna Andrade lembram que a Constituição Brasileira de 1988 já determina os princípios que devem orientar os canais de rádio e televisão, considerando que a comunicação, além de ser um serviço público, desempenha um papel central na economia do país. O texto constitucional também estabelece a necessidade de incentivo à produção regional e local. No entanto, na prática, a concentração midiática permanece evidente: cerca de 98% do conteúdo televisivo nacional é produzido no eixo Rio- São Paulo, e quase metade dos veículos de comunicação está localizada na região Sudeste (Andrade *et al.*, 2014).

¹¹ Grupo Globo, Abril, Folha, Band, SBT e RBS. Ver mais em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/entenda-a-proposta-de-regulamentacao-da-midia-brasileira-que-esta-em-debate>

Vannucchi (2014) discute ainda a necessidade de um marco regulatório da mídia, para que se possa de fato democratizar o acesso à informação. Nesse contexto, a reivindicação do reconhecimento da comunicação como um direito humano está frequentemente associada a iniciativas que buscam ampliar a diversidade de vozes e fortalecer a participação da sociedade civil. Percebemos, assim, que a ausência de regulamentação no setor da comunicação brasileira permite que interesses privados operem, sem contraponto, concentrando ainda mais poder econômico e simbólico nas mãos das elites financeiras. Esse monopólio compromete a pluralidade de perspectivas e reitera desigualdades estruturais históricas, uma vez que os grupos detentores desses meios pertencem majoritariamente a uma mesma classe social — branca, masculina, letrada e economicamente privilegiada.

Como resultado, as narrativas veiculadas refletem e reforçam visões de mundo alinhadas a esses interesses, marginalizando vozes dissidentes e perpetuando representações estereotipadas de sujeitos subalternizados. A mídia, assim, não apenas informa, mas conforma subjetividades e alimenta um imaginário coletivo que legitima desigualdades. O domínio oligárquico da mídia perpetua estereótipos conservadores que naturalizam hierarquias de raça, classe e gênero. A televisão e seus meios de comunicação, amplamente controlados por um seletivo grupo, reforçam também um senso comum, hegemonicamente sudestino.

No caso das mulheres, a representação midiática reduz sua presença à de um mero objeto, cuja função primordial é a de satisfazer expectativas patriarcais, consolidando narrativas que invisibilizam experiências e subjetividades dissidentes. Ao mesmo tempo, a professora e doutora em Ciências da Comunicação, Maria João Silveirinha, em seu artigo *Repensar as políticas públicas sobre as mulheres e os media – ou do quão cruciais são os estudos feministas da comunicação* (2012), discute como a comunicação poderia atuar na visibilização das demandas das mulheres, propondo mecanismos para que suas vozes fossem ouvidas nas políticas públicas e nos meios de comunicação, a partir de suas próprias perspectivas. Segundo a autora, “[...] as mulheres tiveram historicamente de construir também os seus próprios lugares de discurso público e privado” (Silveirinha, 2012, p. 104), na forma de contrapúblicos (Fraser, 1992 *apud* Silveirinha, 2012), ainda tendo de lutar pelo direito à comunicação livre e igual.

Silveirinha (2012), entretanto, observa que os déficits comunicacionais ligados às desigualdades de gênero costumam ser reduzidos à ideia de que basta corrigir a representação midiática das mulheres — especialmente sua sexualização e tipificação — para alcançar avanços na igualdade de gênero. Contrariamente, a autora destaca que, embora a eliminação de representações sexistas na publicidade e na cultura contribua para melhores relações entre homens e mulheres, a questão é mais complexa do que a simples substituição de imagens estereotipadas, exigindo um enfrentamento estrutural e político da desigualdade.

Com isso, a resistência da área da comunicação em acolher perspectivas femininas e/ou feministas está ligada, em parte, à ausência de políticas públicas robustas que orientem e qualifiquem o discurso midiático. Essa lacuna limita o acesso e a atuação das mulheres no setor, dificultando a formação de espaços comunicacionais contra-hegemônicos, como os contrapúblicos mencionados pela autora. Analisando as razões dessa ausência, Silveirinha (2012) conclui que a ideia de “liberdade de expressão”, moldada por uma lógica neoliberal, tem funcionado como um escudo para preservar os interesses de grandes conglomerados midiáticos, restringindo o avanço de políticas públicas voltadas à equidade social e comunicacional.

Diante desse cenário de invisibilização e desigualdade nos discursos midiáticos, torna-se necessário aprofundar a compreensão sobre os modos como o público se relaciona com tais representações. É nesse ponto que os estudos culturais oferecem importantes contribuições nesse sentido, ao deslocarem o foco da produção para a recepção, reconhecendo o papel ativo dos sujeitos na negociação dos sentidos.

2.2.2 Estudos culturais e a centralidade da recepção

Para entender outros aspectos em jogo no debate sobre a influência da mídia e a recepção do público, é fundamental retomar, ainda que brevemente, as bases teóricas que sustentam os estudos culturais. Na Inglaterra do final dos anos 1950, os autores Raymond Williams, E.P. Thompson e Richard Hoggart publicaram estudos¹² que inauguram o que conhecemos hoje como Estudos Culturais. Jean Henrique Costa, professor de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, comenta esse

¹² Para Costa (2012): “[...] Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) e E. P. Thompson com *The Making of the English Working-Class* (1963).” (Costa, 2012, p. 159).

conjunto de estudos:

Essas obras significaram uma grande virada metodológica na maneira de pensar a dicotomia popular x erudito. Para Guedes (1996), trata-se de análises marxistas que argumentam que a superestrutura possui uma relativa autonomia em relação à base econômica. Com Hoggart, Williams e Thompson, vai se tecendo uma concepção de cultura diferente de toda uma elitista noção de cultura como algo reservado ao domínio dos nobres espíritos do saber oficial. (Costa, 2012, p. 159)

Esses estudiosos, debruçados agora em pesquisas de bases antropológicas com foco nas classes populares (portanto, não mais centrados apenas em análises econômicas ou no comportamento das classes mais favorecidas) enriqueceram o campo com trabalhos detalhados e comparativos. Nesse âmbito, rejeitaram a dicotomia entre alta cultura e vida real - postura teórica que tradicionalmente excluía do escopo pessoas pobres, operárias e não intelectuais -, propondo uma concepção de cultura inclusiva e representativa das experiências cotidianas de todos os estratos sociais. Assim, forneceram perspectivas valiosas sobre as dinâmicas da cultura e da comunicação na sociedade contemporânea.

Esse deslocamento do olhar para as práticas culturais das classes populares também reverberou na forma como se passou a compreender os processos comunicacionais. Nesse contexto, um marco fundamental sobre o tema da recepção na área dos Estudos Culturais é o texto de Stuart Hall¹³, *Codificação/Decodificação*, publicado em 1973. Neste escrito, o autor trata sobre a hegemonia do discurso, sobre quem detém os meios de comunicação e, com isso, como a relação entre criar uma mensagem e receber esta mensagem é também uma relação de poder. Propõe, então, que o processo de comunicação seja pensado em cada etapa, não apenas seguindo o modelo linear emissor/mensagem/ receptor. No lugar deste, bastante simplificador no que diz respeito às forças e interesses em disputa que atuam no processo comunicacional, Hall sugere pensar no seguinte modelo: produção, circulação, distribuição/consumo, e reprodução (Hall, 1973). Neste processo, cada etapa está interligada, mas cada qual com sua forma e condições específicas.

Hall aponta que o modelo de comunicação que sugere se assemelha ao conceito de produção de mercadorias, apresentado por Karl Marx em *Grundrisse*¹⁴ (1939). Ele destaca as especificidades desse processo comunicacional, comparado ao processo de produção de

¹³ Stuart Hall foi um importante teórico cultural e sociólogo jamaico, professor da Universidade de Birmingham.

¹⁴ Cadernos de manuscritos escritos a partir do viés do socialismo científico, para fazer a crítica da economia política. É considerada uma obra de estudos para Marx concluir sua principal obra, O Capital, (publicado em 1867).

um bem material, enfatizando como o produto é fabricado. Após descrever cada etapa desse modelo, Hall conclui com a noção de "distribuição para audiência", onde o discurso deve ser traduzido em práticas sociais. Segundo ele, isso é necessário “[...] para que o circuito se complete e produza efeitos. Se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito.” (Hall, 1973. p. 398). Ainda assim, afirma o autor, é possível que o discurso sofra alterações, pois as etapas do processo comunicativo não estão postas prontamente no discurso. Pautas, agendas, ideologias, fontes, entre outros fatores, são características que delimitam o produto e, por vezes, não estão transparentes para o público

Já na década de 1980, David Morley, Professor do Departamento de Comunicações na Universidade Goldsmiths (Londres), inicia um novo marco nas pesquisas sobre a audiência, que irá considerar os meios de comunicação em massa. Zambrano (2015), resume:

Sua pesquisa teórica e etnográfica abrange as práticas de consumo de meios de comunicação (televisão, cinema, telefone celular e outros), o papel dessas tecnologias na articulação dos âmbitos público e privado, bem como as dimensões funcionais, políticas, espaciais e simbólicas das novas tecnologias em um contexto globalizado. (Zambrano, 2015, p. 178, tradução nossa)¹⁵

Neste contexto, as teorias da comunicação voltam-se para a discussão de qual forma a mídia interfere na formulação de discursos ideológicos, ou se ela se apropria das ideologias já existentes, tirando proveito delas.

Morley, analisando as propostas de Hall, reflete o quão simplista seria fazer uma análise semiótica do conteúdo da mídia, sem inserir na questão o contexto socioeconômico, o que deixaria de lado como diferentes grupos sociais criam distintos códigos e discursos de interpretação¹⁶. Este aspecto contribui na direção de uma pesquisa que encaminhe métodos que levem em consideração as diferenças etnográficas envolvidas na recepção.

Robert A. White (1998), professor do Centro de Estudos Interdisciplinares de

¹⁵ No original: “Su investigación teórica y etnográfica abarca las prácticas de consumo de medios de comunicación (televisión, cine, teléfono móvil y demás), el papel de dichas tecnologías en la articulación de los ámbitos público y privado, así como las dimensiones funcionales, políticas, espaciales y simbólicas de las nuevas tecnologías en un marco globalizado.”

¹⁶ No âmbito da teoria da comunicação, "interpretação" refere-se ao processo pelo qual receptores (o público) decodificam e atribuem significado às mensagens mediáticas com base em suas próprias experiências, contextos culturais e sociais. Diferente do uso comum no teatro, onde "interpretação" se refere à atuação e representação das personagens pelas atrizes e atores, na comunicação, a ênfase está em como o público entende e ressignifica as mensagens recebidas.

Comunicação da Universidade Gregoriana, discute que, quando no final dos anos 1980, o tratamento da etnografia para as pesquisas sobre audiência ganha destaque nos estudos de comunicação, a tradição crítica marxista (representada principalmente pela Escola de Frankfurt) alega um esvaziamento do conteúdo ideológico da mídia. Entre posições que defendiam uma audiência passiva ou ativa, Morley mostra uma caricatura de ambos lados, e defende que o debate não pode alhear-se da discussão sobre a mídia, exemplificando que, dificilmente, uma programação televisiva mudaria facilmente sentimentos de dúvida ou fortes oposições políticas de suas audiências. No entanto, White afirma: “A mídia de massa é, fora de qualquer dúvida, uma das mais importantes agendas de negócios de nossa sociedade.” (White, 1998, p. 69).¹⁷

Para reconstituir a trajetória que conjuga essas preocupações com uma visada para as políticas de identidade, cabe retomar a década de 1960. Em 1964, foi criado o Centro para Estudos da Cultura Contemporânea (Center for Contemporary Cultural Studies – CCCS), vinculado à Universidade de Birmingham (Inglaterra). A proposta era investigar as conexões entre sociedade e transformação cultural, observando práticas, instituições e formas culturais em sua relação com processos sociais mais amplos. (Temer e Nery, 2004, apud Dourado, 2019). A seguir, na década de 1970, organizou-se uma frente de estudos feministas no CCCS. Ainda que muitas vezes marginalizadas, essas pesquisadoras conseguiram intervir de maneira profunda nas direções teóricas e metodológicas do Centro. Como observa a professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Cláudia Lima Costa:

Desde o princípio – quando se constituíram como grupo de investigação do Centro para Estudos da Cultura Contemporânea (Center for Contemporary Cultural Studies – CCCS), em Birmingham, Inglaterra, – as feministas, tal como “ladras noturnas” (Brundson, 1996), revolucionaram muitos dos rumos das investigações em curso ao colocarem a mulher e o gênero na agenda do Centro. (Costa, 2014, p. 85)

A expressão “ladras noturnas” sinaliza não apenas a ousadia da entrada de uma perspectiva feminista, mas também o modo como ela foi percebida por parte da comunidade acadêmica: como uma interferência disruptiva, inesperada e profundamente transformadora. A descrição encontra eco na forma como Stuart Hall narra esse momento. Em seu livro *Da*

¹⁷ Ainda que Morley advogue pela relativa autonomia da audiência frente às mensagens da mídia, é importante observar, a partir de Benjamin, que as mídias de massa não apenas mediam discursos, mas transformam a própria natureza da política. Em sua análise da ascensão do fascismo, Benjamin já identificava a teatralização do poder como característica das democracias em crise, alertando para o risco da substituição da representação política pela performance direta do governante (Kang, 2012).

Diáspora (2008), no capítulo “Estudos culturais e seu legado teórico”, Hall afirma que o feminismo não apenas se somou ao projeto dos Estudos Culturais, mas o interrompeu, provocando uma verdadeira ruptura em sua estrutura. Segundo ele, os estudos feministas chegaram como um “arrombamento”: “Uso a metáfora deliberadamente; chegou como um ladrão à noite, invadiu; irrompeu, fez um barulho inconveniente, aproveitou o momento, cagou na mesa dos estudos culturais.” (Hall, 2003, p. 209). Ainda que julgue o evento com uma expressão carregada, Hall reconhece que essa intervenção feminista foi decisiva, posto que reorganizou o campo de forma concreta e trouxe contribuições fundamentais, como a ideia de que o pessoal é político; a ampliação da noção de poder; a inclusão de gênero e sexualidade como categorias analíticas centrais; o foco na subjetividade e a reabertura do diálogo com a teoria social e a psicanálise (Hall, 2023).

A presença das mulheres no CCCS não foi simplesmente fruto de uma abertura generosa por parte dos seus integrantes. Como relata Stuart Hall (2003), embora houvesse, por parte de alguns homens do Centro, um suposto esforço para incluir o pensamento feminista no campo dos Estudos Culturais com propostas que pareciam acolhedoras, muitas das mulheres convidadas não se interessaram por esse projeto “magnânimo” (Hall, 2023). Quando o feminismo, de fato, se impôs, tensões latentes vieram à tona, revelando resistências que pareciam superadas e escancarando a permanência do poder patriarcal. Nesse contexto, até mesmo a narrativa de que o CCCS funcionava como um coletivo horizontal, sem hierarquias, passou a ser questionada.

Importante lembrar, como observa Cláudia Lima Costa ao citar Brundson (1996), que entre as mulheres que passaram pelo CCCS na década de 1970, nenhuma conseguiu concluir um doutorado. Essa constatação, longe de ser mero detalhe biográfico, evidencia as barreiras institucionais enfrentadas pelas pesquisadoras dentro de um espaço que, embora se pretendesse progressista, continuava reproduzindo estruturas de exclusão. Isso, porém, fomentou outras potencialidades, conforme aponta a autora:

[estar] à margem dos cânones deu a elas um matiz antidisciplinar a seus projetos, obrigando-as a desafiar incessantemente práticas acadêmicas e paradigmas dominantes. Apesar de serem obrigadas a uma existência contra a corrente, viver à margem permitiu às feministas compreender melhor a pluridimensionalidade do poder e da dominação, e a plurivalência das alianças frente às práticas discursivas hegemônicas, o que redundou em maior entendimento das possibilidades de resistência. (Costa, 2014, p. 86)

A condição de marginalidade, nesse sentido, apesar de ser um obstáculo, tornou-se

terreno fértil para a formulação de críticas profundas aos paradigmas dominantes — inclusive dentro do próprio campo dos Estudos Culturais.

Essa potência crítica atravessou fronteiras e, ao chegar à América Latina, passou a influenciar os estudos de recepção. Observa-se que, na América Latina, essa vertente se consolidou como um dos principais eixos de desenvolvimento dos Estudos Culturais, como aponta Escosteguy (2001). Acorados nas contribuições dos estudos britânicos, os estudos latino-americanos de recepção assumem uma abordagem empírica e qualitativa, interessada nas mediações sociais e culturais envolvidas no consumo midiático. Com o acréscimo do olhar feminista, essa linha passou a confrontar o foco tradicional da pesquisa em comunicação, que historicamente privilegiava conteúdos jornalísticos e políticos, abrindo espaço para a análise de gêneros antes considerados “femininos”, como as telenovelas. (Escosteguy, 2001).

Porém, se antes as mulheres eram objeto de análise, as investigações limitavam-se ao que se entendia como “feminino”, sem problematizar as estruturas simbólicas e materiais que atravessam suas práticas culturais. A ampliação do foco viabilizada pela epistemologia feminista também permitiu uma valorização do espaço doméstico — e da família — como lugares de apropriação cultural. A partir daí, multiplicaram-se investigações mais sensíveis às conexões entre vida privada e esfera pública, lançando luz sobre as relações de poder, subjetividade e agência envolvidas na experiência cotidiana de recepção (Escosteguy, 2001).

Na América Latina, uma das razões que podem explicar a forma como os estudos de recepção foram incorporados no campo da comunicação está relacionada ao modelo metodológico ali predominante. Conforme aponta Escosteguy (2002), é a abordagem das mediações proposta por Jesús Martín-Barbero que permite um deslocamento do foco analítico: em vez de centralizar a atenção nos meios de comunicação, essa perspectiva abre espaço para considerar os processos culturais que atravessam a experiência dos sujeitos, situados em contextos históricos e sociais específicos. Ainda segundo Escosteguy, essa contribuição foi decisiva para a renovação e expansão das pesquisas sobre recepção dentro do campo dos Estudos Culturais na América Latina. No Brasil, de forma recorrente, as proposições de Martín-Barbero se articulam às contribuições de Guillermo Orozco Gómez, cuja ênfase recai sobre a investigação empírica da recepção e o desenvolvimento de um mapa metodológico das mediações que participam desse processo.

Esse panorama nos conduz à análise mais atenta de três autores centrais para a consolidação dos estudos de recepção na América Latina — Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Guillermo Orozco Gómez — cujas abordagens oferecem contribuições fundamentais, mas que também podem ser revisitadas à luz das críticas feministas.

O antropólogo argentino Néstor García Canclini, dedicado aos estudos sobre a pós-modernidade a partir de um ponto de vista latino-americano, associa-se à crítica aos primeiros estudos sobre recepção, que ignoravam o contexto sociocultural e as características da pessoa receptora, mantendo os meios de comunicação como protagonistas do processo comunicacional (Canclini, 1995). O autor desenvolve o argumento do Consumo Cultural, reposicionando o interesse desses estudos sobre de que forma manipular suas audiências; em que discute como o consumo da população é eficaz para identificar como ela interage com a comunicação. Katrine Tokarski Boaventura sintetiza essa noção: “O consumo seria o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos.” (Boaventura, 2009, p. 9). Sendo assim, Canclini defende que o consumo é um modo de validação dos processos de recepção; porém, o autor não o configura como um ato individual, movido por vontades pessoais, mas como resultante de diversos fatores, que concorrem numa sociedade. Neste contexto, Canclini vai ao encontro das ideias de Hoggart, ao conceber as classes populares de forma heterogênea, considerando suas diferenças.

A disseminação das generalizações, para Canclini, causam uma crise teórica sobre as investigações dos sujeitos sociais (Costa, 2012). No primeiro capítulo de seu livro *Leitores, espectadores e internautas* (2008), intitulado *Audiências*, Canclini ressalta que os estudos sobre audiência já se desfizeram da ideia do público como “[...] indivíduos soberanos, nem massas uniformes” (Canclini, 2008, p. 17) e deixaram de romantizar (ou exagerar) a subjetividade da pessoa receptora como incondicional. “Os público não nascem mas se formam [...]” (Canclini, 2008, p. 17), pontua o autor, para alertar que contextos socioeconômicos e educacionais não predeterminam a individualização dos comportamentos. As instituições governamentais, então, deveriam entender que a “formação de público” deve ser feita para além de escolas e bibliotecas, espaços que concorrem (desigualmente) com ações digitais, aptas a gerar experiências bem mais atrativas. A formação de público e leitores, para Canclini, frustra-se diante da desigualdade econômica, desdobrando-se “[...] num cenário pré-digital [...]” (Canclini, 2008, p. 18). Ele afirma, sobre as políticas culturais em curso na primeira década do século XXI:

[Elas] Insistem em formar leitores de livro, e à parte, espectadores de artes visuais (quase nunca de televisão), enquanto a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também áudio-livros, filmes para o cinema e para o sofá e o celular (Canclini, 2008, p. 18).

Nessa linha de análise crítica, o antropólogo e filósofo colombiano Jesús Martín-Barbero enfoca o meio social para investigar a recepção, especialmente considerando as camadas populares da América Latina, situadas entre o subdesenvolvimento e o rápido processo de modernização. Ele observa como são forjados novos sujeitos sociais, moldados especialmente pelas mídias e tecnologias. O autor entende o processo de recepção como uma interação complexa, onde a mensagem é mediada por relações e contextos específicos, envolvendo uma multiplicidade de fatores. Por isso, defende que a comunicação não se define apenas pela forma como a mensagem é enviada, mas, crucialmente, pela maneira como ela interage com o meio. O autor pontua que “[...] o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre as práticas da comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais.” (Martín-Barbero, 2002, p. 55).

É possível afirmar que o entendimento propalado por Martín-Barbero, ao lado de Raymond Williams, de que considerar o público como um receptáculo vazio é negar sua capacidade de refletir, emitir opinião e rejeitar ofertas de sedução midiáticas, passa a ser disseminado no novo século. Tal perspectiva ressalta a importância de considerar a agência do público no processo comunicacional, destacando a interação ativa entre o receptor e a mensagem, o que se evidencia com a popularização das redes sociais. Nelas, o público não apenas consome conteúdo, mas interage diretamente, seja comentando, compartilhando ou criando novos conteúdos. Além disso, em campanhas publicitárias interativas, como nas redes de *fast food* que permitem ao consumidor personalizar o pedido em aplicativos, ou nos jogos eletrônicos que oferecem múltiplos finais baseados nas escolhas do jogador, a interatividade já é elemento essencial.

Contudo, o "engajamento" da interatividade não implica, necessariamente, que os e as participantes estejam conscientes das assimetrias presentes no processo comunicacional. Plataformas como *YouTube* e *Instagram*, por exemplo, embora pareçam democráticas, têm sua visibilidade de conteúdo controlada por algoritmos, que favorecem determinados perfis e interesses comerciais. Como argumenta Vieira Pinto (2005), citado por Santos (2022), "[...] esses conjuntos de instruções não são aleatórios, muito menos neutros [...]" (Santos, 2022, p. 3), sendo desenvolvidos para captar o máximo de informação possível das pessoas

usuárias. Tais estruturas matemáticas – o algoritmo – presentes especialmente nas redes sociais promovem uma rede mercadológica, cujo objetivo final é o lucro dos acionistas dessas plataformas (Santos, 2022).

O controle algorítmico, ao moldar as experiências dos usuários e das usuárias, revela a necessidade de uma abordagem mais educativa na recepção das mídias. Nesse sentido, o conceito de Enfoque Integral da Audiência, criado pelo especialista em Pedagogia da Comunicação pela Universidade de Colônia (Alemanha), o mexicano Guillermo Orozco Gómez, destaca a importância de entender a audiência não apenas como um coletivo homogêneo, mas como sujeitos individuais e coletivos, caracterizados por uma diversidade de processos e diferenciações. Além disso, para discutir os desvios na circulação que a apropriação do receptor promove, Orozco busca integrar a comunicação com a educação, apontando a necessidade em educar as pessoas para serem receptoras, especialmente, na comunicação televisiva. O autor afirma que a própria televisão influencia na formação de espectadores, na medida em que ela própria passa por alterações dentro de contextos políticos, econômicos e sociais. Sobre a ação da mídia, Orozco Gómez é assertivo:

O reconhecimento de que não há uma só maneira de se “fazer telespectadores” é precisamente o que originou “batalhas televisivas” para conquistar audiência, mas ao mesmo tempo é também o que permite pensar em sua educação crítica para a recepção. (Orozco, 2005, p.29.)

No Enfoque Integral, Orozco afirma que, ao contrário do que seria uma abordagem empirista, tendo a televisão como meio principal no processo de recepção, “[...] a dimensão dupla da TV se assume como um todo inseparável na interação com o público telespectador.” (Orozco, 2005, p. 19). Indo adiante, aponta diferentes possibilidades de mediações, que são fundamentais para compreender a complexidade da recepção midiática, um processo dinâmico e dialético, envolvendo a interação contínua entre o receptor, a mídia e os diversos contextos sociais e culturais.

Guillermo Orozco Gómez, ao concordar com Jesús Martín-Barbero, enfatiza que a comunicação deve ser analisada não apenas pelos meios, mas pelas mediações. Portanto, ao considerar essas múltiplas camadas de mediação, o Enfoque Integral da Audiência oferece uma compreensão mais completa e nuançada de como os públicos interagem com os conteúdos midiáticos. Analisar a recepção sem considerar as mediações culturais, situacionais, institucionais e individuais, resulta em uma visão incompleta e simplista da

audiência, como afirma Boaventura (2009), reforçando a ideia de que as audiências são formadas por indivíduos com diferentes contextos, influenciando diretamente como interpretam e utilizam a informação.

No entanto, Escosteguy (2001) aponta que, embora estudiosos como Martín-Barbero demonstrem sensibilidade à questão dos papéis sociais de gênero em sua análise das mediações, o olhar ainda se ancora em uma leitura tradicional dos estudos de recepção. Como exemplo, a autora observa que, ao discutir o consumo cultural e o papel da família nesse processo, Martín-Barbero até reconhece a centralidade das mulheres, mas as dilui na categoria “família”, sem aprofundar as especificidades do gênero feminino que atravessam esse espaço social. Assim, permanece uma lacuna importante: a ausência de uma problematização das relações de poder marcadas pelas assimetrias de gênero.

Também permanece por ser feito, no âmbito da produção comunicativa, um mapeamento mais direcionado ao desenvolvimento do diálogo entre a epistemologia feminista e a conceitualização do público, considerando as atividades e agenciamentos particulares de uma audiência identificada com a classe de mulheres, em seus “contratos de vidência” (Orozco, 2011) próprios. Apesar da crescente inserção da crítica feminista no debate comunicacional, sobretudo a partir das contribuições dos Estudos Culturais, esse campo no Brasil ainda carece de sistematizações. Como aponta Ana Carolina Escosteguy: “Ainda não existe um trabalho exaustivo e sistemático sobre a formação e o desenvolvimento de uma crítica feminista de mídia no contexto acadêmico brasileiro. Um levantamento documentado é tarefa necessária e urgente” (Escosteguy, 2018, p. 12).

O teatro, nesse campo de forças, emerge como lugar privilegiado para repensar a recepção sob novas lentes. Essa inquietação nos leva a observar práticas teatrais que, mais do que comunicar, buscam provocar experiências e afetar contextos. Como se organizam, nas artes cênicas, ações artístico-pedagógicas que se propõem a formar públicos críticos? Estão atentas ao sentido da interatividade na recepção teatral, e ao seu estatuto na vida cotidiana atual? Consideram as múltiplas mediações e, em especial, o viés dos papéis sociais de gênero ou outros marcadores sociais em suas estratégias de formação? Que tipos de mediações são ativadas ou silenciadas nesse processo?

2.2.3 A recepção teatral: mediações, contexto e experiência

As reflexões dos autores latino-americanos, brevemente apresentadas, nos inspiram

a examinar a relação entre arte, experiência e contexto social. Para isso, podemos relacionar os Estudos Culturais à recepção teatral, conforme proposto por Taís Ferreira no artigo *Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?* (2006), onde a pesquisadora brasileira apresenta um histórico da articulação entre essas áreas. Ferreira enfatiza que a nova abordagem surge nos anos 1990, conhecida como estruturalista, em que o receptor assume um papel protagonista, e a interpretação da obra envolve uma negociação ativa. Nesse contexto, a audiência passa a ser vista como mais ativa e menos condicionada. A autora, no entanto, critica ambas as perspectivas sobre recepção, apontando que permanecem dualistas, uma vez que conferem o poder exclusivamente a um dos lados – seja o emissor ou o receptor

Sobre a relação entre emissor e receptor, apontando para as discussões sobre a recepção teatral, a teoria de Wolfgang Iser, apresentada por Laan Mendes de Barros e Mariana Ferreira Lopes no artigo *Mediações, mediação e estética da recepção nos debates sobre educomunicação* (2015), oferece uma perspectiva instigante para a compreensão do papel ativo do receptor. Iser argumenta que a recepção de uma obra é um processo de interação criativa, no qual o público preenche as lacunas deixadas pelo texto, promovendo uma co-construção de sentidos. Assim, a obra de arte não é algo fixo, mas um espaço de mediação entre o emissor e o receptor, onde o último desempenha um papel ativo na formação de significados (Barros e Lopes, 2015)

Considerando essa interação, as mediações que influenciam a experiência do/a espectador/a de teatro teatral podem ser categorizadas em várias dimensões. A partir de sua experiência com crianças espectadoras de teatro, Taís Ferreira adaptou para o teatro a classificação de múltiplas mediações, proposta pelos estudos de recepção de Orozco. A autora localiza em elementos da linguagem teatral e em aspectos técnicos da peça as mediações linguísticas, construindo diferenciações de tipos de mediação. Assim, as mediações situacionais dizem respeito às condições nas quais o espetáculo é assistido, como espaço, tempo, local, ambiente circundante e a presença de outros espectadores. As mediações institucionais envolvem a visão de mundo, as ideologias e as normas circulantes, impostas por instituições, como a escola, família, mídia etc. As mediações contextuais consideram o ambiente sociocultural. As mediações pessoais englobam o repertório cultural anterior dos/as espectadores/as, seus hábitos de consumo cultural e suas experiências individuais (algo como o "horizonte de expectativas", descrito por Jauss)¹⁸. Por fim, as

¹⁸ Ver em: Jauss (1994).

mediações referenciais incluem as referências identitárias dos espectadores, como gênero, faixa etária, nacionalidade, orientação sexual, raça e assim por diante.

No caso das artes presenciais e do teatro, que são fenômenos em que os sentidos produzidos ampliam-se de maneira polissêmica e a comunicação é atravessada, como esboça Taís Ferreira, por múltiplas mediações, o pesquisador e docente brasileiro Flávio Desgranges expressa a natureza da poética cênica contemporânea quando defende a abertura da obra teatral. Para Degranges, a "cena" produzida hoje não chega até o público de forma pronta e fechada em si mesma, mas aberta às interpretações, ou seja, com apelo participativo: adquirindo nuances de acordo com a recepção, ela implica numa atividade de interpretação, que é também de execução.

Em *A Pedagogia do Espectador* (2003), Desgranges defende que a experiência artística contemporânea demanda uma participação ativa do público, chegando a propor que “não mais uma obra aberta, mas uma obra explodida” se apresenta ao/a espectador/a (Desgranges, 2003, p. 150). Essa formulação dialoga com a noção de *obra aberta* desenvolvida por Umberto Eco (1991) - ainda que não o cite diretamente - ao reconhecer que a interpretação da obra não está inteiramente determinada pela autoria, mas se completa na recepção.

A arte contemporânea não tem como objetivo alcançar uma interpretação única ou consensual da realidade, mas sim oferecer obras que possam ser contempladas e analisadas por cada espectador/a de maneira particular. A interação do público com a obra envolve um processo ativo de atribuição de significados, em que o/a espectador/a, ao observar e refletir sobre a arte, participa da construção de sentidos a partir de sua própria perspectiva e experiência. (Desgranges, 2003)

No entanto, no artigo *Arte como experiência da arte* (2012), Desgranges destaca que há um grau de indisponibilidade para com a experiência artística, causado pelo excesso de informações do mundo contemporâneo, que acaba gerando um "aparelhamento" da recepção. Isso leva a uma normatização estética, que impede uma experiência estética e poética plena. Nesse contexto, "estética" refere-se à forma como o público percebe e sente a obra, enquanto "poética" diz respeito ao processo criativo e à geração de significados. Ambas são fundamentais para o conhecimento e a subjetividade, afastando-se de uma razão

meramente instrumental. Conforme o autor: “O que nada tem de irracional e muito menos de confusão, mas que se afasta da razão instrumental e instaura o prazer de um procedimento que se contrapõe ao modo meramente operacional de ver, sentir e pensar o mundo.” (Desgranges, 2012, p. 2).

Para Desgranges, a pouca abertura para a experiência poética frequentemente resulta da dificuldade em desenvolver a necessária autonomia crítica e criativa diante do acontecimento, particularmente quando o/a espectador/a se sente desconectado/a dos processos artísticos. Essa postura contrasta com a de um indivíduo que possui uma opinião formada, mas na verdade, representa uma faceta distinta da mesma problemática. As dificuldades em interpretar (ou, nesse sentido, produzir) um ato artístico se baseiam nos mesmos hábitos receptivos prevalentes na sociedade. Em vez de sempre ter uma opinião pronta, o indivíduo não se sente apto a formulá-la, aguardando que uma figura de autoridade lhe dite o que pensar sobre o evento, explique a “mensagem” da peça ou oriente sobre como deve se comportar naquela situação. Em outras palavras, são duas constatações da mesma indisposição para a experiência, em choque com um tipo de evento que requer outra percepção, porque sua produção de significados necessariamente se concretiza como uma experiência profundamente individual e única. (Desgranges, 2012). No entanto, como evitar que essa valorização da individualidade na experiência artística acabe reforçando uma lógica neoliberal de isolamento e autonomia, ao invés de abrir espaço para uma construção de sentidos mais colaborativa?¹⁹

Para aprofundar a reflexão sobre o tempo da fruição e os modos de vivência da experiência estética, Desgranges recorre ao pensamento de Walter Benjamin, cujas ideias sobre memória, narrativa e sensibilidade oferecem contribuições valiosas para pensar a recepção na arte contemporânea. A proposta de fruição de Benjamin privilegia a experiência sensível e a memória involuntária – um tipo de memória que surge espontaneamente, sem a necessidade de um esforço racional consciente, muitas vezes evocada por sensações e experiências que nos conectam profundamente ao passado (Desgranges, 2012).

Nesse caminho, a influência mútua entre público e obra cênica deve ser considerada tanto por quem está diretamente exposto/a ao fazer artístico, quanto por quem acompanha

¹⁹ Cabe aqui problematizar se a valorização da experiência única e subjetiva, tão cara à pedagogia da recepção, não pode inadvertidamente reforçar certos ideais de autonomia individual que alimentam a lógica neoliberal. Retomaremos esse ponto mais adiante, à luz das práticas coletivas de formação de público.

essa produção, da perspectiva da crítica. A dimensão inovadora dessa "[...] diferenciação produtiva da comunidade de espectadores" (Romano, 2019, p.289) tem derivado em práticas que buscam evidenciar esse papel crucial da experiência na apreciação artística contemporânea.

2.3 ONDE ESTÁ A ESPECTADORA? PÚBLICO, PLATEIA, ESPECTADOR E RECEPTOR, OU DISCUTINDO QUEM É QUEM

Antes de adentrar nas especificidades da espectadora feminista no contexto plural da cidade de São Paulo, é necessário recuar alguns passos e refletir sobre os modos como se compreende, no campo do teatro, aquele ou aquela que assiste. Essa reflexão exige precisão conceitual, uma vez que termos como “público”, “plateia”, “espectador/a” e “receptor/a” costumam ser utilizados de forma intercambiável, ainda que suas nuances indiquem experiências e posicionamentos teóricos distintos.

Mais do que uma questão terminológica, trata-se de compreender como esses sujeitos se constituem na relação com a cena, com os espaços e com os dispositivos de mediação e formação. Também por isso, antes de tratar da espectadora como figura crítica e situada, importa delimitar as distinções mais ou menos sutis entre formação de público e pedagogia do/a espectador/a, bem como entre ação cultural e ação artística — abrindo caminho para compreendermos os sentidos sociais, sensoriais e políticos que atravessam o ato de assistir.

A compreensão do que se entende por público no teatro exige atenção às suas implicações no campo da recepção. Leonel Martins Carneiro (2017), em *A construção do espectador teatral contemporâneo*, ao interpretar os estudos de Bernard Dort, destaca que o público teatral se diferencia em alguns aspectos daquele do cinema. Em ambos os casos, a composição da plateia envolve certo grau de acaso. No entanto, no teatro, o grupo presente tende a se constituir como uma espécie de microssociedade sensível, na qual os indivíduos compartilham reações, percepções e afetos durante o evento cênico. Já no cinema, tradicionalmente, cada espectador/a permanece mais isolado em sua poltrona, voltado quase que exclusivamente para a tela, uma vez que a sala permanece na escuridão e as reações coletivas ficam atenuadas. A experiência teatral seria, então, atravessada pela presença visível e audível dos outros, pelo sentir compartilhado e pela influência mútua entre os corpos presentes.

Além das distinções entre o teatro e outras formas de arte como o cinema, é

importante refletir também sobre os próprios termos que usamos para nos referir a quem assiste ao espetáculo. Enquanto o termo *plateia* remete ao espaço físico onde se sentam os/as espectadores/as — um dado arquitetônico e organizacional da sala de espetáculos —, o conceito de *público* é mais amplo e complexo. Ele diz respeito ao conjunto de pessoas que assistem à obra e às subjetividades que trazem consigo, suas histórias, referências, disposições afetivas e políticas. O público, nesse sentido, não apenas ocupa um lugar na sala, mas compõe e transforma a experiência estética com sua presença e participação sensível. Como propõe a autora do artigo *Público e a conformação da experiência teatral*, Heloísa Marina da Silva (2016), a experiência do público é atravessada por diferentes formas de vínculo — com a linguagem da cena, com a instituição que promove o espetáculo, com os modos de recepção historicamente construídos —, o que nos permite repensar o lugar do/a espectador/a para além de uma posição passiva de observação.

No último capítulo de *A Análise dos Espetáculos* (2008), Patrice Pavis propõe uma diferenciação entre o público como massa e a pessoa espectadora individual, analisando as condições da recepção sob óticas psicológicas, sociológicas e sensoriais. Para ele, os estímulos sensoriais são centrais, pois ativam a memória corporal e geram afetos. Ao discutir os afetos, Pavis cita o crítico e sociólogo Pierre Gaudibert, a fim de destacar que existem resistências de ordem analítica por parte do/a espectador/a na interpretação da obra, as quais derivam de bloqueios afetivos e/ou sexuais. Tais resistências comprometem a experiência estética e, por isso, o autor sublinha a “[...] importância de se elucidar os mecanismos relacionais entre a cena e o espectador [...]” (Pavis, 2008, p. 217). Para tratar desse aspecto relacional de forma mais poética, o autor recorre a uma breve e instigante fábula:

Seja permitido aqui ilustrar tais teorias relacionais complexas com uma fábula simples: o espectador é uma águia (?) que sobrevoa a cena e percebe os ratinhos roendo os nós de todas as relações possíveis: actanciais, temáticas, formais. De uma tão grande altura, a águia se coloca sempre como parceiro e mediador das relações entrelaçadas; só ele percebe os nós em conjunto, mas é Graças aos ratos que laceiam os nós e se agitam por todos os campos da cena. A águia não consegue descrever objetivamente tal cena, pois os ratos se deslocam sem parar e são como o corpo do ator que não se deixa captar, um signo que reflete o olhar da Águia, situação fenomenológica que obriga a pensar a cena como um espelho que reflete o olhar do observador (Pavis, 2008, p. 217).

Essa fábula reforça a complexidade do olhar espectral e o caráter relacional da recepção. Mas, para que essa troca sensorial, estética e política se efetive, é preciso extrapolar a ideia de formar público: trata-se de construir uma pedagogia da especiação, com ênfase na escuta, na recepção ativa e na pluralidade dos modos de ver, evidenciado

que o público de teatro é atravessado por formas específicas de convivência e troca, que superam a simples reunião de espectadores/as em um mesmo espaço. Ciente disso, Dort (1947), citado por Carneiro (2017), distingue *le public* (o público como uma comunidade indivisível, unida por uma perspectiva comum sobre a ação dramática) e “des publics” (os diversos públicos que comparecem ao teatro, mas que não necessariamente compartilham entre si um pertencimento simbólico).

Embora os termos “espectador” e “receptor” por vezes sejam usados como sinônimos, é importante reconhecer suas distinções conceituais. O espectador é, tradicionalmente, aquele que assiste em pessoa à cena, experimentando-a em sua materialidade sensorial e na partilha coletiva. Essa figura está fortemente vinculada às práticas das artes cênicas e é compreendida como alguém cuja presença afeta e é afetada pela experiência teatral. Já o receptor é um termo mais associado às teorias da comunicação e da estética da recepção, como nas formulações de Hans Robert Jauss (1994), que o define como sujeito interpretativo, envolvido num processo ativo de construção de sentido, a partir de seus próprios repertórios e horizontes de expectativas. No campo teatral, essa diferença é problematizada por autores como Jacques Rancière (2012), ao questionar a noção de passividade do espectador e propor sua emancipação como um sujeito que observa, interpreta, associa e se relaciona com o que vê.

A experiência do/a espectador/a no teatro envolve dimensões sensoriais e afetivas, mobilizada pelo corpo do ator e da atriz e pela densidade dos signos cênicos. Essa participação não se reduz à contemplação passiva; ela envolve, simultaneamente, identificação e distanciamento, emoção e reflexão. Como já apontado por Ubersfeld (1981), o prazer teatral pode tanto permitir ao/a espectador/a vivenciar “por procuração” certos conflitos e fantasmas, quanto despertar sua consciência crítica, iluminando questões concretas de sua própria existência. Essa tensão entre envolvimento emocional e distanciamento reflexivo compõem o terreno fértil para uma recepção ativa, que não se encerra na fruição estética, mas pode se desdobrar em transformação subjetiva — e, por vezes, social.

Nessa chave, o lugar do/a espectador/a está ligado ao jogo entre identidade e alteridade, e é construído na experiência intersubjetiva daquele que presencia o evento teatral. Segundo Carneiro (2017), esse lugar não se limita ao momento no qual o espetáculo ocorre, mas interliga experiências passadas e futuras, expectativas e memórias. Ainda que

ocorram alterações físicas no espaço, o local propriamente dito do/a espectador/a possui certa estabilidade simbólica, associada à posição da plateia frente à cena. No entanto, em propostas participativas ou imersivas, essa estabilidade é colocada em xeque: o lugar do/a espectador/a torna-se móvel, múltiplo, constantemente renegociado no próprio ato de presença.

Reforçando os aspectos coletivo e social do teatro, o pesquisador argentino Jorge Dubatti propõe o conceito de *teatro convivial* para destacar a especificidade do teatro como um acontecimento fundado no encontro entre pessoas em um mesmo tempo e espaço. Em oposição às artes midiáticas, que operam por mediação técnica, o teatro é, segundo Dubatti, uma prática de *convivialidade*, isto é, de presença compartilhada e copresença sensível. Nessa perspectiva, ele formula a tríade *convívio-poiesis-expectação* para pensar a cena teatral: o *convívio* diz respeito à dimensão ontológica do encontro entre corpos presentes; a *poiesis* refere-se à criação artística propriamente dita, à materialidade da obra; e a *expectação* é a experiência singular de quem assiste, marcada por sua subjetividade, historicidade e modos de recepção.

Assim, o teatro é compreendido como um acontecimento complexo que envolve relações humanas, criação estética e participação ativa do espectador (Dubatti, 2016). O/a espectador/a, por sua vez, é aquela pessoa que, diante da obra cênica, produz significados e sentidos para as teatralidades ali evocadas, participando ativamente do jogo proposto. Mesmo na situação dos teatros digitais, nos modelos surgidos durante o afastamento social da pandemia de Covid-19, quando se altera a prerrogativa da presença não mediada, não se extingue a experiência estética, nem a potência de participação ativa do/a espectador/a. Como propõe Jorge Dubatti (2016), mesmo diante da tecnovivialidade — experiências teatrais mediadas por dispositivos tecnológicos —, persiste a possibilidade de um vínculo sensível, ético e imaginativo com a cena, ainda que transformado pela ausência da copresença física. O teatro, assim, revela sua capacidade de reinvenção, ampliando suas formas de encontro e de convocação do olhar espectadorial.

Nesse processo de produção simbólica, torna-se pertinente distinguir as noções de ação cultural e ação artística, uma vez que ambas operam como dispositivos de mediação entre sujeitos, obras e práticas estéticas.

Segundo Teixeira Coelho (2001), a ação cultural compreende um conjunto de

práticas voltadas para o alargamento do repertório simbólico dos indivíduos, promovendo sua autonomia crítica e ampliando o acesso a formas diversas de expressão artística e intelectual. Trata-se de uma mediação contínua entre pessoas e bens culturais, com o objetivo de fomentar o diálogo, a construção de sentido e a participação ativa na vida cultural. Já a ação artística, conforme aponta Maria Lúcia Pupo (2020), pode ser compreendida como um desdobramento da ação cultural, marcada por sua ocorrência pontual e por vezes efêmera. Ainda que não estabeleça vínculos duradouros, ela carrega em si uma potência simbólica, especialmente quando cria condições para a participação coletiva e a suspensão das hierarquias entre artistas, educadores e participantes. Essa forma de ação pode manifestar-se em espaços diversos — da rua à sala de aula — e não deve ser subestimada em sua capacidade de produzir experiências estéticas significativas.

Diante desse amplo espectro de possibilidades, compreendemos que há múltiplas diretrizes que fazem fluir a dimensão criadora da pessoa espectadora. Para compreender como o espetáculo reverbera em cada pessoa e como é gerada a experiência da especiação, portanto, é necessário considerar aspectos como gênero, classe, raça-etnia, sexualidade, cisgeneridade, localidade, formação, profissão e o contexto cultural em que cada qual se insere. Não seria forçoso, assim, reconhecer que ainda estamos distantes de alcançar um público de teatro verdadeiramente amplo, frequente e diverso.

Essa, talvez, seja a principal luta do teatro de grupo: angariar públicos para além das bolhas universitárias e das elites culturais. É um processo lento, por vezes frágil, mas que resiste— e caminha. Abraçar um público "não especializado", por exemplo, oriundo das classes trabalhadoras, que possa ver no teatro uma ferramenta de expressão pessoal, ou mesmo de conscientização e luta, ainda é uma utopia em construção. No entanto, é necessário compreender a formação de público para o teatro como algo que vai além do acesso físico ou da divulgação. Como aponta o professor Desgranges, facilitar o acesso físico das pessoas ao teatro já não seria pouco. Porém, formar espectadores/as implica, também, promover apoio e aprendizados, de modo que sua leitura da peça ganhe em autonomia, através da organização mais criativa de símbolos e significados (Desgranges, 2008).

Frente à ampliação dos debates sobre processos identitários na sociedade, este é o momento de pensar a especiação de forma interseccional.²⁰ É urgente evitar uma visão

²⁰ A interseccionalidade, conceito desenvolvido inicialmente por Kimberlé Crenshaw (1994), refere-se à compreensão de que marcadores sociais como gênero, raça, classe, sexualidade e outros não operam isoladamente, mas se entrecruzam, produzindo experiências específicas de opressão e privilégio. Trata-se, portanto, não de uma mera soma de categorias, mas de um olhar atento à forma como

classista, machista e colonialista, e construir estratégias que considerem as diversas formas de acesso, interesse e recepção do teatro. A crítica, a mediação, as políticas públicas e os próprios artistas devem se voltar a isso. Por isso, uma pedagogia do/a espectador/a, considerando nossa realidade teatral, deve ser guiada também por uma perspectiva interseccional, crítica e situada. Qual seria sua estrutura? Que caminhos poderiam promover a afluência de espectadores e espectadoras diversas na cidade de São Paulo? Seu modelo teria validade em outras localidades do estado — ou mesmo do país? Quem deve promovê-la: o Estado, a crítica, os/as pesquisadores/as, a classe artística ou os/as próprios/as espectadores/as?

As iniciativas de acesso ao teatro, bem como as próprias produções artísticas, seguem voltadas a um público genérico, que é de fato pensado a partir de um espectador idealizado, como define Jill Dolan (2008) — conceito que será aprofundado adiante. Especificidades de gênero, raça, classe, sexualidade, deficiência e outras interseccionalidades que atravessam a experiência estética são frequentemente ignoradas, tanto na produção quanto na fruição teatral. Trata-se da universalização de vivências corporificadas que, na prática, exclui modos de existência diversos daqueles considerados hegemônicos. Mulheres negras, periféricas, mães, pessoas trans, com especificidades cognitivas ou motoras, ou com vivências dissidentes em relação à norma cis-hetero-branca frequentemente encontram barreiras que dificultam ou inviabilizam seu acesso pleno ao teatro. Sejam obstáculos financeiros, espaciais, estéticos ou discursivos, o fato é que tais sujeitos não são considerados como interlocutoras/es legítimas/os no campo da recepção, ficando sub-representados no público teatral.

Como lembra Patrice Pavis (2000), o corpo do/a espectador/a é um corpo real, encarnado, e não um modelo abstrato. Diante de convenções artísticas, esse/a espectador/a vivencia afetos, é afetado/a, se aproximando ou se distanciando da cena. Há, portanto, dimensões sensoriais, estéticas e políticas na especiação que não podem ser ignoradas. Isso reforça a urgência de pensar sobre essas corporeidades envolvidas na recepção das obras. Quais subjetividades são convocadas a participar da cena e quais permanecem à margem? O que significa, politicamente, criar condições para a presença de outras corporeidades na fruição artística?

essas dimensões se inter-relacionam na construção da subjetividade e da desigualdade social .

É nesse contexto que se torna fundamental problematizar não apenas como ocorre o acesso da espectadora ao teatro, mas também as implicações sociais, políticas e subjetivas que esse acesso pode gerar. Quem é, afinal, essa espectadora? Como ela chega ao teatro? Quais experiências são possíveis para ela, dentro e fora da cena? O acesso das mulheres ao teatro implica em quais consequências sociais? A transformação do espectador idealizado de que fala Jill Dolan (2008) em subjetividades singulares, marcadas pelos papéis sociais de gênero, pode ampliar a escuta ativa para a multiplicidades de papéis que constituem uma só pessoa e, do mesmo modo, para múltiplas subjetividades?

3. O TEATRO FEMINISTA E A ATENÇÃO AO PÚBLICO GENDRADO

3.1 A CENA FEMINISTA EM SÃO PAULO: RASTROS, PALCOS E FRICÇÕES

Concordamos com bell hooks (2018), na introdução de *Teoria Feminista: da margem ao centro*, quando afirma que o feminismo é a maior revolução intelectual dos últimos tempos, por articular diferentes formas de opressão, como gênero, raça, classe, sexualidade e assim por diante. Entretanto, ainda que muito já se tenha discutido sobre a presença das mulheres e do feminismo nas artes, ainda é raro encontrar análises e práticas que considerem o feminismo na experiência de recepção artística. Além disso, pouco se fala sobre espectadoras feministas — quem são, o que sentem, o que pensam, e como interagem com o que vêem: assim, a pergunta "Onde está a espectadora?" permanece ecoando.

A história do teatro feminista, em linhas gerais, entrelaça-se com a própria história do feminismo. Suas chamadas “ondas” moldaram diferentes formas de insurgência estética e política. No Brasil, esse percurso é atravessado por apagamentos e silenciamentos, mas também por lampejos de resistência, que emergem de tempos em tempos e de vozes díspares.

Apesar de o teatro feminista contemporâneo ter se intensificado no contexto pós-ditadura, os rastros de presença e de autoria feminina na cena brasileira remontam ao século XIX. Embora ecos do feminismo já ressoassem nos palcos desde o século XIX, é com o fim da ditadura empresarial-militar e o processo de redemocratização, especialmente a partir dos anos 1980, que se intensifica, em São Paulo, uma cena teatral feminista mais articulada, marcada pela experimentação coletiva e pela insurgência política.

Como discutido no primeiro capítulo, o fortalecimento do teatro de grupo deu origem a experimentações que passaram a refletir a diversidade das identidades sociais e culturais de suas integrantes. Como aponta o professor Alexandre Mate:

A década de 1980, aos poucos, realinha alguns e alinha outros artistas aos processos de luta e de reconquista de tantas experiências perdidas. Ações intergrupos, seminários, encontros, mostras... passam a ser propostos. Sujeitos aproximam-se para ações individuais e coletivas. De tantos processos de troca e de partilha, da politização das relações — e entendendo o teatro como um experimento de natureza histórico-estético-social —, novos agrupamentos e grupos de teatro surgem na cidade de São Paulo. Depois de expedientes de censura e de cerceamentos por parte do estado ditatorial, o teatro passa a ser assistido novamente (Mate, 2015, p. 22).

É nesse terreno fértil que o teatro feminista contemporâneo reiniciou sua articulação, como outras formas de teatro de cunho político e perspectiva de esquerda, após a interrupção

significativa dos anos de chumbo. Assim como os teatros feministas retornaram aos debates acadêmicos após a década de 1990, coletivos e artistas voltaram-se à crítica dos dispositivos de gênero, sexualidade e poder (Fischer, 2025). Não se trata, contudo, de uma história paralela ou marginal, mas de uma reivindicação do direito de narrar a própria história das artes cênicas. Eis o que propõe Lúcia Romano:

A história delas no teatro, nessa dimensão, não seria uma outra história, mas a própria história do teatro, com o adendo de que se trata de uma contranarrativa: antissexista, antirracista, anticisgênera, contrária à norma hétero e contrária à dominação da cultura européia. Portanto, é, sim, uma história crítica ao discurso hegemônico nas Artes Cênicas, a ser tecida sobre as ruínas ainda vivas da história deles. A disputa, portanto, está na própria noção de história e é sobre quem e com qual intenção se fala em nome da mesma (Romano, 2021, p. 144)

A citação de Romano tensiona a própria ideia de “história do teatro feminista”, ao reconfigurar o lugar da mulher não como coadjuvante, mas como sujeito ativo de uma dramaturgia insurgente. A cena feminista, assim, não propõe uma narrativa paralela, mas uma reescrita crítica do que se compreende como história (e estética) teatral — uma escrita feita a partir de outras presenças, outros corpos e outras urgências.

Como aponta Laila Corrêa e Silva (2018), o teatro brasileiro do século XIX raramente é lembrado como um espaço de autoria feminina. No entanto, nomes como Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), autora de peças abolicionistas, da jornalista e dramaturga feminista Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913) e da romancista, contista e dramaturga Júlia Lopes de Almeida (1862–1934) atestam uma linhagem esquecida (Martins, 2023). Suas obras, ainda que frequentemente excluídas do cânone, demonstram como a escrita dramática contribuiu para lutas fundamentais, como o abolicionismo e os direitos das mulheres.

Em São Paulo, essa cena de resistência e invenção atravessou o tempo. Desde o século XIX, mulheres atuam no teatro operário, transformando o palco em espaço de denúncia e consciência social (Romano, 2017). Ainda na década de 1960, dramaturgas como Renata Pallottini, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Hilda Hilst, Ísis Baião e Maria Adelaide Amaral, passaram a abordar temas “específicos” da classe de mulheres, como as relações conjugais, o desejo feminino, a sexualidade e os diferentes aspectos da vida delas, desafiando normas sociais e artísticas vigentes.

Na década de 1980, com o fim da ditadura empresarial-militar, o teatro brasileiro passou por uma significativa transformação. A abertura política permitiu que grupos teatrais expandissem suas pesquisas e horizontes estéticos, sem o temor constante da censura. Esse período foi marcado pelo surgimento de coletivos que buscavam integrar suas práticas artísticas com uma ética comprometida com questões sociais emergentes. Na década de 1990, consolidou-se o fenômeno do "teatro de grupo" (Mate, 2012), caracterizado por criações coletivas, processos colaborativos e uma forte ligação com as comunidades locais. Esses grupos, muitas vezes autogeridos, desenvolveram uma linguagem própria, articulando estética e política em suas produções. O teatro feminista, que havia se manifestado timidamente no Brasil na década de 1970, ganhou fôlego nesse contexto, com coletivos e companhias engajadas nas causas feministas e na luta por equidade de gênero, tanto em cena quanto nos bastidores.

Com a redemocratização nos anos 1980, o teatro brasileiro passou a experimentar maior liberdade criativa, ao passo que as estruturas de produção foram se reorganizando, o que impulsionou o surgimento de grupos voltados à pesquisa cênica e à experimentação artística, especialmente nas grandes cidades. Esse contexto favoreceu o fortalecimento de coletivos que, em diálogo com os debates sociais emergentes, buscavam integrar práticas estéticas e posicionamentos políticos. Já na década de 1990, a consolidação de políticas públicas voltadas à cultura - como os já citados programas de fomento e apoio à manutenção de grupos - possibilitou a continuidade e o aprofundamento dessas experiências na cidade de São Paulo.

Nesse cenário, o teatro feminista, que havia ensaiado seus primeiros gestos nos anos 1970, começou a ganhar maior articulação, com coletivos organizados passando a tematizar, em suas criações, as opressões de gênero e a reivindicar, dentro e fora da cena, a equidade entre mulheres e homens. Ainda assim, como adverte Lúcia Romano, "A ocupação de um 'lugar' no teatro brasileiro pelas mulheres costuma ser narrada como sendo um fenômeno natural e amplamente estimulado, embora a realidade mostre-se, muitas vezes, adversa". (Romano, 2017, p. 350) A presença das mulheres nas artes da cena, portanto, não é resultado de uma evolução espontânea, mas de um processo conflituoso. A expansão do teatro feminista a partir dos anos 2000 e 2010 pode, assim, ser compreendida como um desdobramento dessas lutas, tensionando os próprios modos de criação e propondo uma reinvenção ética e estética do fazer teatral.

A partir do novo século, destaca-se o trabalho e a luta de coletivos que passaram a integrar explicitamente o feminismo em suas produções, refletindo sua ética feminista tanto nos processos criativos quanto nas obras apresentadas. Nesse contexto, observa-se um fortalecimento das iniciativas coletivas voltadas à crítica das opressões de gênero, ampliando as possibilidades de articulação entre teatro e feminismo como forma de crítica social e transformação cultural.

Um exemplo importante nesse contexto do teatro feminista paulistano é o espetáculo *Carne*, criado pela Cia. Kiwi de Teatro (atualmente, Coletivo Comum) em 2010. O site do grupo nos conta que a montagem discute as relações entre patriarcado e capitalismo, com foco na violência contra as mulheres no Brasil. Com dramaturgia inspirada no teatro documentário, a peça é composta por vinte quadros curtos, interpretados por duas atrizes e uma percussionista, que combinam cenas dramáticas, narrativas, projeções de imagens, estatísticas, canções populares e referências literárias e filosóficas.

Segundo o dossiê da peça, “O trabalho de interpretação é marcado pelo distanciamento e pela liberdade de improvisação”, o que confere ao espetáculo uma flexibilidade cênica favorável ao diálogo direto com o público. Essa abordagem permite que a performance incorpore variações, especialmente em função do contexto e do espaço em que é apresentada, tornando cada encenação uma experiência singular. Ainda conforme o dossiê, entre 2008 e 2015 o projeto *Carne* foi contemplado por diferentes editais de fomento, como o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, o Prêmio Myriam Muniz e o ProAC, o que possibilitou sua ampla circulação por cidades do interior paulista, em parte por meio do Circuito TUSP de Teatro.

Em São Paulo, o espetáculo esteve em temporada no SESC Santo Amaro e no Teatro Coletivo, localizado na região central e voltado às produções independentes. A circulação da peça incluiu ainda participações em festivais e eventos nacionais e internacionais, com apresentações em Bogotá (Colômbia) e Los Angeles (EUA). Ao todo, foram mais de duzentas sessões, muitas delas realizadas em articulação com movimentos de mulheres e organizações sociais.

As apresentações eram frequentemente seguidas de debates, reafirmando o compromisso do grupo com a escuta ativa e o engajamento político. Como destaca Fernanda Azevedo, roteirista e atriz do espetáculo, em entrevista concedida a esta pesquisadora:

Com o trabalho cênico *Carne* nós criamos um dispositivo que tornou possível a apresentação da peça em diversos locais, não só em teatros. Isso nos aproximou de mulheres (organizadas ou não) que estavam em bairros ou cidades com pouca (ou nenhuma) oferta de espaços culturais. (Azevedo, 2025)²¹

A potência artística de *Carne* encontra ressonância em outras criações do Coletivo Comum, revelando uma coerência estética e política que atravessa o repertório do grupo. Em *Morro como um país* (2013–2015), por exemplo, a pesquisa cênica se ancora no teatro documentário e na crítica histórica às violências de Estado, lançando luz sobre os mecanismos de exceção e apagamento que persistem no presente. Já em *Universo* (2023), o grupo desloca seu olhar para o horizonte epistemológico, abordando o método científico e seus antagonismos frente aos obscurantismos contemporâneos sem, no entanto, abandonar a indagação ética e coletiva que caracteriza sua trajetória. Mais recentemente, em *eXílio* (2024), o campo de investigação é ampliado, ao tratar do deslocamento forçado de populações e das fronteiras como construções políticas e históricas; gesto que reafirma seu compromisso com os corpos vulnerabilizados e com o teatro como espaço de pensamento e insurgência. Entre uma obra e outra, persiste a busca por uma linguagem cênica híbrida, onde se entrelaçam documentos e atos de resistência.

Outro exemplo relevante no contexto da cena feminista paulistana é o trabalho da Cia. Livre. Segundo informações disponíveis no site do grupo²², desde 2006 a companhia desenvolve uma pesquisa artística que se inscreve na interseção entre teatro e antropologia, com foco nas cosmologias e narrativas de povos indígenas brasileiros. A partir de estudos teóricos e de campo, a Cia. Livre tem criado processos colaborativos que desafiam os modos hegemônicos de produção de conhecimento e representação cênica. Nesse percurso, destaca-se o espetáculo *VEM VAI – O Caminho dos Mortos* (2006/2009), com dramaturgia de Newton Moreno em colaboração com o grupo. A peça é resultado do estudo público *Mitos de Morte e Renascimento [Povos Ameríndios]* e incorpora mitos de morte e transformação de diferentes etnias, como Araweté, Juruna/Yudjá, Jívaro, Marubo, Kaxinawá, Tupinambá, Yekuana e Wayãpi. O trabalho propõe um olhar crítico sobre as narrativas ocidentais dominantes, ao mesmo tempo em que afirma epistemologias e poéticas ameríndias, num gesto político que também pode ser lido como feminista, ao tensionar colonialismos, hierarquias e formas de silenciamento.

²¹ AZEVEDO, Fernanda. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 02 de maio de 2025.

²² Disponível em: <https://www.cialivre.art.br/home>

A investigação sobre outras epistemologias não-ocidentais levou à reinvenção de práticas e estéticas que colocam em xeque as normatividades ocidentais, tanto no plano simbólico quanto nos modos de organização do trabalho teatral. Esse movimento de ruptura e experimentação encontra continuidade em *Maria que virou Jonas ou a força da imaginação* (2016), espetáculo que reforça o engajamento político-estético do grupo ao abordar questões de gênero e identidade sob uma perspectiva crítica e poética.

A montagem, criada por Lúcia Romano, Edgar Castro (ambos no elenco) e Cibeles Forjaz (na direção) coloca em cena um jogo de fabulação e deslocamento das normatividades, propondo uma reflexão sobre os corpos dissidentes e a força criadora da imaginação como ferramenta de reinvenção subjetiva e social. A narrativa atravessa experiências de transição e transformação, desafiando binarismos e propondo novas formas de relação, afetividade e existência. Ao convocar o público para participar ativamente da cena (na eleição dos papéis destinados a cada intérprete) e refletir sobre os limites do que é considerado “normal”, o espetáculo inscreve-se em uma prática feminista que se alinha às lutas transfeministas e ao questionamento das estruturas de poder e opressões de gênero.

Em entrevista, a diretora Cibeles Forjaz observa que o grupo sempre valorizou a participação ativa do público. Ela nos conta que esse foi um caminho progressivo:

Desde a entrada da pesquisadora e atriz Lucia Romano no grupo, em 2006, o estudo dos feminismos e a perspectiva feminista ganhou ênfase em todos os processos de criação, normalmente cruzados com questões da história do Brasil. Desde 2006, com o estudo da antropologia e de mitos de vários povos indígenas, assim como a partir de 2018 com a participação efetiva de homens e, principalmente, mulheres indígenas nos trabalhos de pesquisa, também passamos a cruzar outras perspectivas sócio-culturais, epistemologias e cosmologias diversas com a reflexão sobre o papel das mulheres na vida social e política, sempre em busca de transformações e deslocamentos. (Forjaz, 2025)²³

O percurso artístico do grupo, que articula escuta do público, fabulação especulativa e investigação das estruturas de poder, é atravessado por uma ética feminista de co-criação e por uma crítica incisiva aos sistemas normativos de saber e representação. No trabalho da Cia. Livre, essa prática se realiza não apenas no plano temático, mas também nos modos de produção do conhecimento: de forma colaborativa, situada e em permanente diálogo com o público, compreendido não como consumidor, mas como sujeito ativo e co-autor da experiência cênica.

²³ FORJAZ, Cibeles. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 16 de maio de 2025

Figura de referência na cena paulistana, a atriz, diretora e militante Dulce Muniz, articula em seus fazeres arte, memória e política. Embora sua produção não se incerre no rótulo de teatro feminista, sua trajetória entrelaça-se com princípios fundamentais do ativismo, sobretudo na preservação da memória de mulheres apagadas pela história oficial. Nos anos 1960, Muniz foi aluna de Heleny Guariba, atriz e diretora assassinada pela ditadura empresarial-militar, com quem teve contato ainda no contexto do Teatro de Arena (endereço também partilhado com nomes como Augusto Boal, Denise Falótico, Cecília Thumim e Mercedes Baptista) e muito a influenciou. À frente do Núcleo do 184, Muniz fundou e passou a dirigir o Teatro Studio Heleny Guariba, na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, espaço que se constituiu como território de resistência e de acolhimento a coletivos, artistas independentes e movimentos sociais. Ali, desenvolve processos artísticos marcados pela escuta de testemunhos e por uma intensa relação com a história recente do país. Projetos como *Heleny 65-35*²⁴ e peças como *Rosa Vermelha* (sobre Rosa Luxemburgo) e *O interrogatório brasileiro* evidenciam seu compromisso com a memória, com as lutas populares e com uma prática teatral atravessada por afetos, política e formação crítica.²⁵

Entre 2006 e 2017, o Núcleo do 184 realizou quatro edições do *Concurso Feminina Dramaturgia Prêmio Heleny Guariba*, todas integradas a projetos contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Ao longo desse período, o concurso reuniu cerca de 365 inscrições e premiou mais de trinta autoras, com bancas formadas por atrizes, diretoras, dramaturgas e intelectuais atuantes na cena teatral paulistana. A iniciativa consolidou-se como espaço de visibilidade, legitimação e estímulo à escrita de mulheres, contribuindo para a ampliação das vozes femininas na dramaturgia contemporânea e fortalecendo uma cena teatral feminista diversa e politicamente engajada.²⁶ Ainda no campo

²⁴ Sobre a história de Heleny Guariba, entre outras atividades, com encenação da peça *Heleny*, Heleny, Doce Colibri, de dramaturgia de Dulce Muniz.

²⁵ Entre 2014 e 2018, atuei em diversos projetos do Núcleo do 184, entre eles a peça *Roda Vermelha*, em que interpretei Rosa Luxemburgo, sob direção de Dulce Muniz, uma vivência que, como aprofundarei no capítulo seguinte, teve impacto significativo na minha relação com o legado do Teatro do Oprimido.

²⁶ Na 1ª edição (2006/2007), com 50 inscrições, a banca foi composta por Ilka Marinho Zanotto, Denise Del Vecchio e Georgette Fadel. Foram premiadas: Solange Dias (Dassanta), Adélia Nicoletti (Rubros), Jaíra Rodrigues (*A dromática comédia circense*). Menções honrosas: Cristina Gimenes Parada (*O enigma da família Astolfo*), Érika Barbin (*Cheia Minguando Nova Crescendo*), Juliana Rosenthal (Bú). Na 2ª edição (2010/2011), com 95 inscrições, a comissão foi formada por Isabel Teixeira, Neusa Steiner e Carlota Novaes. Premiações: Tábata Makowski (Dia), Michelle Ferreira (Reality Final), Luiza Jorge (*Atrás do Pano – a comédia*). Menções honrosas: Luciana Lima (*Cabíria em Fuga*), Stela Fischer e Claudia Thomé (*Insônia, Dieta, Sexo e outras alegorias*), Claudia Pucci (*Boulevard Corner Palace*). A 3ª edição (2013/2014) recebeu 100 inscrições e teve como juradas Carlota Novaes, Neusa Steiner e Jaíra Rodrigues. Premiações: Maria Shu (*Ar Rarefeito*), Nara Gomes (*O amor que nos é negado*), Claudia Barral (*Hotel Jasmin*). Menções honrosas: Cibele Troiano (*O Homem que corrompeu Hadleyburg*), Rita Batata (*Isso Tudo*), Fernanda Batalha (*Dois a duas*). Na 4ª edição (2015/2017), com 120 inscrições, a banca foi

das atrizes que protagonizam uma visão própria da articulação entre poéticas cênicas e engajamento político de viés feminista, destaca-se a trajetória de Dirce Thomaz, artista e militante negra, natural do interior do Paraná e radicada em São Paulo desde 1973. Com passagem por importantes nomes da cena brasileira, como Antunes Filho, a atriz construiu uma carreira marcada pela atuação em múltiplas linguagens, trabalhando no teatro e no audiovisual. Seu trabalho mais recente, *Eu e Ela: Uma visita a Carolina*, em que dirige e atua interpretando a escritora Carolina Maria de Jesus, estabelece um potente diálogo entre a experiência da artista e a da autora, reafirmando a importância das narrativas de mulheres negras no teatro contemporâneo. A peça integra as ações da Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro, coletivo fundado em 2000 e voltado à pesquisa e encenação de obras relacionadas à cultura afro-brasileira. Ao longo de sua trajetória, o grupo desenvolveu atividades artísticas e formativas em diversos espaços culturais e educacionais da cidade, promovendo a circulação de espetáculos como *A Precursora das Ideias* e *Pedaços de Mim*, bem como oficinas, debates e performances — informações presentes no site oficial da companhia.²⁷

Embora o trabalho de Dirce Thomaz e da Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro não aborde diretamente o feminismo como epistemologia, é possível perceber em sua prática elementos que convergem com perspectivas feministas, sobretudo pela centralidade da experiência de mulheres negras na cena. A presença dessas mulheres, especialmente ao narrar histórias de outras mulheres negras, não apenas rompe com a lógica de invisibilização histórica, como também opera uma oposição crítica às desigualdades e hierarquias de gênero e raça. Em entrevista concedida para esta pesquisa, a própria artista afirma: “[...] 90% dos nossos projetos dramáticos são para mulheres negras. Mas temos espetáculos infantojuvenis e adultos com conteúdos antirracistas.” (Thomaz, 2025)²⁸. Ainda que o termo “feminismo” não seja nomeado, a escolha de tematizar e protagonizar essas subjetividades revela um gesto político que ressoa com os princípios do feminismo interseccional.

Nesse sentido, como aponta Romano (2021), é fundamental reconhecer que as atrizes se constroem em meio a tensões sociais marcadas pelo sexismo, e que mesmo os critérios

novamente composta por Carlota Novaes, Neusa Steiner e Jaíra Rodrigues. Foram premiadas: Gabriela Giffoni (Quando todos os acidentes acontecem), Adriana Nery Silva (Da obesidade de suas antenas), Stela Fischer (Peep Show). Menções honrosas: Carla Moreira Kinzo (A mulher que digita), Luciana Saul Pinto (Maria), Luiza Moraes (Tudo que há Flora).

²⁷ Disponível em: <https://invasorescompanhia.wixsite.com/website-1>

²⁸ THOMAZ, Dirce. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 07 de maio de 2025

aparentemente neutros de atuação no teatro frequentemente refletem padrões masculinos. Atuando como mulheres, ou seja, conscientes das construções sociais e desigualdades que perpassam os papéis sociais de gênero e o binarismo hierárquico, relacionado à heterossexualidade compulsória e ao patriarcalismo, essas artistas buscam criar novas referências que desestabilizem as normas hegemônicas de gênero. Esse processo passa pela exposição dos mecanismos de construção do gênero na cena e pela abertura de brechas em sua reprodução “naturalizada”, o que implica em experimentações de novas corporalidades e na recusa consciente dos comportamentos tidos como “femininos”, também operantes dentro da convenção teatral.

Ainda no campo das experiências protagonizadas por atrizes, tomamos como exemplo a trajetória de Eglá Monteiro, atriz e diretora feminista que coordena a Casa Teatro de Utopias. Situada entre os pequenos teatros que resistem na cidade de São Paulo, esse espaço, localizado na Vila Romana, se constitui como lugar de criação, acolhimento e militância artística. Segundo a própria descrição presente no site do grupo²⁹, a Casa é dedicada ao estudo, pesquisa e experimentação de um teatro comprometido com a vida e com as lutas do povo brasileiro, com ênfase na luta das mulheres na vida e na arte. É nesse contexto, de reinvenção coletiva e prática solidária, que a Casa Teatro de Utopias se propõe como espaço de pesquisa continuada, encontro e convívio entre artistas e público, com o desejo de construir, dia após dia, outros mundos possíveis.

Como expressão concreta do trabalho desenvolvido pela Casa Teatro de Utopias, o espetáculo *Mulheres de Utopias – Show-Manifesto* (2025) articula arte, política e afeto como forças de resistência. Segundo o site da assessoria de imprensa³⁰, trata-se de um espaço dedicado à criação, ao acolhimento e à militância artística, comprometido com a luta das mulheres na vida e na arte. Em consonância com essa proposta, a peça surge como um trabalho coletivo e processual, dirigido e interpretado por cinco artistas do grupo – Ana Maria Quintal, Eglá Monteiro, Eliane Liberato, Érika Malavazzi e Nenê Cintra – que também assina a direção musical. O espetáculo reverbera as vozes de artistas e mulheres históricas como Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Violeta Parra, Rita Lee, Cesária Évora, Liniker, Cecília Meireles, Wisława Szymborska, Marielle Franco, Margarida Alves, Dorothy Stang, Koko Eremu (mulher ancestral Makuxi), além das próprias integrantes do coletivo, por meio

²⁹ Disponível em: <https://casateatrodeutopias.com.br/sobre-nos>

³⁰ Disponível em <https://www.canalaberto.com.br/index.php?r=em-cartaz/mulheres-de-utopias-show-manifesto-defende-o-amor-como-a-revolucao-necessaria-para-tornar-o-mundo-melhor>

de canções, depoimentos, poesias, danças e imagens. As atrizes defendem o amor – não no sentido romântico, mas como força coletiva, humanitária e revolucionária – como resposta possível à brutalidade do mundo contemporâneo. Assim, o espetáculo se afirma como ato político-poético que evoca ancestralidades, celebra a existência e enaltece as lutas por justiça social.

Entre os diversos modos de resistência e invenção no teatro de grupo paulistano, a DeSúbito Cia. constitui um espaço fértil de elaboração dramatúrgica e cênica sobre as violências que atravessam o cotidiano, sobretudo a partir da perspectiva de mulheres que enfrentam o colapso das relações afetivas, sociais e institucionais. Criada em 2015 por artistas egressos da Escola de Arte Dramática da ECA-USP, a companhia se dedica à pesquisa de uma criação autoral que tensiona os limites entre o real e o absurdo, entre o político e o íntimo, entre a narrativa e a explosão de sentido³¹. Tomamos como foco o espetáculo *Raiva – nós temos um cão que morde*, escrito por Carla Zanini, cofundadora do grupo, como parte de uma trilogia sobre afetos extremos (*Afeto, Raiva e Coragem*), em que personagens femininas, encerradas em espaços de convivência ou trabalho, tentam lidar com a crescente desestabilização das relações, produzida por um contexto histórico de ódio e polarização. Por meio do humor sarcástico e da fabulação trágica, a peça constrói um comentário contundente sobre o esgarçamento do tecido social e a exaustão emocional que acomete as mulheres diante de sistemas que as violam, silenciam e descartam — sendo, ao mesmo tempo, uma convocação ao exercício crítico da imaginação.

Esse desejo de convocação atravessa também a relação do grupo com seu público. Carla Zanini, em entrevista concedida a esta pesquisadora, destaca: “[...] tentamos manter um contato direto com quem nos acompanha, principalmente pelas redes sociais, e buscamos, a cada novo projeto, identificar o público que pode dialogar mais diretamente com aquela temática” (Zanini, 2025)³². A artista afirma que, ainda que não seja sempre possível manter práticas regulares de escuta, o grupo realiza oficinas e ações que elaboram “[...] de acordo com os projetos e os editais que conseguimos — porém penso que deveríamos conseguir ter alguma ação independente desses apoios” (Zanini, 2025)³³. Para Carla Zanini, há um horizonte ético e político nessa busca, ainda que atravessado por limitações concretas:

Existem inúmeras maneiras de se falar sobre o feminismo e quanto mais o público

³¹ Ver mais em <https://desubitocia.wixsite.com/desubito>

³² ZANINI, Carla. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 16 de maio de 2025.

³³ ZANINI, Carla. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 16 de maio de 2025.

puder ter contato com as variadas formas de fazer e de pensar, mais conseguiremos avançar em temas tão relevantes na sociedade. A formação de público é um dos tópicos mais importantes do nosso fazer teatral, que deveria ser olhada com atenção por nós artistas e pelas políticas públicas. (Zanini,2025)³⁴

Ao reconhecer as contradições do próprio fazer e apostar na continuidade do diálogo, o grupo afirma uma prática que não se furta ao risco nem à crítica, e que entende a formação de público como um exercício de transformação mútua, cotidiano e necessário.

Apresentamos ainda o trabalho da Cia. Capulanas de Arte Negra, que desde sua fundação vem traçando um percurso artístico e político que se enraíza na multiplicidade das experiências das mulheres negras. Segundo informações disponibilizadas no site da companhia³⁵, cada projeto parte do compromisso de valorizar identidades negras femininas, tensionando estereótipos e explorando saberes ancestrais como práticas de resistência e cura. No espetáculo *Sangoma* (2012), esse mergulho se aprofunda na relação entre dor e espiritualidade, trazendo à cena uma jornada poética e potente que investiga os impactos da dor — física, emocional e social — sobre os corpos negros femininos, ao mesmo tempo em que convoca práticas de cura inspiradas nas medicinas ancestrais das Sangomas africanas, curandeiras ligadas à força das ervas e da escuta espiritual.

A dramaturgia do grupo se constrói como um gesto de escavação da memória coletiva e de elaboração simbólica das feridas históricas e afetivas que atravessam as mulheres negras. Nesse sentido, *Sangoma* se inscreve como ritual e denúncia, como celebração e enfrentamento, reafirmando o lugar do teatro como espaço de cuidado, escuta e transformação. Com itinerâncias e atividades de formação, a Cia. Capulanas afirma seu projeto de um teatro negro, feminino e sem fronteiras, convocando o público a compartilhar dessa travessia estética e política.

Entre o gesto político e a criação poética, o grupo Mal-Amadas, em sua fase mais recente (2012–2018), reafirma sua posição como espaço de encontro, insurgência e escuta radical. Fundado por Marta Baião e Neusa Brito, o coletivo reúne atrizes e militantes feministas que atuam juntas em diversas frentes: performances de rua, intervenções em atos políticos, recriações de projetos anteriores e ações artísticas voltadas à denúncia da violência contra as mulheres. Como aponta Baião (2019), o grupo estrutura-se a partir dos aprendizados da primeira fase (1992–1999), com uma ética de partilha e uma poética do

³⁴ ZANINI, Carla. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 16 de maio de 2025.

³⁵ Disponível em <https://capulanasciadeartenegra.com.br/>

desmonte que atravessa todas as suas práticas.

Esse fazer artístico, segundo a autora, é sustentado por uma experimentação contínua, movida pelo desejo de intervir na realidade social e combater todas as formas de opressão. A arte, nesse contexto, não é separada da política nem do feminismo, ao contrário, essas três dimensões se entrelaçam no coração do processo criativo, operando como forças indissociáveis de resistência. O teatro das Mal-Amadas é, assim, um espaço de aprendizagem e multiplicação de ideias de igualdade, voltado para todas e todos que seguem sendo diariamente triturados por um sistema neoliberal, capitalista e colonial que se recusa a ceder seus privilégios (Baião, 2019). Nas palavras de Marta Baião: “O fato é que Arte, Política e Feminismo são categorias que interseccionadas garantem a eficácia do processo de criação, intervenção e resistência.” (Baião, 2019, p. 122). Ao evocar o corpo, a memória e o desejo como dispositivos cênicos, o grupo constrói uma linguagem que não apenas representa, mas convoca, desloca, convulsiona e afirma outras formas de existência.

O projeto *Vulvar – No lugar dela* posiciona-se como um gesto cênico de insurgência e imaginação; uma peça-jogo construída a partir de fragmentos de percursos ordinários do feminino. A proposta evoca “pequenas mortes” cotidianas — cenas recorrentes de apagamento, violência simbólica e opressão —, reencenadas com a radicalidade de quem transforma dor em linguagem e experiência em presença. Baseado em práticas de sociodrama e nos estudos do teatro anti-ilusionista, o processo de criação fugiu propositalmente da armadilha da empatia fácil: orientado por Marta Baião, encenadora e atriz do grupo, buscou não identificar as mulheres com a fragilidade, mas sim com sua potência de resistência e transformação (Baião, 2019).

A peça nasce do jogo, e o jogo é convocado como dispositivo político e performativo: um espaço de confronto, onde as atrizes investigam histórias de outras mulheres e se lançam à cena não como portadoras de discursos prontos, mas como catalisadoras de uma escuta ativa. Ainda segundo Baião (2019), o processo incluiu trocas com mulheres da administração prisional, tensionando os limites entre representação e vivência. A dramaturgia se construiu, portanto, como uma composição coletiva que se recusa a confortar ou resolver: convida o público a habitar a instabilidade do feminino em luta, no entrelugar da ficção e do real.

Em entrevista concedida para esta pesquisadora, Marta Baião (2025) no conta que a relação entre o grupo Mal-Amadas e seu público não se constrói nos moldes tradicionais de

um teatro que espera ser buscado: ao contrário, trata-se de um movimento ativo de ocupação e transformação de espaços não oficiais, ressignificando equipamentos públicos como territórios cênicos insurgentes. “Temos ido atrás do público; buscamos espaços não oficiais, transformamos equipamentos públicos ou não, em territórios cênicos.” (Baião, 2025)³⁶ Essa escolha é política: diz respeito a uma recusa às institucionalizações da arte e a uma convocação para um teatro que se mistura ao cotidiano e o subverte.

A Poética do Desmonte, como define Marta Baião, é o *modus operandi* das Mal-Amadas: um teatro feminista com mais de três décadas de existência, que se sustenta na articulação entre política, corpo e cena. Nas palavras da artista, “o princípio Nosódico é como fisicalizamos nossa estética épica performativa, usamos o mal patriarcal para combater o próprio” (Baião, 2025). Trata-se de uma forma de teatralidade que recusa ilusões, desarticula estruturas dramáticas convencionais e, sobretudo, não faz concessões. As ações de formação de público (rodas, oficinas, mediações e debates) são práticas contínuas e centrais no projeto político-pedagógico do grupo, voltadas à crítica das formas hegemônicas do teatro e da vida. Ao recusar a dramaturgia tradicional como “lugar de fala”, Marta Baião aponta que as Mal-Amadas propõem um outro gesto: o da quebra de paradigmas que aprisionam as mulheres em narrativas de subalternidade impostas pelo capitalismo patriarcal.

Além dos grupos aqui analisados com maior fôlego, outras experiências cênicas reverberam, de maneiras singulares, os princípios do teatro feminista diante de diferentes vertentes, como o cômico, a palhaçaria, o teatro épico, a ocupação de espaços urbanos e a reinvenção de narrativas hegemônicas. Essa diversidade de linguagens e abordagens tensiona as normas de gênero, desestabiliza formatos até então consagrados e se lança na tarefa de formar um público crítico, sensível e implicado.

Nesse espectro plural, o *Coletivo Rubro Obsceno*, fundado em 2012, nasce da confluência entre arte e insurgência, reunindo mulheres artistas que participaram do 3º Vértice Brasil – festival vinculado à rede internacional *The Magdalena Project*. Formado por Léia Rapozo, Leticia Olivares, Stela Fischer e Monica Siedler, o grupo reivindica uma cena feita por e para mulheres, com ênfase na criação coletiva, na denúncia das violências de gênero e na celebração da potência do feminino. O nome, segundo o blog³⁷ do grupo, uma

³⁶ BAIÃO, Marta. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 19 de abril de 2025

³⁷ Ver mais em <https://rubroobsceno.blogspot.com/p/o-coletivo.html>

homenagem ao erotismo subversivo de Hilda Hilst, já anuncia sua poética provocadora e encarnada, que tensiona os limites entre arte, corpo e política.

Em diálogo com a comicidade popular e os saberes da palhaçaria, a *Cia. Madeirite Rosa* reúne cinco mulheres em torno da criação cênica a partir da comicidade e da crítica, ocupando espaços não convencionais com uma linguagem acessível, direta e provocadora. Em seu espetáculo mais recente, *A Luta*, o grupo recorre às gagues clássicas da palhaçaria para construir uma narrativa que, entre risos e melodias, convoca o público a refletir sobre as realidades das mulheres trabalhadoras. No ringue simbólico onde se enfrentam a Sra. S.A. Corporation e Maria da Luta, desdobram-se cenas de resistência cotidiana, estratégias de sobrevivência e lampejos de imaginação coletiva. A montagem transborda o palco e se afirma como prática de solidariedade, reinventando o riso como dispositivo político e de afeto.³⁸

Outros coletivos apostam na densidade poética e na ruptura com modelos dramatúrgicos hegemônicos para colocar em cena questões urgentes. O *Coletivo Negro*, em obras como *Ida* (2016), protagonizada por duas atrizes negras, mobiliza uma poética da presença e da escuta, convidando o público a refletir sobre os atravessamentos do feminino negro contemporâneo. O espetáculo aborda o racismo estrutural no Brasil e a predefinição histórica de papéis atribuídos às mulheres negras, tensionando essas narrativas hegemônicas a partir da cena. Em meio aos conflitos, a personagem busca reconstruir sua identidade por meio de um mergulho na ancestralidade e nos legados do feminismo negro, afirmando a potência de uma existência que resiste e reimagina seus próprios contornos. A escolha por compor a equipe majoritariamente com mulheres negras, dentro e fora da cena, tensiona as hierarquias da criação teatral e afirma outras formas de construção coletiva e representatividade.

Já a *ciadasatrizes* recorre a dramaturgias contemporâneas para escavar os arquétipos femininos e suas prisões simbólicas. Com uma trajetória voltada à investigação cênica, discutindo atualidade através de uma “perspectiva feminina”³⁹ a *ciadasatrizes* encena *Dramas de Princesas* (2017), de Elfriede Jelinek, trazendo à tona uma constelação de figuras femininas aprisionadas nos clichês dos contos de fadas e da história patriarcal. No espetáculo,

³⁸ Informações extraídas da descrição publicada na página oficial da *Cia. Madeirite Rosa* no Facebook www.facebook.com/madeiriterosa

³⁹ Ver em <https://pombocorreio.art.br/?p=1120>

cinco peças curtas — protagonizadas por personagens como Branca de Neve, Bela Adormecida, Rosamunda, Jackie Kennedy e as poetas Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann — propõem um embate com a morte, com o masculino hegemônico e com a impossibilidade de simplesmente ser mulher num mundo saturado de expectativas normativas. A encenação, que alia artes visuais e performatividade, desestabiliza as convenções dramatúrgicas e convida o público a percorrer livremente um espaço expositivo, onde a linguagem ganha autonomia e a ironia cortante de Jelinek interdita qualquer leitura confortante. Assim, a companhia afirma um teatro que tensiona os mitos fundadores do feminino e desmonta com coragem os próprios alicerces do que se espera de uma crítica feminista.

O grupo Mãe da Rua, criado em 2014 por mulheres trabalhadoras da cultura, estreou em 2015 o espetáculo *Linha Vermelha*, fruto de um processo de pesquisa e criação sobre as relações entre corpo, gênero, transporte público e espaço urbano. Inspirado na brincadeira infantil que dá nome ao grupo, o trabalho propõe uma ocupação poética das ruas, onde o teatro se faz com rap, samba, funk e reflexão feminista. Apresentado em praças, centros culturais e territórios periféricos da cidade de São Paulo e região, o espetáculo tensiona o cotidiano das trabalhadoras que cruzam a cidade pela linha vermelha do metrô, onde o assédio e a violência se somam à invisibilidade. Sem catracas, com humor e provocação, o grupo encena uma travessia coletiva que transforma o espaço público em lugar de escuta, canto e resistência.

Fundado em 2002, em Taboão da Serra, o Grupo Clariô de Teatro firma-se como coletivo de criação enraizado na vida da periferia, apostando no encontro entre arte e comunidade como potência transformadora. Após um início marcado pela participação em montagens tradicionais como *A Paixão de Cristo*, o grupo inaugura, em 2005, o Espaço Clariô que se torna lugar de ensaio, mostra, sarau e convivência. É a partir daí que o Clariô mergulha em criações autorais, como *Hospital da Gente* (2008), inspirada nos contos de Marcelino Freire, trazendo à cena vozes femininas periféricas, seus cotidianos e resistências, em uma encenação cantada, íntima do chão, do quintal, da casa. O grupo constrói, assim, uma poética encarnada no território, que convoca o público a experienciar o teatro como afeto partilhado e denúncia vibrante, sempre de dentro para fora — da quebrada para o mundo.

Ainda que este recorte seja, por definição, limitado, ele evidencia a diversidade e a complexidade das práticas feministas no campo teatral contemporâneo. As experiências aqui

reunidas configuram um conjunto heterogêneo de proposições cênicas que, ao tensionarem as formas tradicionais de representação e produção, afirmam o teatro como espaço privilegiado de crítica social e reconfiguração simbólica. Mais do que ampliar as linguagens da cena, esses coletivos atuam na transformação das condições de escuta, recepção e participação, contribuindo para a construção de uma esfera pública mais sensível às desigualdades de gênero, raça e classe.

3.2 ANTI-MODELOS DE COMUNALIDADE: GRUPOS DE CONSCIÊNCIA, PALCO, TERREIRO E QUINTAL

Em uma cidade como São Paulo, marcada pela gentrificação, pela segregação socioeconômica e pelo apagamento das identidades periféricas, o teatro tem sido um espaço de resistência e inclusão. Mas, o contrário também ocorre: conforme já discutido, o acesso à arte ainda é profundamente desigual. A lógica urbana, profundamente atravessada pela racialização e pela classe, ainda reforça a exclusão ao concentrar a maior parte da oferta artística nos centros urbanos, enquanto expulsa corpos não hegemônicos para as margens da cidade (Berth, 2023). Nesse contexto, além de se ampliar o acesso, faz-se urgente repensar as experiências cênicas, de maneira que proponham uma mudança na forma como se habita o espaço cultural/artístico. Como criar ambientes que, em vez de apenas receber, acolham genuinamente as subjetividades fora da norma? Ambientes em que o afeto, o bem-estar e o pertencimento não sejam exceções, mas princípios estruturantes? O que se coloca em jogo é a possibilidade de imaginar espaços onde pessoas identificadas com a classe de mulheres, ao lado de pessoas negras, periféricas e contra-hegemônicas não se sintam como intrusas, mas reconhecidas em sua inteireza — não apenas admitidas, mas desejadas, convocadas a construir, juntas, novos modos de estar, fruir e resistir.

No livro *Se a Cidade Fosse Nossa*, a arquiteta, urbanista e escritora Joice Berth tece uma revisão histórica sobre colonização, imigração e políticas higienistas, para caracterizar o quanto perdemos - mulheres, mães, pessoas pretas e pessoas periféricas - o direito à cidade. Pensar os espaços da cidade, sabemos, também é pensar nas tecnologias de poder que operam no cotidiano da população.

Discutindo a exclusão territorial na região metropolitana de São Paulo, Raquel Rolnik (1999) demonstra que os altos índices de violência e pobreza não são casualidade, mas sim a consequência direta da forma como a cidade foi historicamente organizada. Para

a autora, políticas públicas que compartilham o poder com as comunidades locais e reconhecem seu capital social são fundamentais para romper com a lógica excludente da urbanização de risco⁴⁰. Ou seja, os territórios vulnerabilizados não são naturalmente violentos, mas tornam-se assim quando negligenciados ou criminalizados pelo Estado e por seus agentes.

Essa crítica é aprofundada por Joice Berth (2023), que nos convida a perceber como as violências urbanas atravessam questões de gênero, raça e classe. Segundo a autora, a cidade não foi pensada para a coletividade, tampouco para a equidade, mas sim para sustentar um projeto falocêntrico e elitista. Em sua arquitetura simbólica, a cidade reforça ainda mais sua “exclusividade” ao apagar as experiências das mulheres negras e tornar suas presenças alvo de violências múltiplas. Como afirma Berth:

É extremamente perigoso viver em um espaço que não nos tolera ou não nos aceita sem a percepção de que isso acontece, pois ficamos sujeitas a entender as violências e os abusos como se fossem motivados por nós e não impostos pela condição social que nos caracteriza. Costumo dizer que a ignorância e a alienação são menos dolorosas, porém muito mais perigosas. Pessoas sem consciência do seu lugar social, e de tudo que isso implica, se tornam uma espécie de arma apontada para si mesmas e, com frequência, são alvos fáceis para cooptações de todos os tipos (Berth, 2023, p.160)

O espaço urbano, estruturado como um território de dominação, reforça o imaginário da supremacia masculina e branca, tornando invisíveis — ou indesejadas — as presenças femininas e negras. Isso se manifesta tanto na simbologia arquitetônica quanto na divisão funcional dos espaços, que historicamente relegou às mulheres o confinamento ao ambiente doméstico. A cidade, então, torna-se um palco em que o corpo feminino, sobretudo o corpo da mulher negra, é marcado pela desconfiança, pelo deslocamento forçado e pela constante ameaça (Berth, 2023).

Berth (2023) evidencia como o sistema de transporte público também se torna uma ferramenta de controle: com longos tempos de deslocamento, preços altíssimos de passagem

⁴⁰ Conforme define Raquel Rolnik, “Urbanismo de risco é aquele marcado pela insegurança, quer do terreno, quer da construção, ou ainda da condição jurídica da posse daquele território. As terras onde se desenvolvem estes mercados de moradia para os pobres são, normalmente, justamente aquelas que, pelas características ambientais, são as mais frágeis, perigosas e difíceis de ocupar com urbanização: encostas íngremes, beiras de córregos, áreas alagadiças. As construções raramente são estáveis, e a posse quase nunca totalmente inscrita nos registros de imóveis e cadastros das prefeituras. O risco é, antes de mais nada, do morador: o barraco pode deslizar ou inundar com chuva, a drenagem e o esgoto podem se misturar nas baixadas a saúde e a vida são assim ameaçadas. No cotidiano, são as horas perdidas no transporte, a incerteza quanto ao destino daquele lugar, o desconforto da casa e da rua.” (Rolnik, 1999, p.100)

e infraestrutura precária, o direito de ir e vir é cerceado justamente para aqueles que mais dependem dele. Além disso, a política urbana privilegia a lógica da “carrocracia”⁴¹, que valoriza o automóvel como símbolo de poder, posição social e masculinidade — em contraste com a figura feminina, senso comum, associada à fragilidade, ao perigo ou à inabilidade de conduzir.

Butler (2023) completa que há práticas cotidianas, como simplesmente caminhar em espaços públicos, que, para certos corpos, se tornam atos arriscados e, ao mesmo tempo, políticos. O direito de circular sem medo, de frequentar um restaurante ou andar sozinho por uma rua não está garantido para todas as pessoas.

Essa lógica de exclusão implica diretamente no acesso à cultura. A mobilidade precária limita a circulação dos corpos periféricos, que precisam atravessar longas distâncias entre a periferia e o centro. Se o trajeto para o trabalho já é exaustivo, o que motivaria um retorno ao centro para assistir a uma peça de teatro? A exclusão não está apenas na ausência de convites, mas nas condições materiais que impedem o deslocamento com dignidade e a permanência nos espaços culturais.

Entre os grupos mais afetados por essa estrutura excludente estão as mães e as crianças. Assim como a cidade, os espaços culturais impõem barreiras que tornam sua presença inviável ou indesejada. A maternidade segue sendo restrita ao ambiente privado, e gestos como amamentar, brincar ou simplesmente existir com uma criança nos espaços públicos são frequentemente percebidos como incômodos. No teatro, essa exclusão se manifesta na ausência de infraestrutura adequada e na rigidez dos formatos, que desconsideram as mães como espectadoras legítimas. Como os espaços cênicos podem ser reimaginados para receber não apenas mães e crianças, mas todas aquelas e aqueles que historicamente foram apartados do direito à arte? Quais são os modelos teatrais que permitem a presença desses corpos e suas experiências?

O poder, destaca Michel Foucault (1998), não se concentra apenas nas instituições, nas instâncias de Estado ou em figuras hierárquicas evidentes: ele circula por meio de dispositivos cotidianos, sutis, muitas vezes difíceis de nomear, mas que produzem efeitos concretos de dominação. Algumas formas de violência operam de maneira difusa e simbólica,

⁴¹ Segundo Berth (2023), o termo foi cunhado pelo autor Marcelo de Troi, em *Carrocracia: fluxo, desejo e diferenciação na cidade* (2017).

ultrapassando a atuação direta do poder disciplinar⁴². Tratando de gênero, Judith Butler (2023) afirma: “Como sabemos, nem todo mundo tem garantido o poder de caminhar nas ruas ou de entrar em um bar sem sofrer assédio.” (Butler, 2023, p. 58). Por isso, a luta contra a Lei não se dá pela simples tomada de consciência, mas sim pela prática de saberes situados, parciais e corporificados⁴³, capazes de desafiar o poder em seus pontos de maior invisibilidade. Portanto, para Foucault (1998), o papel dos intelectuais, artistas e agentes culturais não é o de “iluminar” as massas, mas o de se implicar nas lutas onde o poder atua e onde ele mesmo está implicado — no discurso, na produção de saber, na institucionalização da verdade.

Cada luta, portanto, se constrói em torno de uma esfera de poder - uma instituição, uma figura de autoridade, uma norma disciplinar - e denunciar publicamente esses focos já representa uma inversão da lógica do segredo. Foucault (1998) argumenta que o poder se reproduz justamente por meio de mecanismos que escapam à visibilidade, e que a nomeação desses dispositivos — dizer quem exerce o controle, como e onde — é o primeiro gesto de resistência. O discurso insurgente, nesses termos, não se opõe ao não-dito, mas ao silêncio imposto; não busca traduzir ou representar os oprimidos, mas abrir caminhos para que falem por si.

Assim, Foucault assume que as massas não precisam dos intelectuais para saber: elas têm saberes e falam sobre o que sabem. Mas há um sistema de poder que barra esse conhecimento. Em suas palavras:

Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber, Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. (Foucault, 1998, p. 71)

Desse modo, não há um único sujeito revolucionário ou uma verdade totalizante: cada grupo social pode e deve iniciar suas próprias formas de enfrentamento, enraizadas na experiência situada da opressão que sofrem. Mulheres, pessoas negras, periféricas,

⁴² Pessoas que insistem em impor normas rígidas de expressão de gênero ou sexualidade atuam como uma espécie de vigilância moral — uma “polícia do aparecer” — ainda que não façam parte de instituições estatais. Quando essas normas são reforçadas, ou quando há omissão do Estado diante da violência contra pessoas trans, por exemplo, evidencia-se uma política do abandono. A negação da investigação de crimes ou da proteção a esses sujeitos indica que há uma desigualdade no direito de ser visível.

⁴³ Como insiste Donna Haraway (1995), é preciso abandonar a pretensão de um conhecimento neutro e universal, e assumir os saberes como posicionamentos localizados, comprometidos com os corpos e territórios a partir dos quais são produzidos.

LGBTQIA+, detentos/as, pacientes psiquiátricos, entre outros, tornam-se protagonistas de lutas que, embora localizadas, estão articuladas entre si por enfrentarem o mesmo sistema de poder. O que confere unidade a essas lutas não é uma teoria abstrata, mas o reconhecimento de que o poder se manifesta em múltiplas formas e precisa ser combatido em todas elas.

Além da discussão sobre os espaços físicos, cabe considerar a distribuição e ocupação dos espaços simbólicos. A professora Juliana Maddalena Trifilio Dias (2018) chama atenção para a necessidade de compreendermos a geografia não como um espaço neutro ou esvaziado de significados, mas como um campo atravessado por experiências, memórias e histórias. Ela propõe que pensemos o espaço em sua dimensão sensível, subjetiva e narrativa, considerando a memória como constitutiva do sujeito e, portanto, fundamental para compreender a articulação indissociável entre espaço e tempo. Nessa perspectiva, cada lugar carrega vestígios da experiência vivida e narrada, revelando não apenas sua materialidade, mas também os afetos e tensões que ali se sedimentam.

Sob essa ótica, torna-se possível pensar o teatro como um evento estético ou uma ação no espaço urbano, mas sobretudo como prática de inscrição de memórias e experiências no território. A articulação entre memória, narrativa e espacialidade nos convida a investigar como a experiência do tempo, sobretudo o tempo vivido, contribui para constituir modos específicos de geograficidade. Isso nos leva a reconhecer que as relações com os lugares extrapolam o visível e o mensurável: elas envolvem pertencimentos, deslocamentos, silenciamentos e resistências que, ao serem narrados ou performados, instauram novas formas de ocupar e significar o espaço.

A formação de uma espectadora crítica passa também por uma escuta sensível desses espaços – físicos e simbólicos – que o teatro habita e convoca. A cena, quando atravessada por narrativas que tensionam as geografias de poder, pode provocar deslocamentos na forma como os territórios são percebidos, vivenciados e disputados. Ao aproximar o gesto artístico da vida urbana, o teatro feminista pode contribuir para mapear e reconfigurar experiências sociais marcadas por desigualdades, sugerindo outras cartografias possíveis para o estar no mundo.

Especialmente para as mulheres, diante de uma violência cotidiana, estrutural, camuflada sob a aparência de neutralidade dos projetos urbanos, a construção de espaços de comunalidade, como grupos de escuta, encontros feministas, palcos alternativos e terreiros,

torna-se vital. Esses espaços operam como brechas no concreto opressor da cidade, abrindo caminho para outras formas de existência, convivência e resistência. Não apenas para facilitar o acesso à arte e à cultura, mas para que os diferentes sujeitos possam habitá-los com dignidade, liberdade e afeto.

Evoco aqui minha experiência como espectadora da peça *Eu tenho uma história que se parece com a minha*, da artista Tetembua Dandara, para exemplificar a potência de espetáculo teatral que, tensionando relações entre espaços físicos e simbólicos, contribui para a formação de uma espectadora crítica. Assisti à peça em ocasião da Mostra Internacional de Teatro (MIT), em março de 2025, no Centro Cultural São Paulo, na Vergueiro, zona sul da cidade de São Paulo, em uma sala que já anunciava, desde a entrada, um convite ao deslocamento das convenções teatrais.

A recepção já dizia muito: o público podia escolher onde se sentar — havia algumas cadeiras dispostas em círculo e muitas almofadas espalhadas pelo chão. Esse gesto simples, de abrir possibilidades de posicionamento espacial, já sinalizava um teatro que rompe hierarquias, um gesto que reverbera a concepção de espaço como relação e como experiência, como propõe Trifilio Dias (2018) ao afirmar que a geografia precisa considerar as vivências, memórias e histórias que produzem sentido nos lugares. Ao redor, três espaços cênicos sugeriam ambientes domésticos: uma sala com televisão, uma cozinha com geladeira, painéis de pressão a chiar, e um outro ambiente com cadeira e mesa de centro. O som ambiente trazia pagodes dos anos 1990, evocando, de imediato, memórias de infância — não apenas da artista, mas de todas nós que compartilhávamos daquele tempo-espaço. A ambientação nos convocava não só a assistir, mas a lembrar.

Essa geograficidade afetiva, forjada na partilha do cotidiano, revela como o espaço do teatro pode ser vivido como um território de experiências situadas. A memória não está apenas no texto ou na ação em cena, mas no cheiro da comida servida; no som que atravessa o corpo; no modo como as crianças corriam pela sala e no anúncio acolhedor de divulgação da peça, que dizia que crianças eram bem-vindas a assistirem o espetáculo. A presença de familiares da artista, sua mãe e irmã, que davam depoimentos ao longo da apresentação, contribuía para reforçar o caráter comunitário e afetivo da proposta, em que diferentes vozes partilhavam histórias de uma mesma linhagem, criando um espaço simbólico de escuta e transmissão.

Durante a peça, ocorre o que Tetembua nomeia como “suspensões”: momentos em que o público é convidado a comer, beber, circular e conversar. Nesses intervalos, o teatro se dissolve em festa, em ritual de comunhão. Essa suspensão das convenções, em que não há fronteiras entre palco e plateia, contribui para aquilo que Foucault (1998) aponta como luta contra formas invisíveis de poder: a inversão do olhar, a quebra de estruturas que definem quem pode falar, quem serve e quem é servido. O público não é mais passivo; está implicado na construção do momento. Nesse espaço partilhado, insurgente em sua delicadeza, vemos também a possibilidade de um teatro que opera pela imersão em experiências subjetivas que, no entanto, encontram ressonância coletiva. Como nos lembra Trifilio Dias (2018), o espaço-tempo se revela a cada silêncio, a cada palavra narrada, a cada gesto de partilha. A narrativa de Tetembua se confunde com a geograficidade daquelas que a escutam, mesmo que a história não seja nossa, é impossível não se reconhecer em algo do que ali é vivido.

Essa experiência articula, de forma exemplar, o que propomos ao discutir a relação entre teatro feminista, espaço físico e simbólico e formação de público: um teatro que convida ao afeto, à escuta, à participação, à crítica — e, sobretudo, à memória como forma de produção de sentido e resistência. Trata-se de romper com os discursos instituídos e produzir outras formas de saber — situadas, vividas, encarnadas. Estar em um espaço de convivência e sentir-se parte do ato coletivo traz o significante, nos termos de Butler (2023), o “eu” pelo “nós”.

O Teatro Oficina é outro exemplo que ganha força pela amplitude da coletividade, pela diversidade de corpos e vozes e por estar inserido em um contexto histórico de grande relevância para a cidade de São Paulo. Fundado em 1958, o espaço tornou-se símbolo de resistência política e artística durante o regime militar e, desde então, mantém-se como um território fértil para experimentações estéticas e políticas. Sua arquitetura, concebida por Lina Bo Bardi, traduz uma concepção de teatro como arena pública, espaço fluido, acessível, em constante mutação. Lina, arquiteta ítalo-brasileira, é reconhecida por sua contribuição à cultura brasileira, sobretudo pela concepção de espaços que acolhem o encontro entre arte e povo.

O espaço é sede do grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona, liderado durante décadas pelo icônico artista José Celso Martinez Corrêa. Após sua morte em 2023, a continuidade do projeto tem sido assumida majoritariamente por artistas mulheres, como Camila Mota e Cafira Zoé. Camila Mota dirigiu a peça que estava em cartaz no momento da morte de Zé

Celso, o espetáculo *Mutação de Apoteose*. Em entrevista à *Caras Brasil* (2023), a artista afirmou que o fato de estarem em processo ativo naquele momento, com a temporada da peça, impediu que o grupo mergulhasse em uma suspensão ou dúvida quanto ao futuro: ele já estava se fazendo presente.

Mutação de Apoteose apresenta elementos que favorecem a formação de uma espectadora feminista. O elenco é composto por uma diversidade de corpos, gêneros e papéis sociais e, diferentemente da maioria das produções teatrais, há mães em cena com suas filhas e filhos. Essa presença tensiona os códigos hegemônicos da representação e da organização do trabalho artístico. As crianças acompanham a cena, cantam músicas, sabem falar e marcar, mas também choram, pedem colo e são amamentadas. Há uma simbiose entre o acontecimento teatral e a experiência da vida que ali se inscreve.

Embora, em geral, a responsabilidade pelo cuidado das crianças recaia sobre as mães, nota-se um cuidado coletivo em cena, com outras pessoas interagindo com as crianças e integrando-as ao jogo cênico. Essa escolha tem potência pedagógica: ao ver tal configuração, o público é interpelado a imaginar outros modos de convivência e trabalho, em que a presença de mães e filhos não é obstáculo, mas potência criadora. Havia na ficha técnica, inclusive, uma função responsável exclusivamente pelas crianças, denominada *Rede de apoio de cuidados com as crias do Tyazo*, e exercida pelas artistas Lais Blanco e Marcelle Louzada. Nesse sentido, o gesto de manter mães em cena é politicamente significativo, contribuindo para fazer com que esses espaços e acontecimentos passem a habitar os campos do possível e do comum.

Ao mesmo tempo, corpos nus também circulam livremente pela cena, não como objetos erotizados, mas como tecnologias de expressão e presença, desafiando os olhares que tendem à moralização. O público, ao se deparar com essas imagens e relações, é convocado a reelaborar seus próprios repertórios perceptivos e afetivos. A cena torna-se, assim, um campo de formação ética, sensível e política, não-cooptado por um comportamento normativo quanto à relação entre infância e sexualidade.

Por essa longa história de resistência, uma arquitetura aberta ao imprevisível e proposições cênicas experimentais; por ser também espaço de aprendizado através da Universidade Antropofágica⁴⁴, que abriga gestos cotidianos de cuidado, inclusão e

⁴⁴ Espaço formativo em que artistas de diferentes trajetórias se encontram para estudar, criar e pesquisar, visando

resistência, o Teatro Oficina mostra-se fértil para pensar as relações entre arte, feminismo e pedagogia da espectadora. Ao tensionar normas de gênero, maternidade e representação, ele se inscreve como território político de visibilidade e transformação. A cena construída no contexto recente de *Mutação de Apoteose* pode ser interpretada à luz da noção de performatividade política, elaborada por Judith Butler (2023), para quem a ação política não depende de um sujeito previamente constituído, mas emerge de corpos reunidos no espaço público que, em sua precariedade⁴⁵, tornam-se visíveis e exigem reconhecimento.

Ainda segundo Butler, a liberdade não é atributo de um indivíduo isolado, mas uma prática relacional que se dá "no entre", isto é, nas formas de estar com os outros (Butler, 2023). Nesse sentido, o *Tyazo*, entendido como o coletivo em constante mutação que compõe o Oficina, pode ser lido como esse "nós" político em formação, que se constitui na prática diária de partilha e criação. Ao inscrever a maternidade na cena e ao deslocar os limites do que é considerado aceitável ou profissional no espaço artístico, o Oficina tensiona normas de gênero e desafia os regimes de visibilidade dominantes, contribuindo para a formação de um público que se sensibiliza com práticas feministas e táticas dissidentes de representação.

É possível questionar que, no quesito de acessibilidade e formação de público, o ingresso do Teatro Oficina não é amplamente acessível financeiramente (valores entre R\$45,00 e R\$100,00⁴⁶) mesmo com as políticas de meia-entrada conforme a legislação vigente e descontos para moradores/as do entorno. O grupo tem sobrevivido, contudo, com um elenco massivo e praticamente sem subsídios institucionais que sustentem suas ações. Ainda assim, a cada temporada, o teatro recebe centenas de espectadores/as, consolidando-se como referência nos estudos teatrais e na cena cultural paulistana.

Retomando o exemplo já mencionado da Capulanas Cia de Arte Negra, é possível pensar sua sede, a Goma Capulanas, como uma materialização concreta dos princípios que regem o fazer artístico do grupo. Em entrevista a Jéssica Nascimento, Adriana Paixão, uma das integrantes do grupo, descreve o espaço como um lugar de acolhimento, troca e multiplicação, profundamente atravessado por sacralidades e referências pretas, femininas e

a transmissão de conhecimentos teatrais de forma colaborativa e gratuita (Poppe, 2017).

45 Judith Butler (2023) define a precariedade como uma condição ontológica compartilhada por todos os seres humanos, marcada pela vulnerabilidade e interdependência social. No entanto, essa condição é distribuída de forma desigual, sendo intensificada por estruturas sociais e políticas que expõem certos grupos a maiores riscos de violência, exclusão e morte.

46 Segundo consulta realizada no site de vendas Infoteatro. Ver mais, em: <https://infoteatro.com.br/peca/mutacao-de-apoteose/#:~:text=Com%20100%20pessoas%20na%20ficha,dentro%20e%20fora%20de%20n%C3%B3s>.

ancestrais. Na fala de Adriana, ao ser perguntada se a Goma das Capulanas é uma casa de axé, ela afirma:

Nosso espaço, nossa Goma Capulanas, é sim um lugar para acolher, trocar, multiplicar. Ele é inteiro repleto de sacralidades, as nossas referências pretas, femininas e da nossa continuidade no sentido maior, que, em diásporas, a gente entendeu tão bem, que é cuidar das nossos e das nossas para manutenção da nossa cultura (Paixão, 2023, p. 159) .

Afirmar que a Goma é um terreiro de mulheres e uma casa de axé não é uma metáfora vazia, mas a expressão de uma *cosmopercepção* (Oyewùmi, 2021) que compreende o espaço como extensão do corpo, da memória e do sagrado. Oyèrónké Oyewùmí (2021), em seu livro *A invenção das mulheres*, aponta que o olhar é um conceito muito utilizado pelos ocidentais, que atribuem grande valorização ao sentido visual, enquanto outros povos, como o iorubá, que ela analisa, possuem uma percepção mais contextualizada sobre si e sobre o/a outro/a, a que chama de *cosmopercepção*. Também no teatro dominante e hegemônico, o conceito do olhar se sobrepõe a outros modos de percepção e relação com a cena. Como reforça Leda Maria Martins, “[...] tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora do nosso campo de percepção, distante da nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nosso saberes” (Martins, 2003, p. 64).

Nesse sentido, a Goma não apenas abriga práticas cênicas, mas fomenta modos de conhecimento outros, que se sustentam em práticas de existência e de resistência fundamentados na coletividade, no cuidado e na cura. A comunalidade espacial, aqui, é inseparável de um projeto ético-político que reconfigura os modos de produzir arte e de formar público: mais do que assistir, trata-se de partilhar, experienciar, pertencer. Essa concepção aproxima-se da ideia de uma pedagogia feminista do espetar, em que os vínculos entre criação e recepção se tecem por meio da escuta, do afeto e da ancestralidade.

A constituição de espaços nos quais se produz arte e se cultivam outras formas de afeto pode ser compreendida como um método potente de formação de público. Em seu texto *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, Beatriz Nascimento traça uma trajetória histórica que revela os quilombos como territórios de insurgência coletiva e construção de mundos. Longe de serem apenas espaços de fuga, os quilombos se constituíram como formas autônomas de organização social, política e espiritual que resistiram à lógica escravocrata colonial. Ao destacar a continuidade dessas práticas desde

Angola até o Brasil, Nascimento propõe uma leitura dos quilombos como estruturas vivas de comunalidade e reinvenção identitária. Sua reflexão amplia, assim, nossa compreensão sobre os espaços de resistência: não apenas como abrigos, mas como lugares que geram pertencimento, cuidado e liberdade. Inserir essa perspectiva em um pensamento feminista sobre formação de público significa reconhecer o valor de práticas espaciais que, ao valorizar a memória e a coletividade, instauram outras possibilidades de convivência e criação.

Os espaços têm memória e a memória se faz espaço. Criam-se ali histórias que serão guardadas, contadas, ensinadas, experienciadas. Em um tempo em que quase nada se vive com calma, em que tudo é consumo apressado, partilhar o tempo e o espaço com outras pessoas é construir uma história comum, identificar-se nela, criar vínculos. Essa identificação é fundamental para a espectadora, porque lhe permite ver-se no mundo, reconhecer-se na narrativa e compreender-se como parte do que é narrado e do que ainda pode ser criado.

A memória, por sua vez, dá continuidade às experiências, conectando passado e presente e tornando a arte um lugar de enraizamento, não apenas de passagem. O tempo, como nos ensina Leda Maria Martins (2021), se faz espiralar, desenhando voltas e voltas em cada narrativa. É na ancestralidade, matéria-prima da obra presente, que nos reencontramos no fio invisível que tece a memória. Material tão raro e delicado só pode ser manuseado por mãos hábeis. Mãos de quem se entende mulher. O espaço é lugar ocupado, invadido — pelo tempo, pelo corpo e pela memória.

Essas diferentes possibilidades de ocupação do espaço físico do teatro ressoam as preocupações das epistemologias feministas, propondo ações sobre a permanência de corpos diversos e as formas de estar juntos. Longe do teatro ilusionista, que exige silêncio, cadeiras marcadas e protocolos de comportamento, peças encenadas em terreiros, quintais ou casas que disponibilizam o chão, assentos coletivos e práticas de comunhão oferecem acolhimento às múltiplas presenças: mães com crianças, pessoas com deficiência e corpos dissidente também são convidados a frequentá-los. Esses espaços criados promovem um trânsito mais fluido em direção ao entendimento e à criação de vínculos com os signos da cena. O teatro, então, deixa de ser mais feito *para* a espectadora, mas *com* ela, em comunhão.

Essa perspectiva abre caminhos para pensar uma pedagogia da espectadora crítica

feminista, na qual o fazer artístico se alinha a modos de produção que geram subjetividades contra-hegemônicas e resistem à reprodução simbólica do patriarcado capitalista.

3.3 A ESPECTADORA CRÍTICA FEMINISTA: REFLEXÃO, TRANSFORMAÇÃO E DIÁLOGO NA CENA FEMINISTA

No livro *The Feminist Spectator as Critic*, a pesquisadora e educadora estadunidense Jill Dolan (2012) apresenta, já nas primeiras páginas, uma visão otimista sobre as mudanças na representação e participação das mulheres na arte. Na introdução da segunda edição, Dolan destaca que, a partir do século XXI, nota avanços significativos na presença feminina na televisão, no cinema, no teatro e nos meios de comunicação (Dolan, 2012). No entanto, sua tese central aponta para a necessidade de uma espectadora crítica feminista para consumir essa produção feita por mulheres.

A crítica ao “espectador ideal” da autora centra-se nos pressupostos ideológicos que criaram esse espectador, ou seja, a cultura burguesa dominante. Portanto, nas palavras da autora “[...] a crítica da performance feminista é subversiva por natureza” (Dolan, 2012, p.2-3), pois propõe uma intervenção política e um esforço de mudança cultural. Jill Dolan denomina a estrutura em que o espectador masculino na plateia é encorajado a se ver como o herói da narrativa, criando identificação imediata com as personagens inscritas em cena, como “teatro dominante” (Dolan, 2012), em contraste com o teatro feminista, que busca desestabilizar esse olhar hegemônico.

Nesse contexto dominante, a dramaturgia, a direção e a produção são estruturadas para favorecer e agradar tal espectador ideal, que, segundo Dolan, corresponde ao homem cisgênero, branco e de classe média. A mulher, por sua vez, ocupa uma posição marginal na cena: ela não apenas é impedida de protagonizar a narrativa, mas sua presença muitas vezes se reduz à invisibilidade. Já as personagens femininas, como a mãe, a esposa e a filha, existem em função da ação principal da peça, que será invariavelmente realizada por um protagonista masculino e a partir de seu agenciamento. A mulher aparece objetificada em cena, bonita para ser vista e agradável ao gosto do espectador masculino. Dolan observa que:

Continuo a ver demasiadas peças, performances e filmes que têm como foco a experiência e o desejo dos homens brancos heterossexuais, mal acenando para a existência das mulheres, e muito menos abordando-as como heróis ou heroínas de suas próprias narrativas. (Dolan, 2012, p.xxv, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁷ No original: “I continue to see too many plays, performances, and films that take white straight male experience

Para Dolan, essa estrutura narrativa impõe desafios à espectadora feminista. Ao tentar identificar-se com a história vitoriosa do protagonista homem, ela pode sair do teatro com a sensação de não pertencimento e, ao forçar essa identificação, pode sentir que está traindo sua própria condição social e de gênero. Dolan resume:

Isso significa que as espectadoras precisam aprimorar suas estratégias interpretativas críticas e continuar a considerar o cinema, o teatro, a performance e a televisão como espaços necessários para a agitação e intervenção política. Precisamos promover a crítica feminista como uma estratégia amplamente disponível para denunciar o sexismo e outras exclusões. (Dolan, 2012, p. xxvi, tradução nossa) ⁴⁸

Nesse contexto, para Dolan, o teatro lésbico aparece como um lugar forte de experimentação, que permite subverter os códigos do olhar dominante e reimaginar a relação entre desejo, poder e representação. A autora argumenta que na performance lésbica o desejo ganha voz e visibilidade, em uma cena historicamente marcada pelo olhar heterossexual masculino (Dolan, 2012). O palco passa a ser movido por outras pulsões, outras possibilidades de afeto e prazer, onde o jogo com papéis sexuais e de gênero pode deslocar as estruturas hegemônicas de poder. O poder, ela observa, não é inerentemente masculino; só parece ser quando a cultura insiste em tratá-lo assim. A performance lésbica, ao criar “[...] um palco motivado por diferentes tipos de desejo[...]” (Dolan, 2012, p. 68, tradução nossa)⁴⁹, permite que artistas, dramaturgas e espectadoras experimentem com estilo, figurinos, gestos e sentidos, desestabilizando as imagens polarizadas de gênero e abrindo espaço para a emergência de significados culturais alternativos (Dolan, 2012). Assim, o teatro lésbico não apenas representa uma ruptura estética com o modelo tradicional, mas oferece uma pedagogia do olhar feminista, crítica e desejante.

Essa pedagogia do olhar encontra ressonância em debates mais amplos sobre visualidade e desejo, como propõe Laura Mulvey em seu ensaio clássico *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983). Precursora nos estudos de cultura visual, a psicanalista e teórica

and desire as their focus, barely nodding to womn's existence let alone addressing them as heroes or heroines of their own narratives.”

48 No original: “ This means women spectators need to hone their critical interpretive strategies and continue to consider film, theatre, performance, and television as necessary sites for political agitation and intervention. We need to promote feminist criticism as a strategy widely available for calling out sexism and other exclusions.”

49 No original: “[...]a stage motivated by different kinds of desire [...]”

do cinema argumenta que o falocentrismo organiza o mundo a partir do falo como símbolo de poder e significado. O paradoxo do falocentrismo, segundo ela, é que ele precisa da imagem da mulher como "castrada" para sustentar essa ordem, ou seja, a mulher é representada como falta, para reforçar a centralidade masculina (Mulvey, 1983). No cinema e na cultura patriarcal, ela prossegue, a mulher é representada apenas em relação à castração – ou seja, como alguém que não possui o falo, símbolo de poder. Seu desejo não é próprio, mas definido pela falta que sua imagem representa para o olhar masculino. Assim, ela não pode existir fora dessa lógica falocêntrica, restando-lhe a redução a um signo da ausência.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo- as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1983, p. 438).

Em especial o cinema narrativo tradicional opera dentro de um sistema escopofílico-voyeurista, onde a mulher é representada como objeto passivo do olhar masculino. A ilusão cinematográfica, construída por meio da montagem invisível e da profundidade de campo, reforça esse sistema ao ocultar a materialidade da produção e manter a imersão da espectadora na diegese, sem margem para um distanciamento crítico, afirma Mulvey. Esse esquema de visualidade, podemos acrescentar, migrou para outras linguagens que também operam a narrativa visual, como o teatro.

A marginalização da experiência feminina nas narrativas dominantes, para Mulvey, relaciona-se diretamente ao modo como o olhar foi construído no cinema clássico, favorável à identificação com a posição masculina na narrativa:

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. (Mulvey, 1983, p. 446)

Mulvey argumenta que, ao contrário da mulher, reduzida a um ícone visual estático, o homem no cinema narrativo ocupa um espaço tridimensional, que reflete o processo psicanalítico de identificação do sujeito com sua imagem no espelho. Esse espaço cinematográfico é construído por meio de técnicas que reforçam a ilusão de realismo, permitindo ao protagonista masculino o controle da narrativa, articulando o olhar e impulsionando a ação.

Apenas a destruição dessas convenções, preconiza Mulvey, pode abrir caminho para novas formas de representação. Aqui, a teoria brechtiana do teatro épico torna-se fundamental para o teatro feminista. O efeito de distanciamento proposto por Brecht, ao romper com a identificação emocional passiva e expor os mecanismos da representação, oferece uma estratégia eficaz contra a fetichização da mulher no palco. Dolan aponta para a mesma questão, indicando que a representação ilusionista, construída visando a catarse e plena de nuances excessivamente emocionais e emocionadas, colocam a atriz à margem e como consequência, a espectadora (Dolan, 2012).

Jill Dolan concorda com Laura Mulvey que o momento de virada para a espectadora feminista ocorre quando ela percebe a limitação de sua identificação com a narrativa dominante. Se ao tentar projetar-se na trajetória vitoriosa do protagonista masculino ela se depara com a sensação de deslocamento e de não pertencimento, isso pode impulsioná-la a questionar as estruturas narrativas e buscar novas formas de representação. Para Dolan, a responsabilidade de perturbar o cânone e provocar essa virada de chave para novas escolhas estéticas e narrativas, então, recai sobre a espectadora feminista. A espectadora crítica feminista não seria apenas uma consumidora passiva de teatro, mas alguém que questiona os discursos de gênero presentes na cena e analisa criticamente a forma e o conteúdo das peças a partir de uma perspectiva feminista. Afirma Laura Mulvey:

A imagem da mulher como (passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, da forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida - o filme narrativo ilusionista. (Mulvey, 1983, p. 451/452)

Assim como no cinema feminista radical⁵⁰, um teatro feminista pode desafiar a ilusão tradicional ao evidenciar sua construção, possibilitando uma recepção crítica por parte da espectadora. Enquanto o cinema feminista busca desconstruir o olhar voyeurista ao tornar visíveis os processos de filmagem e edição que conformam a narrativa, o teatro feminista explora a relação direta entre cena e público, rompendo com a passividade da plateia. Estratégias como a quebra da quarta parede, o uso de narração em paralelo à ação para

⁵⁰ O termo “cinema feminista radical” é utilizado aqui para designar um conjunto de práticas cinematográficas que, a partir da década de 1970, buscaram romper com a linguagem hegemônica do cinema narrativo clássico, evidenciando seus próprios mecanismos de produção e representação. Embora Laura Mulvey não empregue diretamente essa expressão em seus textos fundacionais, suas proposições alinham-se a essa vertente ao defenderem um cinema contra-hegemônico, capaz de interromper a fluidez da narrativa ilusionista, desestabilizar o olhar masculino dominante e convocar uma espectadora crítica. Trata-se de um cinema que assume a fragmentação, a autorreflexividade e a desnaturalização das formas como estratégias estéticas e políticas.

problematizar a suposta naturalidade dos eventos, e a exposição dos dispositivos teatrais são ferramentas eficientes na formação de uma espectadora feminista, permitindo que ela questione os papéis de gênero e os discursos patriarcais apresentados na cena. Nesse ínterim, o olhar masculino e a representação tradicional do corpo feminino são ressignificados e transformados em signos carregados de ironia e jogo semiótico.

Estes são alguns dos princípios brechtianos que o teatro feminista revisita, posicionando-se como um espaço de resistência, onde a mulher não é apenas objeto de olhar, mas agente de sua própria representação. Para a pesquisadora estadunidense Iris Smith (1991), a utilização do *gestus* é um dos aspectos mais produtivos dessa abordagem. O *gestus* não apenas expõe a construção das representações, mas abre espaço para interpretações alternativas, permitindo que o público se engaje criticamente com a cena, operando por meio de uma dialética de subversão, mina os discursos dominantes, revelando suas contradições.

Smith adverte que, se nos teatros feministas esse conceito pode ser adaptado para dismantelar estereótipos de gênero, nem todas as correntes feministas aderem às estratégias brechtianas. Para que o *gestus* seja eficaz, ela pontua, é preciso que seja utilizado dentro de um projeto que reconheça as diferenças entre as mulheres e leve em conta as especificidades do público e do contexto da encenação. Assim, o *gestus* altera potencialmente a experiência da espectadora, permitindo que ela desenvolva novas formas de prazer que não sejam baseadas na passividade ou na mera reprodução de imagens familiares, mas na possibilidade de ação e resistência.

Além disso, Smith destaca que o teatro feminista não deve apenas contestar a representação tradicional, mas precisa propor novas formas de encenação, que permitam à espectadora projetar-se em futuros alternativos. Assim, a vocalização da experiência da classe de mulheres no palco não apenas desafiará modelos representacionais anteriores, mas também sugerirá outros discursos possíveis, fomentando uma relação ativa entre atriz, espectadora e signo teatral. O efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) promovido pelo *gestus*, assim, não apenas desnaturalizará as convenções teatrais, como também convidará a espectadora a reimaginar sua própria posição no mundo; de tal maneira que o teatro feminista se torna um espaço de experimentação, onde novas formas de prazer, reconhecimento e antecipação podem emergir.

Smith também destaca a análise de Dolan sobre a espectadora crítica feminista,

ênfatizando a homoafetividade lésbica como um modelo significativo para a construção de uma recepção teatral que questione e subverta as normas patriarcais. Segundo essa perspectiva, o desejo lésbico opera como um elemento central, onde a relação entre as identidades corrompe a lógica da suposta passividade feminina na cena teatral. Essa abordagem permite que a peça ative novas formas de prazer espectral, deslocando a lógica voyeurista e reinscrevendo o corpo da espectadora feminista como espaço de desejo e interpretação ativa. Em decorrência, ao invés de apenas resistir à representação hegemônica, a espectadora é convidada a participar de um processo de associações que reconfigura os códigos patriarcais e abre-se às novas formas de subjetividade na recepção teatral.

No entanto, a atuação das espectadoras, por mais engajada que seja, não elimina outros obstáculos estruturais, a exemplo da recepção crítica institucionalizada, que exerce um papel significativo na recepção de uma peça, influenciando tanto seu sucesso quanto seu fracasso. A resposta dos críticos influencia a interpretação coletiva da obra e, em certa medida, antecipa a reação do público. Como parte do funcionamento ideológico da cultura dominante, a crítica tradicional reflete e reforça os valores dessa estrutura, sendo um elemento crucial na legitimação de determinadas narrativas e estéticas em detrimento de outras.

Por isso, Jill Dolan (2012) chama atenção para a resistência da crítica em relação às temáticas feministas no teatro. Muitas produções assinadas por mulheres, ou que abordam experiências delas, são recebidas com indiferença ou com análises superficiais pelos críticos especializados, predominantemente homens. Essa falta de reconhecimento decorre dos chamados "pontos cegos" – aspectos que escapam à compreensão da pessoa, devido às perspectivas que foram moldadas por suas experiências e privilégios (Dolan, 2012). Para Dolan, a crítica teatral deveria ampliar seu escopo de análise e ater-se mais profundamente à expressão e à experiência da classe de mulheres, uma vez que a equidade de gênero, racial e econômica ainda não é a realidade consolidada.

Enquanto a mudança não se dá em termos amplos, cabe também aos e às artistas considerarem os desafios materiais que atravessam a escolha das espectadoras, como sugerem os teatros feministas. Horários das sessões, localização dos espaços, segurança, acessibilidade e informação transparente sobre a peça (tempo de duração, faixa etária, meios de transporte e assim por diante) são aspectos negligenciados, mas que impactam

diretamente a presença das mulheres no teatro. Jill Dolan (2012) demonstra que a busca por uma estética feminista exige sim estruturar espaços de recepção que favoreçam o diálogo. Isso envolve desde a escolha dos temas e o protagonismo de mulheres na produção técnica e artística, até a prática de idas coletivas, debates pós-peça e interações que rompam com o silenciamento da espectadora. Assim, a espectadora feminista pode organizar-se de maneira ativa: frequentando o teatro; levando outras espectadoras feministas consigo; incentivando dramaturgas e artistas mulheres por meio do consumo de seus trabalhos e da divulgação de suas obras. Dessa forma, além de incidir sobre a produção teatral, ela pode propor modos de participação, explorando o potencial do teatro como ferramenta crítica e política.

Como artista e pesquisadora, sinto-me especialmente provocada pela pergunta de Jill Dolan: “Como é que a mudança social realmente acontece através da produção cultural?” (Dolan 2012 p. xxxviii). A partir dessa interrogação, busco reforçar a importância do teatro feminista não apenas como um meio de expressão das pautas de gênero, mas um espaço de trocas ativas, onde a espectadora crítica não apenas assiste, mas se vê convocada a fazer junto, dispondo-se a refletir a partir das questões abordadas em cena e a deixá-las reverberar em sua existência. Ecoando Dolan, cabe perguntar: como as produções feministas no Brasil, especialmente em São Paulo, engajam suas espectadoras? Como podemos repensar a recepção teatral sob a perspectiva de gênero e suas intersecções?

4. CIA. MATITA DE TEATRO E SEUS EXPERIMENTOS

4.1 NOSSA PRIMAVERA FEMINISTA

Essas questões, como vimos até aqui, encontram ressonância entre diferentes artistas e coletivos. Minha experiência mais extensa e aprofundada na busca por compreendê-las tem ocorrido junto à Cia Matita de Teatro. Fundada em 2011, a Cia. iniciou sua trajetória com a peça *O Pacto*, do ator e dramaturgo Rodrigo Giacomini, abordando questões como racismo e homossexualidade. Logo em seguida, apresentamos *Sui Caedere*, que explorava o suicídio a partir de uma perspectiva de classe social, contando com relatos reais de membros do elenco e de pessoas próximas. Durante esse período, nosso grupo dedicou-se ao estudo de política, história da arte, prática da atuação (segundo Stanislavski) e à pesquisa sobre a história do teatro de grupo em São Paulo, assistindo e analisando peças coletivamente.

A partir dos anos de 2014/2015, o grupo passou por uma transformação importante, que nos posicionou como um grupo de teatro feminista. Com uma formação exclusivamente de mulheres cis e lésbicas, fomos motivadas, ainda que indiretamente, pela *Primavera Feminista*. As pesquisadoras Josemira Silva Reis e Graciela Natansohn comentam essa demarcação histórica, em seu termos:

Ainda que não possamos falar objetivamente em marcos temporais quando tratamos de processos sociais, é possível localizar o ano de 2015 como um exemplo emblemático da capacidade de mobilização nacional alcançada por mulheres em rede, quando diversas iniciativas de mobilização e solidariedade surgiram ou se consolidaram, sobretudo através dos sítios de redes sociais como Facebook. (Reis; Natansohn, 2017 p.115)

Nesse “renascimento” da luta feminista no Brasil, a internet desempenhou um papel crucial, disseminando informações e mobilizando movimentos, através de *hashtags* como #primeiroassedio e #meuamigosecreto, além de palavras de ordem como *Fora Cunha*. Mas o movimento também foi mobilizado nas ruas, conforme recordam as autoras:

Em outubro de 2015, mais de 15 mil mulheres marcharam para protestar contra o então presidente da Câmara de Deputados, Eduardo Cunha, e o projeto de lei que pretende, dentre outras coisas, dificultar o acesso legal ao aborto em caso de estupro. No campo das lutas populares feministas, a Marcha das Margaridas, que tradicionalmente ocorre em Brasília e reúne mulheres agricultoras, indígenas, quilombolas e sindicalistas, tornou-se em 2015 a maior mobilização de mulheres da América Latina, com adesão de cerca de 70 mil pessoas. (Reis; Natansohn, 2017, p.115)

Foi neste contexto que nosso posicionamento político, anteriormente centrado em questões de classe, começou a incorporar de forma mais profunda os dilemas dos papéis sociais de gênero, refletindo a efervescência das discussões feministas da época em novas pesquisas e, a partir disso, transformando os modos de fazer. Com isso, começamos a nos redefinir como um grupo de teatro feminista; transformação que, embora gradual, trouxe mudanças significativas em nossa visão artística e nossas práticas, mesmo antes de termos plena consciência do impacto desse movimento.

Esse cenário nos levou a entender a máxima do feminismo de segunda onda, expresso por Carol Hanisch (1969) na frase assertiva “O pessoal é político”; compreensão que nos integrou ao movimento feminista. Contudo, esse processo se consolidou, principalmente, através da troca e interação com nosso público, como será narrado a seguir na análise das peças que realizamos e nas ações artístico pedagógicas.

Durante o mesmo período, fui reintroduzida às teorias do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, por meio da minha pós-graduação em Teatro e Educação e, principalmente, em contato com a diretora Dulce Muniz, com quem trabalhava em paralelo, como atriz, no Núcleo do 184. Dulce Muniz, já comentada aqui, foi aluna de Boal e, como diretora do núcleo, transmitia a nós ensinamentos aprendidos com ele e com a diretora de teatro Heleny Guariba, que trabalhou diretamente com Boal. Embora fosse uma referência conhecida, suas ideias não haviam sido centrais em nossas pesquisas até então.

Enquanto buscávamos desenvolver uma abordagem cênica que estruturasse e organizasse as cenas de forma a tratar de questões pungentes, como agressões contra a mulher, encontramos em Boal os meios para expressar nossas opressões de maneira artística (e, mais importante, visualizar formas de superá-las) incorporando suas práticas e jogos teatrais. A identificação do grupo com o Teatro do Oprimido ocorreu porque o entendemos como uma prática para além da arte: não queríamos apenas retratar o mundo como ele é, mas como ele poderia ser transformado (Wekwerth, 1984). No pensamento de Boal: “O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo e é preparação para ações futuras” (Boal, 2005, p. 19).

Foi nessa direção que encontramos uma base para o nosso teatro feminista, na perspectiva que adotamos, um teatro que pesquisa e encena temas da pauta dos feminismos, explorando as relações entre nossos corpos, o espaço e a fábula e acionado por um grupo de pessoas feministas, majoritariamente, mulheres cis ou lésbicas. A partir dessa visada, passamos também a reconhecer a influência do treinamento corporal e da presença física no desenvolvimento da obra teatral, além de acrescentar às teorias de Boal as práticas de formação de público para teatro.

Construindo um teatro feminista que discutisse gênero em cena, mas também promovesse o diálogo e a ação entre o público, organizamos as propostas para envolver o público diretamente em nossos processos, buscando enriquecer suas experiências e, ao mesmo tempo, aprender com essas interações. Boal aponta que “Grande opressão é a solidão. Temos que ensinar o que aprendemos, por solidariedade e até em proveito próprio: ensinar expande e fixa o conhecimento, reavaliando o aprendido ao explicá-lo.” (Boal, 2008, p. 213). Ensinando e aprendendo, as tensões sociais são reveladas e também são criadas desestabilizações, que incentivam o público a reavaliar suas concepções sobre o que antes parecia óbvio.

Esse aprendizado também nos envolveu individualmente. Por meio dos processos artísticos do grupo, a consciência política de cada uma e do coletivo foi se ampliando, a medida que percebíamos que a formação de público para o teatro feminista deveria ir além da ocupação plena dos lugares na plateia. A seguir, analisaremos cada uma das três peças, observando como os dispositivos cênicos e pedagógicos se entrelaçaram nas práticas da Cia. Matita de Teatro e como cada processo dialogou, de maneira singular, com o público e com os debates feministas contemporâneos.

4.2. *HÁ MULHERES* (2014) E A EXPERIMENTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA DE GÊNERO E DO ARTIVISMO

A partir de 2014, a Cia. Matita de Teatro vivenciou uma reconfiguração crucial, passando de um grupo diverso em termos de gênero para uma formação exclusivamente de pessoas identificadas com o gênero feminino. As integrantes do grupo, naquela época, eram Nanci Abade, Nathalia Alves e Bia Garbeline, além de mim. Essa composição foi fundamental para que começássemos a expressar em sala de ensaio, de forma mais consciente, as dinâmicas de poder e gênero que influenciavam tanto nossas interações dentro do grupo quanto com o mundo externo. Em nosso cotidiano de trabalho, marcado por nossas preocupações com a segurança e a presença de nossas corpos no espaço urbano, começamos a perceber reflexos das violências (sutis e explícitas) que todas enfrentávamos. Essa percepção foi um ponto de partida para uma nova fase de experimentação cênica, focada na conscientização das opressões de gênero e na crítica às estruturas que as sustentam.

Naquele momento, esse foco não residia diretamente nos elementos formais da cena, ou em como a pesquisa de linguagem se dava, mas na maneira que as dinâmicas ao redor dos nossos encontros de prática artística impactavam o trabalho de um grupo exclusivamente de mulheres. Por exemplo, notamos que após os ensaios, que terminavam por volta das 22h, antes de sair à rua, era comum passarmos por um momento de preparação: como estávamos no centro de São Paulo, tirávamos os brincos; trocávamos as roupas por peças menos chamativas e prendíamos o cabelo; todas elas, estratégias para minimizar eventuais abordagens ou qualquer atenção indesejada. A atitude, fruto da reação de cada uma à violência contra a mulher na sociedade patriarcal que nos afetava, começou a ser compartilhada entre nós. Mais adiante, esse ritual de autoproteção se orquestrou em dramaturgia, compondo uma das cenas da peça *Há Mulheres*.

Em nossas conversas diárias, ao relatarmos como cada uma havia chegado em casa ou lidado com situações difíceis na rua, encontrávamos acolhida e alívio, não raro, em momentos seguidos de um profundo reconhecimento da dor. As narrativas de abuso e violência, antes abafadas, foram emergindo e, aos poucos, se converteram em matéria-prima para a criação cênica. A oralidade, aqui, funcionava como um ato de resistência feminista, transformando vivências individuais em material artístico coletivo.

Inspirando-se na filósofa alemã Frigga Haug (1992), Lúcia Romano (2022) aponta como o *modus operandi* do teatro colaborativo, quando é atravessado pelas pautas de gênero e direcionado para um fazer teatral feminista, passa a reelaborar até mesmo sua reconhecida vocação comunal:

É também o que insiste a socióloga e filósofa alemã Frigga Haug (1992), para quem os desenhos do pensamento e das ações (de direcionamento feminista) devem sempre ser coletivos. Ainda que na área teatral o que Haug nomeia de “trabalho-da-memória” seja pouco conhecido, ele pode ser operativo para a composição de uma sistemática de colaborações, logrando uma fusão das dimensões pessoal e política, bem como artística e social. Segundo Haug, todo conceito, que fundamenta práticas, nasce de uma multiplicidade de interações, ou seja, de trocas. Dessa maneira, é preciso retornar ao diálogo, para capturar qualquer sentido dos eventos do mundo. Ao mesmo tempo, esse sentido (em sua mutabilidade) não reside apenas no presente, mas no passado individual, de cada uma, porém que só se efetua no entrelace com processos de “societalização” das outras. (Romano, 2022, p. 931)

Em busca da compreensão dos nossos processos de “societização”, entendemos a importância da oralidade para o compartilhamento de experiências, e tratamos de investir nos jogos teatrais, que indicavam caminhos estéticos para o tratamento do que emergia nessas trocas mais informais. Os jogos teatrais, que já estavam presentes em nossos estudos, serviram como ferramenta para articular essas experiências traumáticas de forma artística. Como não queríamos apenas expressar emoções, mas compreender as raízes sociais e históricas do que vivíamos e, acima de tudo, propor uma interrupção no ciclo de violências, voltamos à pesquisa com o Teatro do Oprimido. Ao lado dos jogos teatrais propostos por Augusto Boal, utilizamos algumas técnicas do Teatro Jornal e do Teatro Imagem.

Do livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (Boal, 1997), revisamos os exercício das máscaras e rituais; os jogos corporais e de sensibilização; o exercício intitulado *Quebra de Repressão*⁵¹ e o *Aquecimento Ideológico*⁵² (adotado em sala de ensaio e no início da peça, nos acompanhando até hoje). Incorporamos exercícios de improvisação e dinâmicas inspiradas nas nossas vivências, buscando formas criativas de abordar temas como agressões e opressões de gênero. A peça *Há Mulheres*, composta por aproximadamente doze cenas, refletiu essa abordagem experimental.

Após quase dois anos de ensaios e pesquisas, a peça estreou com as atrizes Nathalia Alves, Nanci Abade e Mariana Martins, sob minha direção e, eventualmente, participação em cena, como

51 A descrição deste jogo, nas palavras de Boal: “1. Um ator procura recordar um momento da sua vida em que haja sentido uma intensa repressão. [...] O exercício faz-se em três fases. Na primeira, procura-se reproduzir o fato acontecido, tal como sucedeu, sem acrescentar nem tirar nada, com grande abundância de pormenores. [...] 2. Na segunda fase do exercício, o protagonista não aceita a repressão. [...] 3. Na terceira fase do exercício os atores trocam os papéis, interpretando precisamente o contrário” (Boal, 1997, p.106-107.)

52 O aquecimento ideológico propõe a apresentação de imagens extraídas da vida social, carregadas de ideologia. São quatro as formas sugeridas para esse aquecimento: a dedicatória, a leitura de jornais, a evocação de um fato histórico e a lição (Boal, 1997). No contexto da Cia. Matita de Teatro, utilizamos especialmente a prática da dedicatória, realizada antes dos espetáculos e ao início ou fim das aulas, como gesto de memória e posicionamento coletivo.

atriz substituta. A musicista Clara Icamiaba também nos acompanhava, executando a trilha sonora ao vivo, com violão e percussão. No início de cada apresentação, assim que o público se acomodava, realizávamos o *Aquecimento Ideológico*, dedicando a performance a uma pessoa, movimento ou grupo.

Algumas das cenas do espetáculo exemplificam como essas técnicas influenciaram nosso processo criativo e, em seguida, como formatamos as ações artísticas em torno delas. Na cena *Maria da Penha*, utilizamos a técnica do Teatro Jornal de Augusto Boal, chamada *Ação Paralela*. Nessa técnica, lemos uma notícia de jornal sobre o assassinato de Ângela Diniz por seu marido, Doca Street, enquanto dramatizávamos a trajetória de Maria da Penha até a promulgação da Lei 11.340/2006, que leva seu nome. Boal descreve essa técnica da seguinte forma: “A notícia é lida por um ator ou no gravador, enquanto, em cena, se desenrolam ações que explicam a notícia ou a criticam” (Boal, 1971, p. 58). Assim, enquanto líamos um caso real de feminicídio, o público acompanhava a história de Maria da Penha, sua luta para escapar do marido e proteger a si mesma e aos filhos.

Uma outra cena incorporava brincadeiras de roda infantis, mas com adaptações às letras, tradicionalmente marcadas por visões patriarcais. Modificamos cantigas como “Alecrim dourado” e “Teresinha de Jesus” para propor interações que não reforçassem a reprodução de estereótipos de gêneros. Fazíamos pequenas alterações nas cantigas de roda, como “*Alecrim dourado[...] foi minha **amiga** que me disse assim que a flor do campo é o alecrim*”. Ou “*Teresinha de Jesus, de uma queda foi ao chão, acudiram três **moças**, todas três de flor na mão. A **primeira foi sua mãe, a segunda sua irmã e a terceira foi aquela que Teresa deu a mão.***”

A imagem abaixo (Figura 1) registra uma dessas cenas, em que as atrizes sentadas no chão, alinhadas em fileira e tocando os ombros umas das outras, recriam corporalmente a circularidade e o afeto das rodas de infância. Os corpos em cena, próximos, em gestos de cuidado e conexão, materializam os valores de solidariedade e presença que propomos em nossa releitura feminista das cantigas. A composição visual da cena evidencia também a centralidade da escuta e do toque como dispositivos poéticos e pedagógicos do nosso fazer teatral.

Uma das cenas mais emblemáticas era intitulada *Ônibus*, inspirada pelas primeiras conversas em sala de ensaio sobre segurança nas ruas. Improvisada durante os ensaios, essa cena abordava as atitudes que adotávamos ao nos sentir ameaçadas, narrada de forma cômica, com um locutor de fute- bol descrevendo as ações das atrizes como se estivessem “driblando” ameaças em um verdadeiro jogo de sobrevivência. O desfecho da cena chegava ao clímax com um “gol”, celebrando o “sucesso” da mulher ao chegar em casa ilesa. Era uma rápida cena de transição, acompanhada pelo seguinte texto:

Figura 1 - Espetáculo *Há Mulheres*. Cena: *Brincadeiras de roda*. Teatro Studio Heleny Guariba. Atrizes: Mariana Martins, Poliana Piteri, Nathalia Alves. Acervo do grupo, 2016

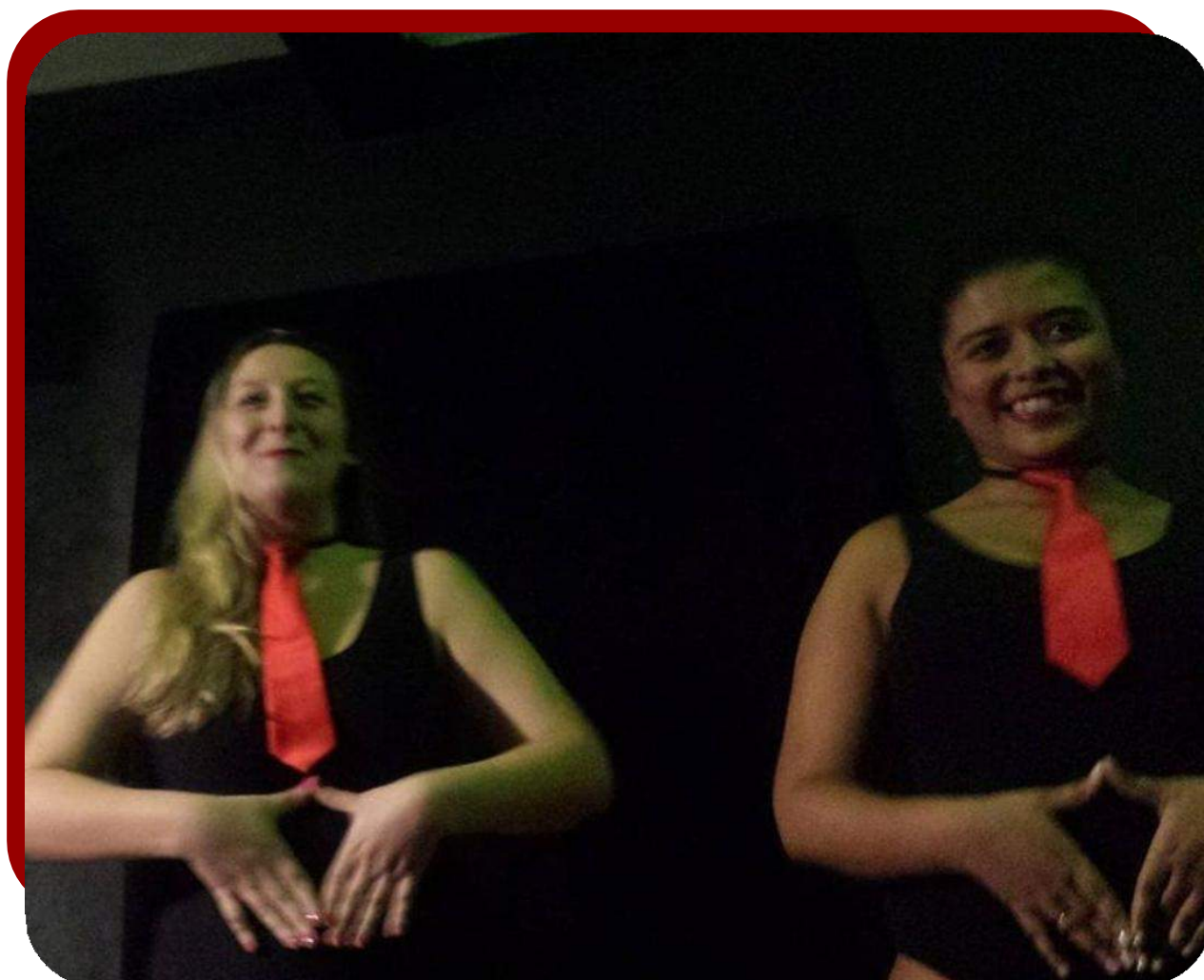


E deesce do ônibus! Tira o brinco, prende o cabelo, esconde o celular na calcinha e o dinheiro no sutiã. Ela vai andando.. ela olha pros lados... ela finge que é do crime! A rua tá escura e ela tá sozinha.. ela anda mais rápido... ela escuta um barulho e sai correndo!” (Barroso, 2016, p.9 [não publicado])

Além dessas, outras cenas tratavam de temas sensíveis, como abusos moral e sexual em empresas, relacionamentos abusivos, padrões de beleza (com uma sátira com o slogan de grandes empresas) e feminismo negro. Usando o repertório da cultura teatral, duas cenas eram adaptações de textos clássicos, *A Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, e *Medeia* (431a.C.), de Eurípedes.

Na cena que tematizava o abuso nas empresas, o figurino era composto apenas por uma gravata vermelha — que, para nós, simbolizava a normatividade e a masculinidade hegemônica — sobre o maiô preto, base neutra usada em todo o espetáculo. As atrizes formavam uma espécie de caricatura do mundo corporativo: com gestos amplificados e expressão forçadamente animada, simulavam a dinâmica competitiva e performática de ambientes empresariais, em que mulheres são constantemente silenciadas, vigiadas e, não raro, agredidas. As mãos permaneciam em um

Figura 2 - Espetáculo *H§ Mulheres*. Teatro Studio Heleny Guariba. Cena: Empresarial. Atrizes: Poliana Piteri e Nath§lia Alves. Acervo do grupo, 2016



gesto que remete ao ¼ero (Figura 2), em uma reafirma-«o de corpo e potªncia, mesmo diante da opressªo simbªlica e estrutural do espa-«o corporativo

A escolha dos figurinos era uma extensªo da nossa proposta artªstica: os maiªs pretos expunham nossos corpos sem a intenªo de sensualizª-los, mas evidenciando marcas reais, como celulites, estrias e gorduras. Apªs uma das apresentaªes, uma amiga espectadora me perguntou: “Como vocª teve coragem de se mostrar assim na frente de tantas pessoas?” Esse comentªrio revelou o impacto da nossa proposta de destacar o corpo feminino real, questionando a expectativa de corpos “perfeitos” em cena. Como apontado no capªtulo anterior, na cultura ocidental, a visªo desempenha um papel predominante, o que reforªa o foco na aparªncia do corpo. O mesmo olhar que diferencia estabelece hierarquias e sustenta estereªtipos que naturalizam padrªes sociais e de gªnero, especialmente restritivos no caso das mulheres. Como Oyªrªnkª Oyewªmª afirma, “[...] o olhar ª um convite para diferenciar” (Oyewªmª, 2021, p. 29). Dessa forma, nossa proposta de exibir o corpo sem ornamenta-ªo, sªmbolos de status ou estilo pessoal, desafiava tambªm a lªgica individualizante e priorizando o reconhecimento de uma coletividade de “comuns”.

Ainda segundo a autora, “Se os corpos aparecem, eles são articulados como o lado degradado da natureza humana. O foco preferido tem sido na mente, elevada acima das fraquezas da carne” (Oyewùmií, 2021, p. 29). Isso se alinha ao dualismo corpo-mente ocidental, que valoriza o racional e invisibiliza o corpo como um marcador de diferenciação social. Nossa escolha de figurinos, portanto, rompia também com essa percepção, trazendo o corpo para o centro, não como objeto de desejo, mas como testemunho das experiências femininas. (Oyewùmií, 2021).

Hoje, com uma mirada do presente para esse tempo passado, percebo que o que fazíamos ia para além do espetáculo de teatro e de nossas descobertas individuais sobre feminismo. Havia em nós uma forte busca por justiça, reparação e mudança. Entendo agora que nossa prática se configurava como uma forma de ativismo. Nas palavras da pesquisadora Lúcia Helena Martins:

Entendo como performance ativista as práticas que pretendem um espaço mais democrático. Essas ações buscam a emancipação social por meio de autoconhecimento, posicionamento, reflexão crítica e troca entre todas/os que estão presentes.[...] O ativismo entrelaça arte e política. (Martins, 2022, p. 54)

Movidas por esse impulso ativista, começamos a estruturar ações artísticas específicas, como as rodas de conversa durante a fase de pesquisa e concepção da peça. Durante a temporada de apresentações, realizamos questionários e debates, buscando promover uma interação mais profunda entre o público e os temas explorados.

Essas ações, detalhadas a seguir, fortaleceram o caráter participativo e dialógico do projeto, alinhando-se ao conceito de *espectador épico*, analisado por Flávio Desgranges (2003). Segundo o autor, a criação de vínculos entre o público e o processo de criação, bem como com as cenas, promove uma postura reflexiva por parte da espectadora diante do ato de assistir. Esse engajamento crítico permite que o público não apenas consuma a obra, mas participe dela, internalizando os temas explorados de maneira mais profunda e consciente.

Mais uma vez, esse processo de formação não se deu apenas com o público: também nós, artistas-criadoras, estávamos em percurso de conscientização. Naquela época, ainda tínhamos medo de afirmar “nós somos feministas”. Mesmo que o assunto fosse recorrente no meio acadêmico (e, embora acompanhássemos essas discussões e fizéssemos nossas leituras e pesquisas sobre o assunto), parecia-nos exagerado afirmar esse posicionamento político. Só quando estreamos a peça, em janeiro de 2016, ao longo dos quase três meses em cartaz no Teatro Studio Heleny Guariba, cada uma a seu tempo foi entendendo sua condição e afirmando-se feminista. A musicista Clara Icamia, integrante do grupo, rememora esse momento da seguinte forma, em entrevista concedida no âmbito desta pesquisa:

Me chamou muito atenção que havia uma descoberta conjunta sobre o feminismo a partir da escuta de mulheres entrevistadas, de pesquisas de mulheres feministas e das discussões e trocas sobre dúvidas que tínhamos neste processo de descobrir o feminismo. Elas influenciaram nas histórias que foram escolhidas para serem apresentadas, no cenário, figurino e parte musical. O espetáculo ia também evoluindo ou se modificando a cada debate de final de espetáculo. Um aspecto que para mim é muito importante é que havia feminismoS presentes, de esquerda, negro, interseccional, lésbico, etc...(Silva, 2025)⁵³

Como apontado por Clara, boa parte da nossa descoberta surgiu das partilhas que mantivemos com o público, ao final de cada apresentação. Essas conversas nos engrandeceram, e extrapolaram a primeira temporada, acontecendo em outras ocasiões. Ao percebermos que os problemas de gênero não eram particulares a nós, ou resultantes de qualquer comportamento mais arriscado que pudéssemos assumir (como uma roupa que tivéssemos usado), outras mulheres - mães, irmãs, tias, companheiras, amigas e espectadoras - foram se aproximando do processo. Foi essa participação que nos levou a localizar as causas dos impasses que enfrentávamos, nomeadamente, a estrutura social patriarcal, de base capitalista.

A Cia. Matita de Teatro sempre esteve muito próxima das pessoas que acompanhavam nossas atividades. Nosso espaço, situado na Rua General Jardim, no centro da cidade de São Paulo, e nossas produções eram financiadas por atividades que estreitavam essas relações, como saraus, cursos e até um cafezinho, que mantínhamos junto ao lugar das apresentações. Reconhecíamos, assim, espectadores e espectadoras frequentes, que viam as peças, participavam das aulas, realizavam apresentações artísticas nos saraus e consumiam um lanche rápido no café. Essas mesmas pessoas incentivavam nossas produções, contribuindo nas “vaquinhas online” e trazendo mais pessoas para estarem conosco.

Foi nesse mesmo movimento que abrimos a casa para que essas pessoas pudessem fazer parte do processo de criação. Para nós, essa prática (que hoje entendemos ser comum em outros coletivos) era uma novidade, e realizada de modo intuitivo, experimental. Começamos com Rodas de Conversas, conduzidas pelas artistas da Cia. Matita sendo reservadas apenas para mulheres e contavam com a presença de amigas, familiares e, posteriormente, pessoas convidadas via redes sociais. Fazíamos previamente a escolha de um tema (relacionamento abusivo, abuso em ambiente de trabalho, padrão de beleza entre outros), preparávamos algumas perguntas e jogos teatrais, realizávamos alguma divulgação e então, recebíamos as mulheres em nosso espaço, com café, bolo e muita escuta e atenção.

A diversidade de mulheres que nos encontraram foi um ponto muito positivo. Diferenças etárias, étnicas, sexuais e até políticas foram trazidas para as rodas; apresentadas em relatos diversos, que chegaram até nós espontaneamente. Importante destacar que combinamos de preservar a identidade de quem chegasse, e as falas das rodas de conversa não foram de forma alguma registradas. Ao final, ficávamos apenas com as nossas impressões e memórias. Nos nossos ensaios, os relatos retornavam, mas já tramados às nossas percepções e histórias pessoais, num material vasto e delicado, para ser mais e mais transformado na cena.

⁵³ SILVA, Clara Cecília Seguro. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 23 de abril de 2025.

Durante o processo de ensaios, as atrizes improvisavam histórias inspiradas nos relatos das rodas de conversa, mas sem um compromisso com a veracidade, transformando os temas discutidos em cenas artísticas. Assim, surgiram cenas sobre relacionamento abusivo, a partir de relatos de jovens mulheres que compartilhavam experiências de manipulação nos relacionamentos. A cena sobre o padrão de beleza também foi construída com base nos discursos das participantes, que refletiam influências midiáticas e sociais. As mulheres presentes, por sua vez, sabiam que esses encontros faziam parte da pesquisa para uma nova peça, e muitas se sentiam envolvidas, expressando o desejo de ver suas histórias representadas no palco. Essa proximidade gerava um sentido de cumplicidade, tanto para o público quanto para o grupo, e marcou o início de nossa estratégia de formação de público feminista, construindo uma relação de confiança e participação.

Em janeiro de 2016, realizamos a estreia da peça com uma apresentação fechada apenas para mulheres, no Teatro Studio Heleny Guariba. Para fortalecer a formação de público, implementamos duas ações artísticas adicionais: um questionário e um debate após as apresentações. Conforme afirma Desgranges:

As ações artísticas são deflagradas sem a necessária previsão do que acontecerá a seguir, estimulando os participantes a assumir a gestão do processo, engajando-se como propositores, responsabilizando-se também pelas decisões que vão sendo tomadas no percurso investigativo. (Desgranges, 2020, p.08)

Nossas ações não tinham a proposta de continuidade, mas de fluidez. As participantes podiam se engajar em uma ou várias atividades, sendo o mais importante que todas culminassem na peça e dialogassem com os temas abordados. O foco, portanto, estava em pensar em ações artísticas vinculadas à formação de públicos, sempre sob a ótica de um teatro feminista.

O questionário, composto por cinco perguntas relacionadas aos temas tratados em cena, incentivava as mulheres a refletirem sobre suas próprias experiências. Com respostas alternativas iguais: sim; não; não sei ou não quero informar, as perguntas eram:

- 1- Você já sofreu violência doméstica?
- 2 - Você já esteve em um relacionamento abusivo?
- 3- Você já sofreu abuso moral/sexual?
- 4- Você já sofreu violência obstétrica?
- 5- Você se considera feminista?

As respostas eram recolhidas e, antes da última cena, os dados coletados eram apresentados ao público. A peça encerrava-se com uma atriz lendo as estatísticas levantadas, enquanto as mulheres da plateia eram convidadas a subir no palco para serem aplaudidas, criando uma experiência de acolhimento e fortalecimento coletivo. Essas perguntas tinham o intuito de gerar uma reflexão mais profunda durante o espetáculo, aproximando o público das temáticas e contribuindo para a interação ativa que buscávamos em nosso processo teatral. Segundo Flávio Desgranges (2002):

[...] a pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente em procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. (Desgranges, 2002, p.30)

No caso do teatro feminista, o debate estético permanece fundamental, mas seu objetivo vai além. Trata-se de uma forma de organização artística e política, onde a cena se transforma em um campo de luta contra a opressão patriarcal, convocando o/a espectador/a a refletir e agir sobre as estruturas de poder que atravessam sua realidade. Nesse sentido, o escritor e jornalista austríaco Ernst Fischer destaca, em seu livro *A Necessidade da Arte* (1979) que “A obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão.” (Fischer, 1979, p. 15)

A partir dessa compreensão, o uso do questionário em nosso espetáculo buscava suscitar memórias emocionais entre as mulheres do público, mas ampliava-se na intenção de promover uma reflexão crítica sobre suas próprias vivências. Ao responder às questões e assistir à peça, o público era convidado a pensar um pouco mais sobre os temas abordados em cena — como violência, opressão e abuso — e a ponderar suas próprias experiências pessoais e sociais. Dessa forma, o questionário cumpria o papel de catalisador de uma possível metamorfose, instigando a audiência a abandonar uma postura contemplativa diante das questões de gênero que permeavam tanto o espetáculo quanto suas vidas cotidianas. Esse é um aspecto característico da prática artística associada ao engajamento social, que busca não apenas representar o mundo, mas posicionar-se diante dele (Fischer, 1979), movendo a espectadora a uma ação deliberada.

Como parte de uma pedagogia feminista, a narrativa fornecia ao público ferramentas para repensar e redefinir suas próprias experiências, ressoando com o conceito de Desgranges de que o/a espectador/a deve empreender uma pesquisa própria da obra assistida. Em continuidade, o debate promovido após as apresentações aliava-se ao questionário, oferecendo outras perspectivas sobre o espetáculo e seus temas.

Embora estivéssemos acostumadas, por meio das rodas de conversa anteriores, a escutar mulheres dispostas a compartilhar e desabafar suas vivências, a introdução do público masculino trouxe novos desafios. Nas apresentações mistas, discussões entre homens e mulheres surgiam, com alguns homens tentando desacreditar os relatos femininos ou abandonando a peça no meio. Em uma ocasião, um homem afirmou que as histórias encenadas eram mentirosas, baseando-se na ausência desses relatos em sua própria vivência familiar. Como bem observa Flávio Desgranges, “Ainda que o espetáculo consiga capturar o nosso pensamento e nos afetar com potência, o debate evidencia, em certas ocasiões, a luta cega e feroz para conformar a poesia proposta em cena com nossa maneira habitual de pensar” (Desgranges, 2020, p. 8).

Mesmo diante dessas reações, continuamos recebendo mensagens, especialmente via redes sociais, de mulheres que desejavam compartilhar suas histórias anonimamente, muitas vezes em busca apenas de uma escuta acolhedora, sem necessariamente esperar uma solução prática. Em uma das apresentações, uma mulher que havia sido minha aluna em aulas de teatro me abordou e perguntou se poderia responder o questionário novamente. Surpresa, perguntei o motivo, ao que ela respondeu que, inicialmente, havia indicado no questionário que nunca tinha sofrido violência obstétrica. No entanto, após assistir à cena que abordava o tema, ela percebeu que, de fato, havia passado por essa experiência. Ela disse que retornaria para assistir à peça novamente, revisar suas respostas e observar a cena com uma nova perspectiva.

A peça *Há Mulheres* nos despertou um novo posicionamento político, um caminho que, particularmente, me acompanha até hoje. Realizamos mais três temporadas no Teatro Studio Heleny Guariba; participamos de eventos como o Congresso Arte e Mulher (2016), na Cásper Líbero, e da mesa de debates sobre Mulheres no Esporte (2017), na USP, além de integrarmos outros festivais e apresentações em diversas cidades. Esse processo não apenas ampliou nossa visão artística, mas também nos engajou profundamente na ideia de formar público por meio de ações artísticas.

Uma palavra que nos marcou durante essa fase foi *sororidade*, nos termos de Lúcia Romano:

Sororidade traduz o entendimento sobre a necessidade de aliança entre as mulheres; é uma constatação política e afetiva que, mais uma vez, entrelaça aspectos variados da convivência, que vão desde a criação de oportunidades de troca material, até a transformação gradual das consciências, visando a amplificação das vozes individuais, para a escuta e expressão de uma voz coletiva. Porém, cabe frisar, a sororidade não é um laço “natural”, mas a superação das rivalidades, que desafia o estereótipo da desconfiança entre mulheres e convida a uma escolha política de aliança que atravesse, corrompa as dicotomias. Assim, é uma construção que não pode ser universalizante, e deve ser interseccional, percebendo a necessidade de encontros que compreendem uma multiplicidade de formas de ser mulher, as quais também indicam a continuidade do jogo de privilégios e desamparos sociais, mesmo entre pessoas identificadas com o gênero feminino. (Romano, 2022, p. 925)

Essa palavra representava nossas vivências pessoais e artísticas, em meio ao processo de nos tornarmos feministas e de acolher outras mulheres dentro do movimento. Clara Icamiaba confirma esse sentimento ao relatar, em entrevista concedida à autora, sua experiência como artista da peça:

O espetáculo *Há Mulheres*, para mim marca algo muito especial que fiz na vida, eu acreditei na mensagem, no processo e nos encontros que fazíamos, para mim foi um processo de crescimento, de estar construindo com pessoas que não pensavam como eu mas tínhamos espaço para discutir, aprender e criar uma rede, fazer coisas juntas entre mulheres, criar nossa mini comunidade. Os ensaios e as apresentações tinham seu valor especial e era sempre um lugar onde eu queria ir. (Silva, 2025)⁵⁴

A compreensão da responsabilidade do nosso posicionamento foi crucial, mas depois de quase dois anos em cartaz, *Há Mulheres* despertou novas inquietações. Passada a euforia da descoberta feminista, queríamos experimentar outras formas artísticas, conhecer outras histórias e explorar a suavidade em nossa poética cênica. Além disso, nosso trabalho com o público continuava a se desenvolver. Seguimos realizando rodas de conversa, e novas histórias continuaram a chegar até nós. A forma como ouvíamos essas narrativas também evoluiu, permeada por nossas pesquisas nos feminismos.

Tanto as artistas quanto as espectadoras sentiam um certo anseio em explorar novos processos criativos. Porém, numa coletividade, também surgem anseios particulares, desencontros e divergências que, por vezes, resultam em distanciamentos inevitáveis. Com isso, compreendemos que “[...] a sororidade, como síntese de um tipo de empatia possível em coletivos de mulheres, também não é a promessa de uma convivência pacífica, tampouco de uma partilha restrita aos nobres sentimentos” (Romano, 2022, p. 925).

4.3 *MARIAS* (2019) E NOSSO ENCONTRO LÍRICO COM O FEMINISMO E OUTRAS FEMINISTAS

Passada a descoberta em nós dos feminismos, e depois, os debates com o público, queríamos seguir na seara dos teatros feministas. Então, fizemos novo mergulho em leituras de textos de referência, buscando formar um repertório comum, que pudesse inspirar o sentido e a forma das histórias que ainda queríamos contar. Entre essas leituras, destacam-se *De quem é esse corpo*, de Lúcia Romano (2017), *Feminismo em Comum*, de Marcia Tiburi (2018), e *Enegrecer o Feminismo*, de Sueli Carneiro (2018), que foram essenciais para desenvolvermos uma narrativa mais plural e consciente das diferentes vivências feministas.

Sem ignorar as histórias de sofrimento que ouvimos de diversas mulheres durante o processo anterior, na montagem da peça *Há Mulheres*, também marcadas por uma persistente luta e resistên-

⁵⁴ SILVA, Clara Cecília Seguro. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 23 de abril de 2025.

cia, decidimos seguir adiante, agora em busca de histórias de mulheres que trouxessem símbolos positivos. Naquele momento, procurávamos conhecer mulheres que não apenas se destacaram, mas que pavimentaram o caminho para os movimentos feministas. Mesmo reconhecendo que a luta das mulheres é coletiva e que não há heroísmo nem resistência no plano individual, vimos nessas figuras femininas histórias de inspiração, importantes de serem transmitidas a outras mulheres.

Encontramos assim, as Marias, mulheres que marcaram época e ampliaram a discussão sobre a representação feminina, deixando um legado importantíssimo para gerações futuras. Quando nos deparamos com a magnitude da vida e das conquistas de Nísia Floresta, por exemplo, consideramos a ideia de criar uma peça que relatasse sua história para, através dela, abordar também mulheres ocultadas e que foram privadas de acesso à educação. Explorando mais a fundo a temática, compreendemos que a falta de oportunidades na formação delas tinha diversas razões, desde restrições econômicas até a ausência de políticas públicas de incentivo à educação das meninas e jovens. Uma das falas da peça: “Maria não pode estudar, porque vai aprender a trabalhar”, traduz a realidade que predominou na história da escolarização no Brasil, onde o Estado demorou a permitir o acesso das mulheres a determinados cursos, assim como a estabelecer currículos não limitados aos cuidados dos filhos e do marido e às tarefas de manutenção do ambiente doméstico. Nas palavras de Nísia Floresta, em seu livro *Opúsculo Humanitário*, escrito em 1853:

Certo, o que se chama por via de regra no Brasil dar boa educação a uma menina? Mandá-la aprender a dançar, não pela utilidade que resulta aos membros de tal exercício, mas pelo gosto de a fazer brilhar nos salões; ler e escrever o português, que apesar de ser o nosso idioma não se tem grande empenho de conhecer cabalmente; falar um pouco o francês, o inglês, sem o menor conhecimento de sua literatura; cantar, tocar piano, muita vez sem gosto, sem estilo, e mesmo sem compreender devidamente a música; simples noções de desenho, geografia e história, cujo estudo abandona com os livros ao sair do colégio; alguns trabalhos de tapeçaria, bordados, crochê, etc., que possam figurar pelo meio dos objetos de luxo expostos nas salas dos pais a fim de granjear fúteis louvores a sua autora. (Floresta, 2024, p.98-99).

Nísia Floresta manifesta seu posicionamento em relação à educação das mulheres, já anunciando seu plano pedagógico “de combate”. O impacto do seu pensamento-ação, mais uma vez, reverberou no trabalho das atrizes durante o processo criativo, como relata a atriz Iris Carvallho, que interpretou Nísia Floresta:

De forma particular, minha personagem (Nísia Floresta) me impressionou por suas atitudes, ideias e escolhas em um tempo muito hostil e impermeável aos seus conceitos. O que a levou a essas escolhas, estudos? Senti uma força, um inconformismo e grande dose de coragem vinda dessa mulher absolutamente angustiada com os costumes e opressões sofridas pelas mulheres de sua época. Sua paixão pelos estudos, sua organização de pensamentos para escrita e publicações, seu ideal de expandir seu aprendizado às mulheres em um tempo de rara participação feminina no acesso à educação. (Carvalho, 2024.⁵⁵)

⁵⁵ CARVALLHO, Iris. Em entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 10 de dezembro de 2024.

Embora Iris Carvallho tenha estado conosco a partir da segunda temporada — substituindo a atriz Bruna Capetine, que se mudou para a Irlanda —, sua fala revela percepções que atravessavam nosso processo desde o início. A figura de Nísia Floresta e a crítica à forma como a educação das mulheres foi historicamente tratada formaram o eixo central da peça. No entanto, ao longo dos ensaios, realizados na Biblioteca Álvares de Azevedo, Zona Norte de São Paulo, percebemos que, além da educação, outros dois temas estavam ganhando força em nossa abordagem sobre as lutas das mulheres: a participação política e a fome.

Iniciamos, então, uma próxima fase em nosso processo, pesquisando histórias de mulheres que representassem essas duas bandeiras e que fossem referências nessas lutas. Dois elementos do contexto foram fundamentais nesse novo momento. Primeiro, estarmos na Biblioteca da Vila Maria, carinhosamente conhecida por suas frequentadoras e reconhecida pelo vasto acervo de livros sobre teatro. O espaço inclui um teatro com cem lugares e um pequeno palco, equipado com iluminação e camarim. Ali, a circulação de obras cênicas é significativa; além do fato do aparelho público abrigar o Programa Vocacional desde 2001, promovendo o interesse pelo teatro na região. Estarmos neste ambiente, imersas em livros e com orientações valiosas da diretora, Elaine Telles, sempre tão acolhedora e colaborativa, nos proporcionou o encontro com as mulheres que enriqueceram o quadro de personagens da nossa peça. A imagem a seguir (Figura 3), tirada durante um ensaio na biblioteca, capta um pouco do clima alegre que marcou esse processo criativo compartilhado entre nós.

Figura 3 - Ensaio da peça *Marias*, na Biblioteca Álvares de Azevedo.
Poliana Piteri, Nanci Abade, Café Marque, Day Arrebola. Arquivo pessoal, 2019



Em segundo lugar, mas da maior importância, foi a minha gestação - estava nos estágios finais da gravidez, quando iniciamos o processo. Pausamos os encontros durante o puerpério, e retomamos os ensaios alguns meses após o nascimento da minha filha. A possibilidade de gestar arte e filha, simultaneamente, e sem pressa, com paciência e calma, mas mantendo o foco, foi viabilizada graças às mulheres que estavam ali: as atrizes Nanci Abade, Café Marques, Bruna Capetine e Day Arrebola. Ressaltar esse momento particular de vida, que enriqueceu de um modo incalculável minha experiência teatral, serve para ilustrar como a colaboração entre mulheres facilita a conciliação da realidade de uma artista com o trabalho profissional e o teatro, oferecendo um ambiente de apoio mútuo durante um período desafiador.

Neste ponto, já tínhamos definido o nome da peça como *Marias*, após um levantamento que confirmou ser esse o nome mais comum entre as mulheres no Brasil.⁵⁶ *Marias* tornou-se um símbolo, sintetizando nossa orientação para contarmos a história dessas tantas mulheres, nossas muitas Marias. Por fim, elegemos outras duas Marias para compor a narrativa: Patrícia Galvão e Carolina Maria de Jesus.

Em Patrícia Galvão, encontramos uma entrega profunda à militância política. Embora muitas vezes referida como “a namorada de Oswald de Andrade”, Pagu é muito mais do que isso. Para conhecê-la melhor, nos debruçamos sobre o livro de sua autoria *Parque Industrial* (1933), publicado sob o pseudônimo de Mara Lobo, onde narra o cotidiano das mulheres operárias, em contraste com a vida confortável da burguesia. Também consultamos a biografia *Pagu: Vida e Obra* (1982), de Augusto de Campos, que fornece uma visão abrangente de sua trajetória.

Ligada ao Partido Comunista, Pagu é considerada a primeira mulher presa política no Brasil (1931). Passou vários anos no exílio e, entre 1935 e 1940, foi presa novamente. Após sua libertação, intensificou seu trabalho como jornalista e, a partir da década de 1950, passou a se dedicar ao teatro, atuando como diretora e professora. Sua vida foi marcada por intensa movimentação política e cultural, e seus escritos, embora esparsos, ainda carecem de uma organização mais ampla em publicações. Além disso, Pagu foi mãe e, como feminista, foi pioneira ao trazer a perspectiva de gênero para os debates políticos no Brasil.

Assim como Pagu, Carolina Maria de Jesus também rompeu barreiras sociais e literárias, usando sua escrita para denunciar desigualdades e resistir às opressões. Carolina Maria de Jesus é um ícone na literatura brasileira, reconhecida por trazer à tona a fome e as condições de vida na favela através de seus diários. Como destaca Germana Henrique Pereira de Sousa, “Carolina escreveu mais de 4.500 páginas manuscritas, em 37 cadernos, recolhidos das lixeiras da grande São Paulo, onde morava a autora nos anos 40 e 50” (Sousa, 2011, p. 86). Sua obra mais conhecida, *Quarto de Despejo*

⁵⁶ O Segundo o IBGE em Censo demográfico realizado em 2010 “Para as mulheres, o nome preferido é Maria, com frequência de 11,7 milhões de pessoas.” (IBGE, 2010)

(1960), organizada pelo jornalista Audálio Dantas, retrata de forma crua e realista a vida na favela do Canindé, onde Carolina morava com seus filhos.

A escrita de Carolina abarca temas ignorados ou romantizados na literatura tradicional, abordando a fome e a pobreza com intensidade. Como observa Aline de Oliveira Rosa, em seu estudo sobre a escrita decolonial de Carolina, “É no ‘devorar’ dessa cultura enriquecida por técnicas importadas que Carolina promove uma renovação estética da escrita” (Rosa, 2021, p. 12). Ao fazer isso, rompe com o eurocentrismo acadêmico, proporcionando uma visão da realidade brasileira das favelas a partir de suas próprias experiências. É o que lemos no trecho:

Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que quando eu nasci o destino, marcou-me para passar fome. Catei um saco de papel.[...] Ia catando tudo que encontrava. Ferro, lata, carvão, tudo serve para o favelado. O Leon pegou o papel, recibi seis cruzeiros. Pensei guardar o dinheiro para comprar feijão. Mas, vi que não podia porque o meu estômago reclamava e torturava-me. Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos...A comida no estomago é como o combustível nas maquinas.[...] Comecei sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida. (Jesus, 1960 , p. 38)

Esse excerto foi particularmente significativo para nós durante o processo do espetáculo. A frase “A fome é amarela”, inspirada nos escritos de Carolina Maria de Jesus, teve um impacto profundo em nossa dramaturgia. Ela traduz a experiência da fome, materializando uma sensação física e emocional e revelando seu sofrimento ao ver seus filhos privados do essencial. O desafio de ser uma mulher negra, favelada e que se propõe a escrever sua própria história demonstra sua resistência às formas colonizadoras de pensar: Carolina se posiciona social e politicamente, em uma escrita que perpassa seu corpo de mulher preta, pobre, mãe e sozinha. Ela materializa a fome em sua escrita, enquanto narra sua sobrevivência cotidiana, em alguns dias vencendo-a, em outros, enganando-a. Nessa escrita, não são as palavras que narram, mas suas cicatrizes e sua condição.

A partir dessas mulheres, examinamos também outras histórias, em épocas diferentes. Na militância política, investigamos as mulheres que morreram, desapareceram e foram torturadas durante a ditadura empresarial-militar no Brasil, as sufragistas e as operárias sindicalizadas. Em relação à fome e insegurança alimentar, destacamos as condições das mulheres negras em nossa sociedade, vivendo em situação de vulnerabilidade, assim como seus filhos, muitas vezes abandonados pelos pais. Os assuntos foram trazidos à cena de forma interseccional, considerando as múltiplas formas de opressão e como elas se interligam para afetar as mulheres.

A interseccionalidade, de acordo com o contexto da tese *Movimentos de um teatro interseccional: alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas*, de Vanessa Biffon Lopes, refere-se à análise de como diferentes eixos de opressão, como gênero, raça, classe, etnia e sexualidade, se cruzam para formar experiências únicas de desigualdade.

A autora observa que esse conceito foi inicialmente cunhado por Kimberlé Crenshaw no contexto jurídico para demonstrar como as mulheres negras enfrentam formas de discriminação que não podem ser reduzidas a uma única causa (raça ou gênero). Contudo, a interseccionalidade evoluiu para uma ferramenta analítica mais ampla, aplicável a diversas áreas sociais, políticas e acadêmicas. No âmbito do teatro e das práticas artísticas, onde Vanessa Biffon Lopes posiciona o conceito, a interseccionalidade auxilia a compreender como essas múltiplas dimensões de opressão e identidade se manifestam nas produções culturais e cênicas.

Seguindo os grupos de temas, dividimos a peça em capítulos, encontrando alegorias para apresentar cada Maria. Utilizamos as alegorias - conforme definido pela professora doutora em Artes Cênicas, Ana Paula Brasil, “[...] representação figurada de algo com a finalidade de transmitir sentidos além do sentido literal.” (Brasil, 2021, p.49) - nas cenas e na construção das personagens, encontrando elementos simbólicos que ampliavam o significado das histórias individuais das mulheres retratadas. As alegorias, então, remetiam às lutas sociais mais amplas, como a opressão de gênero, raça e classe, através de imagens e situações que, embora concretas na peça, guardavam um sentido mais profundo. No exemplo da imagem da fome (que a frase “A fome é amarela” carrega), tornamos a experiência particular de Carolina Maria de Jesus em uma figura retórica que associamos às desigualdades estruturais no Brasil. A fome se torna uma analogia da exclusão social, da luta pela sobrevivência e da ausência de direitos básicos. Assim, a alegoria permite que a sensação física seja entendida como algo que extrapola o indivíduo e a situação de miséria, para abarcar uma crítica ao sistema social e político e, ao mesmo tempo, dar ao sistema maior concretude na enunciação. Utilizamos essa alegoria por meio da metáfora, como também na materialidade dos objetos escolhidos: na cena final, depois de

cantar, acompanhada ao violão, o poema de Carolina Maria de Jesus *Dá-me as rosas* (1996), a atriz Café Marques recebia uma “chuva” de gotas amarelas (Figura 4).



Figura 4 - Ensaio da peça *Marias Cena: A fome é Amarela*. Atrizes: Bruna Capetine, Café Marques e Day Arrebola. Acervo do grupo, 2019

A construção das figuras de Patrícia Galvão e de outras Marias como símbolos de resistência exemplificam outros momentos de uso da alegoria. Quando as personagens individuais se transformam em representações de diferentes facetas dos feminismos e das lutas das mulheres, a leitura ultrapassa a biografia de cada uma delas, permitindo que a narrativa ganhe caráter mais amplo, sem perder a especificidade de suas trajetórias. Na cena que representa a prisão de Patrícia Galvão, a atriz surge amarrada e dentro de uma pequena estrutura que simula grades, um quadrado metálico aberto que é vestido como uma máscara, e que remete visualmente a uma jaula/janela (Figura 5).

Figura 5 - Espetáculo *Marias*. Cena: *Marias na política*.
Atrizes: Iris Carvallho, Sabrina Lee e Café Marques.
Acervo do grupo, 2024



Essa construção cênica reforça o aprisionamento e literal das mulheres que ousaram desafiar a ordem vigente, como foi o caso de Pagu, e que se reporta ao cerceamento simbólico em que muitas mulheres são encerradas, passando a ver o mundo por detrás desses constrangimentos. O uso das alegorias na peça contribui, nesse ensejo, também para atravessar estereótipos, e para não vitimizar as figuras retratadas, o que reduziria a mensagem feminista e social que se entrelaça nas escolhas artísticas do grupo. Como aponta Bruna Capetine:

Durante o processo de criação da peça, os aspectos do feminismo que mais se destacaram foram a luta pela equidade de gênero, a visibilidade das vozes femininas e a desconstrução de papéis tradicionais atribuídos às mulheres. Ao encarnar personagens femininas, buscamos dar a elas uma voz autêntica, muitas vezes silenciada ou subestimada pela sociedade. Além disso, a maneira como me posicionei no palco e interagi com outras personagens foi moldada pela ideia de resistência e autonomia, elementos essenciais do feminismo. A proposta foi criar uma atmosfera onde as mulheres não só questionam, mas também desafiam e se afirmam em espaços dominados por discursos patriarcais. Isso exigiu uma postura consciente, em que a energia, a força e a complexidade das personagens femininas foram centrais na narrativa, ao invés de serem limitadas por estereótipos ou representações passivas. (Capetine, 2024)⁵⁷

As escolhas estéticas e performativas também dialogavam diretamente com o espaço que nos acolheu ao longo do processo criativo. Inspiradas pelo vasto acervo da biblioteca, criamos um cenário que revestia as paredes e o chão com páginas de livros, simbolizando o conhecimento historicamente negado às mulheres e a resistência em conquistá-lo. Esse elemento visual refletia, ainda, o processo contínuo de aprendizado e resistência que marcou tanto os nossos ensaios quanto a peça finalizada,

⁵⁷ CAPETINE, Bruna. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 7 de dezembro de 2024

que estreou em março de 2019⁵⁸. Completando a cenografia, além dos livros e das páginas, havia uma moldura que ficava pendurada no centro da cena e que era utilizada para apresentar as personagens ao início de cada novo movimento (figura 6). Um varal com fotos das mulheres representadas em cena reforçava o aspecto documental e histórico da narrativa, ao passo que evocava poeticamente um elemento comum a muitas realidades das mulheres no Brasil.

Figura 6 - Espetáculo *Marias*. Atrizes: Iris Carvallho, Sabrina Lee, Café Marques. Foto: Fabi Barros. Acervo do grupo, 2023



Os figurinos, inicialmente desenhados pela artista Nanci Abade, foram modificados em 2023 pela artista Lorena Lory. Cada personagem possuía um estilo único, mas a uniformidade de cor e tecido ressaltava o sentido de coletividade

entre as mulheres representadas, simbolizando a união em torno de suas lutas comuns e não uma uniformidade de suas experiências. Vestidos, calças, saias e blusas na cor vermelha vestiam as atrizes, destacando seus corpos do fundo neutro da cenografia.

A trilha sonora, realizada ao vivo pela musicista e atriz Eli Araújo⁵⁹ desempenhou papel fundamental na peça. Com a percussão, Eli acompanhava as ações cênicas, além de cantar e interagir diretamente com as cenas. Na temporada mais recente, realizada no primeiro semestre de 2024, incluímos uma nova cena, em que Eli compartilha suas experiências como uma artista trans, discutindo a exclusão social e a marginalização de corpos dissidentes. Essa nova inserção trouxe ao espetáculo uma reflexão mais engajada sobre a representatividade e as múltiplas camadas de opressão enfrentadas por corpos marginalizados, ampliando o diálogo com questões de gênero e identidade não-normativas.

Durante o processo de composição do cenário, parte do nosso público já estava envolvido de forma ativa no processo. Compartilhamos o progresso do projeto nas redes sociais e pedimos doações de livros antigos, que foram reutilizados na cenografia. Essa interação, anterior à estreia, integrou o público ao processo criativo, conectando-se com nossa proposta de formação de público.

Além dessas trocas em relação ao cenário, promovemos saraus literários, onde líamos e discutíamos a obra das três autoras-chaves da nossa peça e falávamos sobre suas vidas. A proposta era que o público nos acompanhasse durante a

⁵⁸ Esse momento consagrou também nossa mudança da Rua General Jardim para a Rua da Consolação, onde inauguramos uma nova sede, em frente à Biblioteca Mário de Andrade, no centro de São Paulo.

⁵⁹ Anteriormente, estiveram conosco as artistas Nadja Gaia (em 2019) e Brenda Umbelino (em 2023).

feitura da montagem, compartilhando nossas pesquisas, leituras e descobertas sobre as autoras. Esse investimento é uma constante em nossas produções, de tal forma que nos sentimos contemp-ladas nas palavras de Desgranges, quando o autor aponta: “Abrir o teatro, de fato, de maneira que o espectador se sinta participante efetivo de um movimento artístico, fazendo da instituição teatral um espaço comunitário, de todos e aberto a todos. E não um espaço restrito, reservado ao desfile de alguns poucos e inflados egos” (Desgranges, 2003, p.26). No contexto de um teatro feminista, essa embatia é fundamento, dentro e fora da cena. Questionada sobre o significado de integrar um grupo composto majoritariamente por mulheres e como essa dinâmica afeta o processo criativo, a atriz Café Marques responde:

Estar num grupo de mulheres torna as coisas mais fáceis, no sentido de não ter que ficar se explicando demais. Todas entendem um atraso porque teve que levar a filha na escola. Ter que levar a criança pros ensaios. Estar com dores, estar doente. A mulher tende a ser mais cuidadosa e empática umas com as outras. Isso torna o trabalho mais gostoso de fazer, e essa empatia que nos guia na hora de criar uma temática. Porque muitas vezes a gente não passou por todas as questões que abordamos na peça, mas isso não nos impede de conseguir falar sobre tudo o que diz respeito às dores de todas as mulheres. A gente entende a dor da outra como se fosse nossa. (Marques, 2025)⁶⁰

Cientes da centralidade dessa aliança, nos esforçamos para levar esse clima da sala de ensaio para nossos cursos. O Curso Livre de Teatro do Oprimido (CLTO) continuou com suas turmas, sob minha orientação e das artistas Nanci Abade e Café Marques. Trabalhando o Teatro do Oprimido sob a perspectiva de temas variados como Teatro Feminista, teatro da ditadura civil-militar, Teatro Negro e assim por diante, promovemos discussões que fomentavam o compartilhamento de ideias e reflexões.

Nessa época, O CLTO passou a promover uma atividade que considero de enorme potencial para formação de público, o *Encontrão*. Essa atividade propõe uma saída coletiva, para uma visita guiada a uma exposição, seguida de uma ida ao teatro. Como nossos cursos abordavam temáticas que contribuíam com os estudos do grupo em sala de ensaio, esses encontros partiam dos nossos campos de interesse, desdobrando os assuntos que povoavam nossas pesquisas.

A primeira edição do *Encontrão* fornece um bom parâmetro sobre seu funcionamento. No final de 2018, enquanto estudávamos teatro feminista, avançávamos com a montagem de *Marias* e, em paralelo nossa primeira turma do CLTO estudava a peça *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965). Então, nosso *Encontrão* de estreia aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, localizada no bairro da Luz. Marquei antecipadamente uma visita guiada com o espaço (como fiz nas outras edições), onde acompanhamos a exposição *Mujeres Radicales*, exposição coletiva de mulheres artistas latino americanas⁶¹. Em seguida, após uma parada para um lanche coletivo, seguimos para o Teatro Estelar, no Bixiga, onde assistimos à peça *Matriarcado de Pindorama*, da diretora Viviane Dias, que conta a História do Brasil sob o ponto de vista das mulheres.⁶²

⁶⁰ MARQUES, Camila Fernanda. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo 13 de janeiro de 2025.

⁶¹ Ver mais em : <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>

⁶² Ver mais em: <https://www.estelardeteatro.com.br/matriarcadodepindorama>

Figura 7 - Encontro na Pinacoteca de São Paulo. .
Na foto, Fabi Barros, Bia, Bruna Capetine, André Carvalho. Arquivo pessoal, 2018



Outra situação que evidencia de forma eloquente a interação entre nosso processo criativo e as ações de formação com o público foi o *Encontrão* mais recente, realizado no primeiro semestre de 2024, com a turma 20 do CLTO. Estávamos em processo de estudos da peça *O Voto Feminino*, de Josephina Álvares de Azevedo, obra que lança luz sobre as desigualdades de gênero na política e sobre as lutas pelo sufrágio feminino no Brasil. O encontro ocorreu, mais uma vez, no Museu da Resistência, com visita guiada à exposição *Mulheres em Luta*, dedicada à memória, presença e resistência das mulheres durante a ditadura empresarial-militar brasileira. Diferentemente dos encontros anteriores, desta vez não realizamos uma ida coletiva ao teatro após o *Encontrão*, o que não comprometeu a densidade das trocas estabelecidas ao longo da visita e das discussões em torno da obra de Josephina Álvares de Azevedo. A potência do encontro se concentrou na escuta coletiva, na articulação entre memória e política, e no exercício de reflexão crítica sobre os modos de exclusão das mulheres na história brasileira.

Para além do necessário aprofundamento teórico que essa atividade nos proporcionou, fortalecendo nossas reflexões sobre o lugar da mulher na política contemporânea como herança de um contexto histórico autoritário e excludente, esse último encontro reverberou diretamente em nossa

criação artística. A partir dessa vivência, criamos uma nova cena para *Marias*: uma homenagem às mulheres que foram perseguidas e assassinadas durante a ditadura. Por meio de uma intervenção musical da Eli Araújo, inserimos no espetáculo um breve tributo às mulheres silenciadas naquele período. Essa inserção reafirma o compromisso do grupo em dialogar com a história como território de disputa e de memória, conectando passado e presente pelas vias da arte.

Figura 08 - Encontrão. Memorial da Resistência. Elaborado pela autora, 2024



Após nossos *Encontrões*, as aulas eram seguidas pela análise das peças e partilha de comentários sobre a experiência. Para as discussões sobre os espetáculos assistidos, em algumas aulas, utilizei as fichas que estão dispostas no livro *Análise dos Espetáculos* (2010), de Patrice Pavis. No livro, o autor propõe diversas formas de análises de peças de teatro, considerando uma multiplicidade de métodos e dos componentes da cena. No segundo capítulo, “Os instrumentos da análise”, Pavis apresenta três questionários: o de Anne Ubersfeld, de André Helbo e o dele próprio.

Ao comentar os questionários de Anne Ubersfeld e Helbo, o autor destaca as principais características de suas abordagens analíticas sobre o espetáculo. No questionário de Ubersfeld, Pavis ressalta o foco nos aspectos materiais, como publicidade, geografia e história, e a dificuldade de conectá-los conceitualmente. Ubersfeld também trata o espetáculo como um ato de comunicação, envolvendo tanto o desejo do espectador quanto um contrato espetacular, com funções complexas, que vão do social ao metafísico. Já no questionário de Helbo, Pavis observa que as perguntas priorizam os elementos visuais e espaciais do espetáculo cênico, enquanto aspectos como a temporalidade e o ritmo são menos explorados. Ele também discute o uso da noção de objeto para analisar o simbolismo, o papel dos atores e atrizes na construção de sentido, e a dificuldade em separar a narrativa do improviso. Em relação a Helbo, Pavis destaca o papel estraté-

gico do encenador, que equilibra a ficção e a realidade, além dos múltiplos significados presentes na obra.

Em seu próprio questionário, Pavis propõe uma abordagem sistemática da análise do espetáculo, dividida em 14 tópicos a serem examinados separadamente. Entre eles, destacam-se os elementos materiais da encenação — como cenografia, sistema de iluminação, objetos, figurinos, maquiagens e máscaras —, além da performance dos atores e atrizes, e do ritmo do espetáculo. O questionário também reserva um tópico específico ao espectador, no qual são levantadas questões sobre as expectativas do público, os modos de atenção mobilizados pela encenação e as reações suscitadas ao longo da apresentação. Ao integrar esse conjunto de aspectos, Pavis busca oferecer um instrumento analítico capaz de abarcar a complexidade da cena contemporânea, articulando seus diversos níveis de significação sem perder de vista a experiência espetatorial como dimensão fundamental da recepção.

Através do uso desses questionários, as aulas passaram a ser um espaço de diálogo fértil, onde cada participante podia compartilhar suas impressões, mas lapidadas por uma análise estruturada. Essa prática não apenas contribuiu para o entendimento da turma sobre os espetáculos, mas também permitiu que nos engajássemos em um debate coletivo mais direcionado e fundamentado. A partir das discussões, adentramos um território fértil sobre o que nos mobiliza como espectadoras. Por que reduzimos nossas impressões a um simples “gostar” ou “não gostar” de uma peça? Quais elementos realmente sustentam essas reações? O que, afinal, esperamos — ou desejamos — ver em cena? A identificação da peça com a nossa experiência pessoal seria imprescindível? Esses e outros questionamentos contribuíram para a construção de uma espectadora crítica, com um olhar mais atento, sensível e emancipado. Como propõe Jill Dolan (2012), é possível reconhecer diversos momentos de virada de chave, em que a espectadora recusa-se a compartilhar da visão hegemônica patriarcal reproduzida em cena, ativando, assim, uma postura política diante da experiência estética.

Com isso, à medida que o processo avançava, percebi que as ações pedagógicas realizadas pela Cia. Matita desempenhavam um papel significativo também na recepção do público feminino. Embora nossos encontros não fossem destinados exclusivamente às mulheres, criávamos um ambiente propício para sua participação, reforçando aspectos de segurança e acolhimento. Optávamos por pontos de encontro seguros, e tomávamos medidas para garantir que nenhuma participante precisasse retornar sozinha à sua casa. Além disso, as crianças eram bem-vindas e cuidadas coletivamente, evidenciando a importância de proporcionar um espaço de apoio mútuo.

As escolhas das obras apresentadas nas nossas visitas guiadas e das peças teatrais priorizavam, sempre que possível, produções criadas por mulheres ou com temáticas feministas, fomentando assim uma possível identificação com o público de mulheridades. Essas estratégias não apenas facilitavam a vinda de mulheres, mas também refletiam o compromisso do grupo com a criação de um espaço cênico que valorizasse a diversidade de experiências femininas.

Assim, através dos *Encontros*, conseguimos criar um espaço de aprendizado e troca que valorizava a experiência das mulheres que participavam da atividade e suas narrativas singulares, incentivando uma maior participação e engajamento delas no ambiente teatral. Ao integrar visitas a exposições e apresentações teatrais com discussões críticas e analíticas, promovemos uma recepção mais profunda e consciente das obras, fortalecendo a comunidade feminina no teatro e ampliando o alcance das produções feministas.

A peça *Marias* continuou sua trajetória, participando de eventos e circuitos culturais variados. Em 2019, estive na Virada Cultural de São Paulo, integrando a Mostra de Teatros Independentes. Em 2023 e 2024, retornou como parte do Circuito Municipal da Prefeitura de São Paulo, com apresentações em diferentes aparelhos culturais públicos e, sobretudo, em bairros periféricos. As apresentações eram realizadas muitas vezes em espaços não convencionais, como praças, palanques em pátios, salas de aula entre outros. Em muitas ocasiões, não tínhamos luz cênica, aparelhos de som ou suportes para nosso cenário. Esse contexto, longe de limitar a experiência teatral, abriu possibilidades de maior aproximação com o público, favorecendo interações espontâneas: dialogar com passantes e convidar o público a cantar foram táticas que encontramos para diminuir a distância física e simbólica entre palco e plateia.

Na foto abaixo (Figura 09), realizamos a apresentação da peça em uma praça próximo ao Centro Cultural São Mateus, na Zona Leste de São Paulo. Na ocasião, o gestor do espaço comentou conosco sobre a dificuldade em levar público para o Centro Cultural, em especial nos horários agendados, como durante a semana à tarde. Então, sugeriu que fizesse a apresentação neste local, o que concordamos prontamente. Neste dia, tivemos uma troca interessante com o público. Um homem, que estava sentado no parque com sua companheira, filmou trechos da peça; disse que era estudante de teatro e que assistiria nossas peças mais vezes. Duas senhoras, assim que terminamos a apresentação, vieram até nós e perguntaram sobre nossas redes sociais, para acompanhar nosso trabalho. Esses episódios nos lembram que o teatro, especialmente quando realizado em espaços abertos e acessíveis, pode ser um lugar radical de encontro.

Nossa experiência, evidentemente, não é única — tampouco reivindicamos inovação. O que permanece como horizonte é a possibilidade de troca, de escuta e de provocação de uma fagulha de reflexão, por menor que seja. É certo que muitos outros grupos possuem trajetórias mais longas, histórias mais impactantes ou metodologias mais ousadas. Mas, por que essas vivências das/os espectadoras/es não ocupam com mais frequência o centro das análises de suas produções teatrais? Há muito o que pensar não apenas sobre nossas escolhas estéticas, mas sobre o modo como o teatro pode abrir-se ao olhar e à experiência de quem o assiste — especialmente as mulheres, cuja presença e escuta seguem sendo atravessadas por múltiplas camadas de invisibilidade.

Figura 9 - Espetáculo: *Marias*. Cena: *Marias na Política*. Atrizes: Sabrina Lee, Lorena Lory, Iris Carvalho. Praça Morumbizinh. Centro Cultural São Miguel. Foto: César Augusto. Acervo do grupo, 2023



Em todas as apresentações de *Marias*, independentemente do espaço, buscamos promover momentos de conversa com o público ao final das sessões. Esses encontros, mais do que espaços para uma análise formal da encenação, tornavam-se ocasiões para a partilha de histórias de vida, especialmente por parte das mulheres presentes. A escuta dessas narrativas, tão singulares quanto potentes, reforçava o sentido comunitário da obra e reafirmava sua vocação para o diálogo com a realidade. A atriz Café Marques rememora um desses momentos de troca:

Marias é uma peça muito poética, não confrontamos o público diretamente, isso deixa a todos mais desarmados, então as rodas de conversas são mais tranquilas. E as mulheres se abrem mais para se expor. Numa apresentação uma tia distante, vindo do interior, foi nos assistir e contou relatos de como não pode estudar quando jovem porque o pai dela disse que mulher não podia estudar e seu marido também não deixou, e isso fez ela deixar todos os sonhos para trás. A gente acha que esse tipo de coisa não acontece mais ou que está longe da nossa realidade, mas está mais perto do que a gente imagina. (Marques, 2024⁶³)

Quando Café Marques menciona o tom mais poético de *Marias*, é possível perceber, em suas palavras, uma comparação tácita com nossa montagem anterior, *Há Mulheres* (2016). Enquanto naquela obra o ativismo se fazia presente de forma mais direta, com mais ênfase no embate e na denúncia, *Marias* propõe uma escuta mais afetuosa sem, contudo, abdicar do impulso político. Seguimos inspiradas por Boal e pela ideia do teatro como arma para a revolução, mas agora por meio da delicadeza de narrativas encarnadas, das histórias que acolhem e, por isso mesmo, mobilizam.

⁶³ MARQUES, Camila Fernanda. Entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo 13 de janeiro de 2025.

Em relação a pergunta se algum relato em especial havia sido marcante nestes momentos de troca com o público após a peça, Iris Carvallho conta sobre uma intervenção que ocorreu no Centro Cultural de Santo Amaro, mas que se deu no meio da apresentação:

Durante uma cena de Carolina Maria de Jesus, nossa atriz foi interrompida por um homem extremamente emocionado que disse : “Vocês não sabem o que é passar fome” . Demos espaço para que, por aproximadamente 10 minutos, ele compartilhasse toda sua dor e experiências vividas na infância. (Carvallho, 2024⁶⁴)

Esse acontecimento, que nos atravessou profundamente, nos lembra que a fome — como experiência concreta e como ferida histórica — permanece como uma marca estrutural no país. Mais do que um tema da peça, ela se revelou ali como memória viva, que encontra no teatro um espaço legítimo de elaboração e dignidade. É nesse gesto de abertura que reside a potência do nosso fazer teatral: um teatro que se faz em relação.

Percebemos que essas falas espontâneas revelam uma espécie de crítica particular, uma leitura afetada diretamente pela experiência individual de quem assiste. A identificação das espectadoras e dos espectadores com determinadas partes da obra, como no caso acima, em que um homem se colocou como alguém com mais propriedade para tratar do tema da fome, revela também um gesto de deslocamento: ele passa a falar em nosso lugar.⁶⁵ Esse reconhecimento, ainda que nos desloque da cena, pode ser visto como forma de apropriação da obra, ecoando a ideia de Patrice Pavis (2008) de que a recepção crítica se forma a partir das ressonâncias subjetivas e sociais que a cena provoca em quem assiste. O autor ainda afirma:

O método mais simples para analisar uma representação não seria o de comentá-la entres espectadores, alguns minutos, algumas horas ou alguns dias depois? Aliás, é assim que fazem naturalmente os espectadores, sem pretensão científica, como que para prolongar o prazer do evento, para verificar que compreenderam, ou pelo menos sentiram, coisas comparáveis. Quem poderia censurar essa verbalização “automática”? (Pavis, 2008, p. 27)

De fato, essa verbalização que Pavis (2008) chama de “automática” tem sido fundamental em todos os nossos processos. A escuta das espectadoras e dos espectadores não apenas prolonga o evento teatral, como também o transforma, reposiciona e reescreve. Outro exemplo marcante ocorreu na primeira temporada de *Marias*, quando, ao final de uma apresentação, uma professora universitária nos sugeriu investigar a escritora Maria Firmina dos Reis. A autora maranhense escreveu, em 1859, o livro *Úrsula*, considerado o primeiro romance publicado por uma mulher no Brasil. Na temporada seguinte da peça, criamos uma nova cena inspirada em sua trajetória como mulher negra, professora e escritora. Esse episódio revela como o diálogo com o público pode ser motor criativo e político. Para nós, qualificar esse debate por meio de ações concretas é reconhecer que a espectadora é parte ativa e constituinte da obra, não apenas uma receptora passiva.

⁶⁴ CARVALLHO, Iris. Em entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 10 de dezembro de 2024.

⁶⁵ Após escutarmos com atenção a fala do espectador, seguimos com a peça que estava em suas cenas finais.

Dentro dessa dinâmica, buscávamos criar ainda uma nova ponte com o público feminino. Assim, antes do início de cada sessão, nossa produtora, Fabi Barros, e eu perguntávamos a algumas pessoas da plateia se conheciam alguma Maria. Em resposta, surgiam histórias variadas; muitas cativantes, revelando que muitas pessoas tinham algo a dizer sobre alguma Maria. Escolhíamos algumas respostas, e as atrizes, momentos antes de entrar em cena, mencionavam o parentesco ou a ligação dessas Marias com alguém da plateia: “Maria, a mãe do João”; “Maria, a irmã da Júlia”; “Maria, a avó da Liz”...

Assim, ao final do processo, ficamos com mais histórias escutadas do que contadas – novas Marias, sedentas por serem ouvidas.

4.4. *AS CORES DE LORCA* (2020) E A REVERSÃO SIMBÓLICA MAL-COMPORTADA

Há processos que parecem seguir um curso contínuo, como um rio que sabe onde desaguar, mesmo quando dobra em curvas inesperadas. Como em tantos coletivos de arte, nossa travessia também foi feita de aproximações e pausas. Algumas de nós estavam gestando filhos, outras gestando outros tempos. Havia quem precisasse se afastar do grupo, não por ruptura, mas por silêncio necessário, como quem guarda um lugar na roda, mesmo de longe. Outras se aproximavam com novos fôlegos, novas perguntas, novos gestos. A Matita seguia, não como um corpo fixo, mas como um organismo vivo, que pulsa com presenças que vêm e vão, sem a rigidez do adeus.

Ainda assim, há momentos em que a travessia artística parece contínua, como se estivéssemos sempre em movimento, criando, ensaiando, respirando juntas. Outras vezes, a vida impõe cortes abruptos, e o tempo que antes fluía, se dobra. O cotidiano se suspende e somos obrigadas a parar.

No dia 10 de março de 2020, recebemos a notícia de que a galeria onde ficava nossa sede seria fechada, devido à pandemia da COVID-19, que se alastrava assustadoramente. Estávamos ensaiando *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, desde o início de janeiro, com estreia marcada para 9 de junho. Otimista, acreditei que nosso afastamento duraria algumas semanas, no máximo um mês. No entanto, a situação tomou outra dimensão: atrizes e parentes começaram a adoecer, e eu acompanhava os noticiários, percebendo que a situação era incerta e difusa. Não sabíamos o que estávamos vivendo e, ainda menos, o que nos aconteceria.

Uma das atrizes, Nanci Abade, sugeriu experimentarmos ensaiar em encontros online. Assim, mais ou menos um mês depois, passamos a nos encontrar uma vez por semana, aumentando gradualmente a frequência dos ensaios assim adaptados. Continuamos com nossos estudos teóricos, ainda esperançosas de estreiar presencialmente em junho. Nos engajamos nos estudos sobre a vida e obra de

Lorca, para voltarmos com mais suporte para nossas cenas, quando elas pudessem acontecer ao vivo.

Estudamos a trilogia composta pelas peças *Yerma*, *A Casa de Bernarda Alba* e *Bodas de Sangue*. Essa trilogia, conhecida como trilogia rural, pela ambientação onde as histórias se passam, reúne obras que, embora independentes entre si, compartilham uma mesma estrutura simbólica e temática. Como observa Montemeyzo (2008), o elo entre essas peças está no conflito central entre o desejo individual — especialmente o desejo das mulheres — e as normas sociais que restringem sua realização. São personagens que, ao mesmo tempo humanas e arquetípicas, revelam o embate entre pulsões íntimas e imposições da tradição, da moral e da família. Em todos os textos, a tragédia se dá no momento em que o sujeito tenta afirmar sua singularidade diante de estruturas que o oprimem. A solidão, a pobreza e a concentração do poder nas mãos de poucos, assim como a repressão dos corpos e afetos, compõem o cenário de um mundo rural marcado por desigualdades sociais e por um forte controle dos papéis de gênero. Ainda que cada peça opere com símbolos próprios e atmosferas distintas, o conjunto da trilogia constrói um universo comum, que vai além da crítica social localizada e alcança dimensões mais amplas da experiência humana, especialmente no que diz respeito à condição feminina em contextos de opressão (Montemeyzo, 2008).

Em *Bodas de Sangue* (1933), Lorca apresenta uma tragédia marcada pelo conflito entre o desejo amoroso e os códigos de honra, revelando como as decisões femininas são atravessadas por obrigações herdadas e pactos silenciosos de violência. *Yerma* (1934), por sua vez, expõe o cerco social à mulher que não realiza a maternidade, questionando os papéis impostos ao corpo feminino e as expectativas de fertilidade como medida de valor existencial. Já em *A Casa de Bernarda Alba* (1960), escrita pouco antes do assassinato do autor pelo regime franquista, o confinamento das mulheres em um espaço doméstico ditado pelo silêncio e pela vigilância revela a dimensão emocional da obediência e a transmissão geracional do controle sobre os corpos e desejos femininos. Em todas elas, Lorca atinge os limites entre subjetividade e norma, desejo e repressão, fazendo de suas personagens femininas o epicentro de uma crítica atemporal à cultura patriarcal.

Dois momentos desse processo fundamentaram nossa caminhada coletiva para concluir este processo criativo, até a estreia da peça *As Cores de Lorca*, exibida online em novembro e dezembro de 2020 e em março de 2021. Como nossa troca com o público era constante, a manutenção dessa relação no ambiente remoto passou a ser “cobrada” pelas pessoas que sempre nos acompanharam⁶⁶. Também começava a pesar o fato de que juntávamos alguma verba para as produções do grupo e para o aluguel do nosso espaço graças à parceria com diversas pessoas, artistas e não artistas, que nos frequentavam e auxiliavam financeiramente o grupo. Essas preocupações também se somavam aos nossos desejos, uma vez que entre os objetivos do grupo estavam a realização das ações pedagógicas, confluindo para a formação de público.

⁶⁶ Recebíamos mensagens pelo Instagram e por e-mail com pessoas perguntando se estávamos preparando algo online e quando seria nossa próxima turma do CLTO.

Embora o uso das ferramentas digitais para essa finalidade fosse inédito para nós, consideramos abrir atividades públicas remotas, para o compartilhamento do nosso processo. Entre maio e junho de 2020, realizamos o grupo de estudos *Lorca*, com a participação de oito pessoas, além das atrizes do grupo. A divulgação do grupo de estudos seguiu os moldes habituais do grupo, com chamadas nas redes sociais, envio de e-mails e compartilhamento via WhatsApp. A principal diferença em relação ao período anterior à pandemia foi a ausência da panfletagem física, antes realizada em universidades e espaços culturais. Como nos cursos anteriores, as inscrições foram realizadas por meio de um formulário no Google Forms, e as confirmações foram enviadas por e-mail, junto com o link de acesso às aulas, realizadas remotamente pela plataforma Zoom.

Analizamos artigos⁶⁷ e fizemos leituras e exercícios cênicos. Entre as pesquisas, nos voltamos para Salvador Dalí e sua ligação com Lorca, e estudamos o contexto histórico da Espanha no século XX, bem como os eventos em torno da morte do autor. Imagino que se estivéssemos em outras condições no país, diferente do isolamento social a que todas as pessoas estavam submetidas (ainda que sob condições de sobrevivência diferentes), talvez não tivéssemos alcançado uma análise sobre o autor e sua obra tão conjunta. De uma maneira ou de outra, a suspensão do cotidiano esmagadoramente ocupado daquele grupo de pessoas foi momentaneamente favorecida pela pandemia. Esse grupo de estudos aconteceu durante um mês, com encontros semanais de duração de duas horas.



**GRUPO DE ESTUDOS ONLINE
SOBRE AS OBRAS DE**

**FEDERICO GARCIA
LORCA**

FASE 1 - 6 ENCONTROS VIRTUAIS

16/JULHO ATÉ 20/AGOSTO
QUINTAS-FEIRAS /16H ÀS 18H

COORDENAÇÃO: POLIANA PITTEI

INVESTIMENTO:
CONTRIBUIÇÃO CONSCIENTE

INSCRIÇÕES E INFORMAÇÕES:
WWW.CIANATURALIS.COM.BR
CIANATURALIS@GMAIL.COM



CIANATURALIS DE TEATRO

Figura 10 - Divulgação do Grupo de Estudos sobre Federico García Lorca. Arquivo Pessoal, 2020

⁶⁷ *As Criadas na Dramaturgia de Federico Garcia Lorca: Cúmplices silenciosas ou testemunhas angustiadas?*, de Natália Marques Parreira (2014); *O Erostrato na dramaturgia poética de Federico García Lorca*, de Irley Machado (2008) e *Confinamento, Amor e Loucura em La Casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca*, de Leandro de Jesus Malaquias (2012)

Mas, essa inesperada tranquilidade não perdurou muito. Em paralelo ao grupo de estudos, o grupo continuava a se reunir, até que algumas atrizes começaram a se ausentar, por motivos diversos e compreensíveis: os cuidados com familiares com COVID-19; a organização de mudanças de casa, para estar próximas da família em outras cidades e a lida com crises psicológicas foram tomando o espaço da criação, em resposta ao momento que estávamos vivendo.

Enquanto isso, estudávamos possibilidades de cenas para uma montagem online de *A Casa de Bernarda Alba*. Ao final, as atrizes Celma Iocci, Iris Carvalho, Iashiny Minozzi e eu apresentamos o *Experimento Cênico - A Casa de Bernarda Alba* (2020). A apresentação, uma adaptação da Matita para o texto original, trazia intervenções das personagens La Poncia (interpretada por Celma), a Criada (interpretada por Iris) e Adela (a cargo de Iashiny). Bernarda Alba, a personagem título da obra de Lorca, era constantemente citada, pairando sobre tudo, mas sem nunca entrar em cena. Numa participação especial de Theodoro Focaccia, o Téo, marido da atriz Iashiny, conseguimos trazer para a cena Pepe, o personagem noivo de Adela, causador das intrigas e brigas entre as irmãs, que surgia por alguns segundos, no final da apresentação.

Figura 11 - *Experimento Cênico - A Casa de Bernarda Alba*. Atrizes: Iashiny Minozzi, Iris Carvalho e Celma Iocci. Acervo do grupo, 2020



Realizamos 6 apresentações online do *Experimento Cênico – A Casa de Bernarda Alba*. Embora tenha sido por meio dele que o grupo experimentou, pela primeira vez, as possibilidades do teatro digital, enfrentando desafios técnicos, testando formatos de recepção e ressignificando a presença cênica, é sobre *As Cores de Lorca* (que fizemos a seguir) que recai a atenção desta pesquisa e, por isso, é através deste processo que narrarei com detalhes nossa experiência online. *A Casa de Bernarda Alba*, que nomeamos como experimento justamente por seu teor de exploração e tentativa, nos ofereceu a base necessária para ousar em uma criação mais complexa.

Nos sentindo mais à vontade com os recursos e limites do ambiente remoto, nos provocamos a colocar em cena uma adaptação da trilogia lorquiana, que intitulamos *As Cores de Lorca*. Nessa nova proposta, destacamos algumas personagens centrais de cada peça e as inserimos em um mesmo universo simbólico, criando passagens entre as histórias e permitindo o cruzamento de vozes femininas atravessadas por desejos, silenciamentos e insubmissões.

Iniciávamos a apresentação com uma cena introdutória, enquanto aguardávamos a entrada do público e realizávamos os ajustes técnicos necessários, dando orientações para os/as espectadores/as - como o fechamento dos microfones, o uso do modo “tela cheia” no Zoom ou outras configurações que favorecessem uma melhor fruição da experiência. Enquanto eu acompanhava esses detalhes pelo *chat*, de forma pública ou privada, as atrizes diziam versos de poemas de Lorca, encenavam diálogos cotidianos entre vizinhas, fofocavam e comentavam sobre as personagens e convidavam o público a aproximar-se daquele universo ficcional. Os comentários improvisados funcionavam como uma espécie de prólogo, um convite cênico à escuta, na tentativa de instigar e criar um elo com as narrativas que seriam apresentadas.

A plataforma digital, ao exibir os nomes das pessoas presentes, oferecia um recurso que exploramos dramaturgicamente: as atrizes chamavam o público pelo nome; dirigiam-se a elas como se estivessem numa roda de conversa, criando a ilusão de uma presença compartilhada. Propositamente, não havia espaço para que essas pessoas respondessem, mas o gesto simbólico de nomear, de convocar à escuta, operava como estratégia de acolhimento e de ativação da relação, ainda que mediada. Por isso, essa cena inicial assumia uma estética mais naturalista, com a luz ambiente das casas de cada atriz, preservando a intimidade do espaço doméstico. Enquanto bordavam, envoltas em xales, as atrizes incorporavam gestos cotidianos que remetiam a uma vizinhança que compartilha histórias de seu cotidiano.

Figura 12 - Cena prólogo de *As Cores de Lorca*.

Atrizes: Iris Carvalho, Iashiny Minozzy e Celma Iocci. Acervo do grupo, 2020



Na nossa versão de *Bodas de Sangue* (1933), nosso olhar recaiu especialmente sobre a figura da Noiva e da Mãe, deslocando o foco da narrativa amorosa entre a Noiva e Leonardo, eixo tradicionalmente privilegiado, para a relação entre essas duas mulheres. Interessa-nos a tensão que se estabelece entre elas: de um lado, a

Mãe, marcada por perdas e pelo apego à honra, projeta sobre a Noiva a expectativa de estabilidade e continuidade da linhagem familiar; de outro, a Noiva, movida pelo desejo e por um impulso vital que desafia as convenções, resiste a essa moldura que lhe é imposta. Essa relação evidencia o conflito entre a norma e o desejo, entre a repetição cíclica das estruturas patriarcais e o tempo disruptivo da vontade. Ao tentar conciliar esses mundos inconciliáveis, a Noiva torna-se o campo de embate entre amor e dever, desejo e repressão, tensionando a autonomia feminina em um contexto regido pela lógica da honra, da família e do controle social sobre os corpos e afetos.

Já em *Yerma* (1934), a personagem título vive o drama da esterilidade, não como condição biológica apenas, mas como metáfora de uma existência cerceada. A maternidade, que ela tanto deseja, surge menos como impulso íntimo e mais como reflexo de uma imposição social: a de que o corpo da mulher só se realiza plenamente pela maternidade. Yerma grita, silencia, caminha, enlouquece: sua trajetória revela o modo como a interioridade feminina é moldada e controlada por expectativas externas, transformando o desejo em dor e o corpo em território de frustração. Há também em cena um destaque para a relação com o tempo. Por isso, as atrizes, todas encenando a Yerma, surgem enroladas em um fio vermelho, que contrasta com o branco predominante em cena. Esse fio, que vem de um novelo, ora é embalando, como se elas carregassem o filho imaginado; ora se enrola e se desenrola ao

novelos, evocando a repetição de um tempo suspenso que gira em torno da espera, mas nunca se cumpre. Até que, por fim, está ela própria, Yerma, enrolada ao fio.

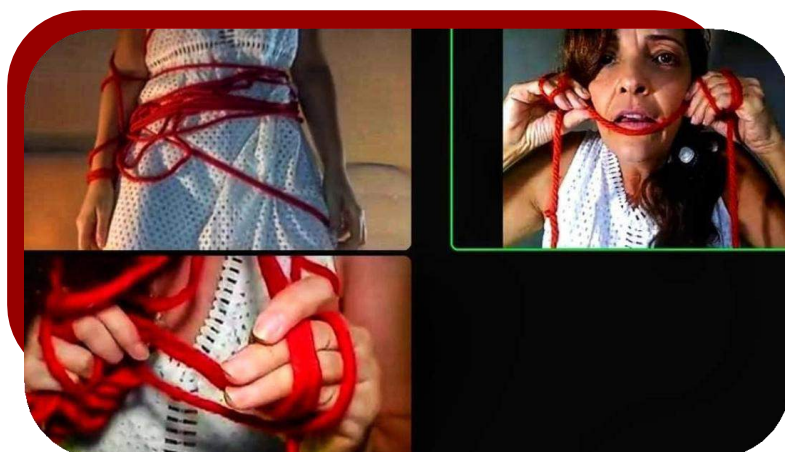


Figura 13 - *As Cores de Lorca*.
Cena Yerma. Atrizes: Iris Carvalho,
Iashiny Minozzy e Celma Iocci.
Acervo pessoal, 2020

Em *A Casa de Bernarda Alba* (1936), mantivemos a adaptação feita para o *Experimento Cênico*, com pequenas alterações. Nosso foco recaiu sobre Adela, a filha mais jovem de Bernarda, e sobre as criadas La Poncia e a Criada, cujas presenças, apesar da posição social subalterna, tensionam os limites da ordem imposta dentro da casa. Bernarda, figura autoritária que impõe o luto e o silêncio como regras absolutas, representa os valores mais rígidos da tradição patriarcal, sustentando uma lógica de controle sobre os corpos e os desejos femininos. La Poncia, serva da casa há décadas, é a única personagem que confronta Bernarda diretamente. Sua fala crítica denuncia não apenas o autoritarismo da patroa, mas também as marcas profundas de uma vida dedicada à servidão, marcada pelo ressentimento e pela impotência diante da violência estrutural que organiza aquela casa. Seu afeto por Adela se mistura a um gesto de proteção e de desespero, numa tentativa de romper, ainda que tardiamente, com o ciclo de repressão. Já a Criada evoca com melancolia os momentos vividos ao lado do falecido marido de Bernarda — lembrança que se inscreve como forma velada de resistência e vingança simbólica, uma fissura silenciosa na obediência forçada.

A diferença de classe, longe de configurar apenas um dado social, opera como fratura crítica dentro da estrutura dramática: é nas margens que se anuncia o colapso da ordem. Nesse contexto, Adela torna-se figura emblemática da insubmissão, rompendo com o destino traçado pela mãe e encarnando, ainda que tragicamente, a potência do desejo feminino contra a lógica repressiva do patriarcado. A casa, assim, não é apenas cenário, mas dispositivo simbólico de opressão — um espaço que vigia, disciplina e silencia, tornando visível a violência cotidiana que atravessa o feminino em diferentes camadas sociais.

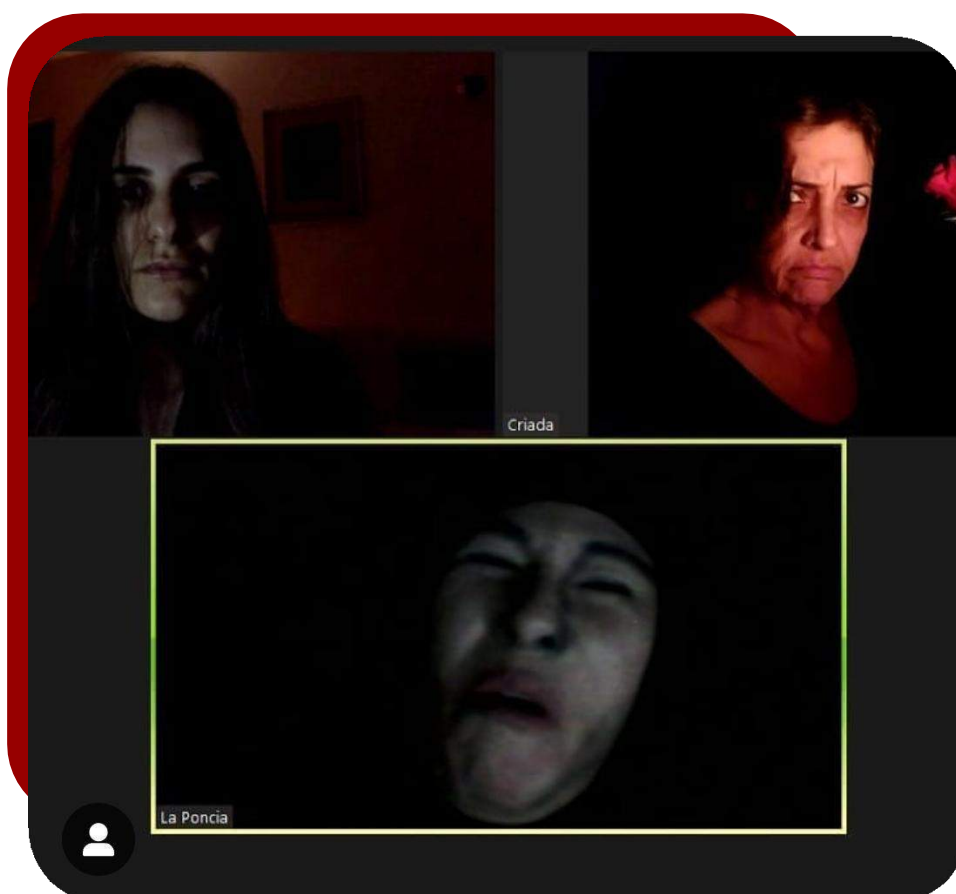
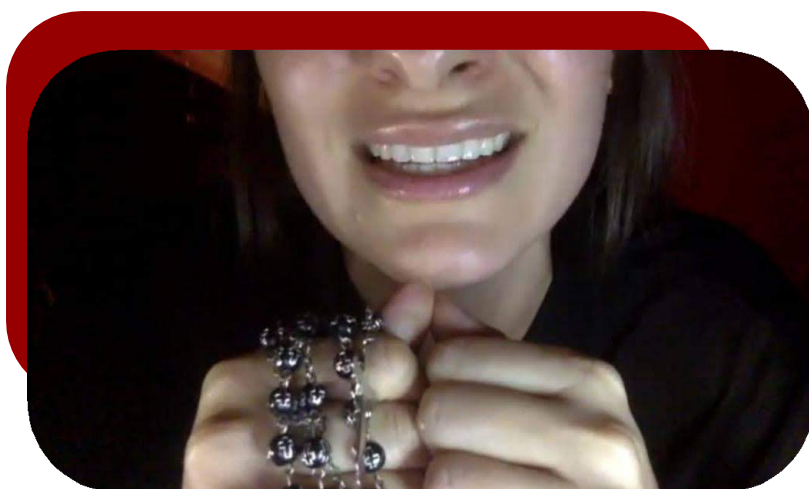


Figura 14 - As Cores de Lorca. Cena A Casa de Bernarda Alba. Atrizes:
Iris Carvalho, Iashiny Minozzy e Celma Iocci.
Acervo do grupo, 2020.

No contexto de *As Cores de Lorca*, assim como se deu também no *Experimento Cênico*, cada atriz realizava sua performance a partir de sua própria casa, utilizando a plataforma Zoom como espaço cênico compartilhado. Diante das restrições sanitárias e da impossibilidade de deslocamento, inclusive para a aquisição de figurinos ou elementos de cena, optamos por trabalhar com os recursos materiais já disponíveis em nossas casas. Essa limitação foi convertida em potência estética: priorizamos o trabalho de interpretação das atrizes e investimos na construção visual através de jogos de luz e sombra, criando atmosferas expressivas a partir de meios acessíveis. Aproveitamos também alguns recursos que no teatro presencial não era possível, como escolher o foco da câmera.

Figura 15 - *As Cores de Lorca*. Cena A Casa de Bernarda Alba. Atriz: Iashiny Minozzy. Acervo do grupo, 2020.



A sonoplastia, realizada ao vivo, era coordenada por mim com o uso simultâneo de computador e celular, também a partir da minha residência. As personagens dialogavam diretamente entre si e com o público, por meio do olhar dirigido à câmera, o que implicou em adaptações sutis, porém significativas, na relação entre atuação e recepção.

Outro recurso que utilizamos foi o de nomear as “janelas” virtuais em que cada atriz era projetada. A cada cena, o nome da personagem aparecia associado à respectiva janela, o que contribuía para orientar o público na fruição da narrativa. Eu ficava encarregada de alterar esses nomes conforme a progressão do espetáculo, compondo visualmente a dramaturgia. Na minha janela, aparecia apenas a palavra “som”, indicando minha função de operação técnica e cuidado com os bastidores daquele ambiente digital compartilhado.

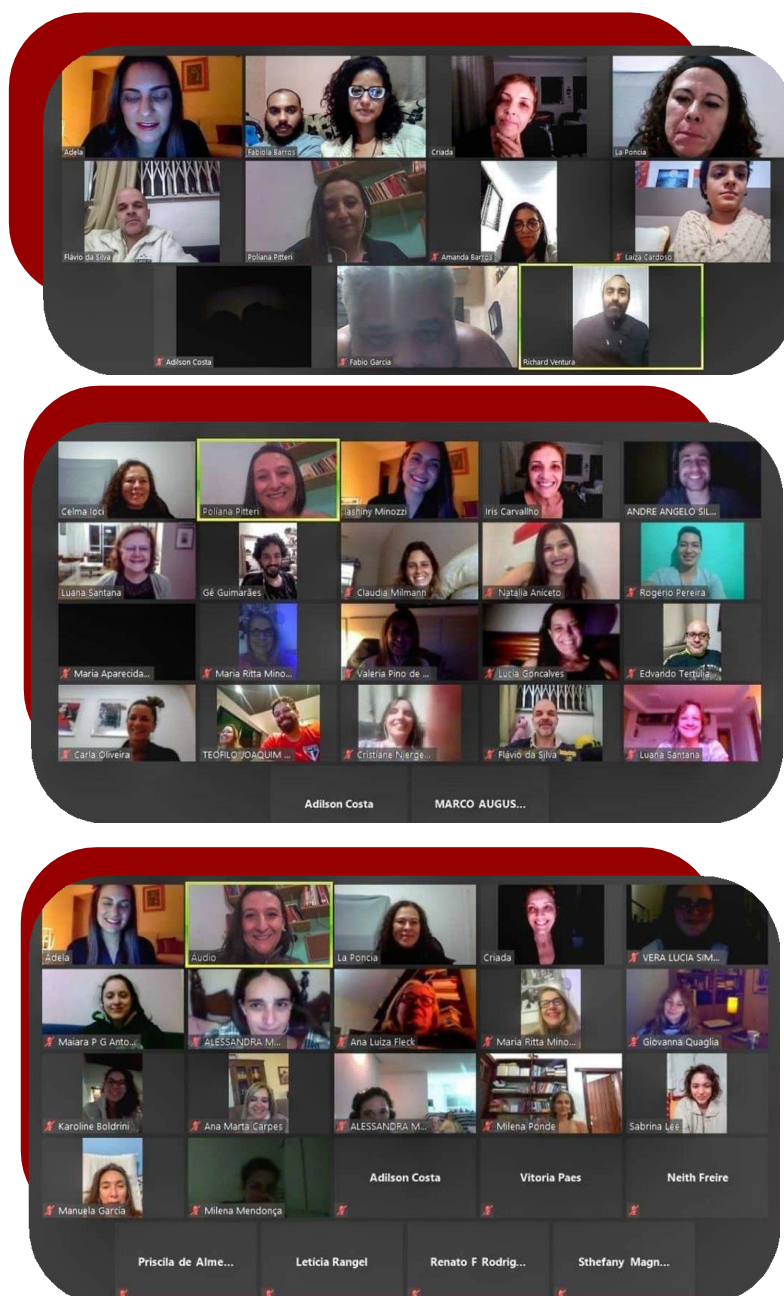


Figura 16 - *As Cores de Lorca*. Cena A Casa de Bernarda Alba. Atrizes: Iris Carvalho, Iashiny Minozzy e Celma Iocci. Acervo do grupo, 2020.

As apresentações aconteceram ao vivo, em sessões transmitidas pela plataforma. Gravamos apenas uma delas, para fins de registro interno. Eventuais imprevistos - como participantes que acesavam a sala com atraso ou microfones abertos - eram administrados por mim, que assumia a função de anfitriã na sala virtual e podia, portanto, moderar a entrada e permanência do público, designado como “convidados” pela plataforma.

A bilheteria funcionava por meio do site Sympla, onde disponibilizamos ingressos com valores entre R\$10,00 e R\$100,00, em consonância com o modelo de “pague quanto puder” que já adotávamos em temporadas anteriores. Também oferecemos a opção de pagamento via PIX, enviando o link de acesso manualmente às pessoas que escolhiam essa modalidade. Ainda distribuímos dez ingressos gratuitos por sessão, disponibilizados semanalmente, e foi comum que algumas pessoas adquirissem um ingresso para assistir em grupo a partir de uma mesma tela. Abaixo alguns prints da tela com o público ao final de uma das apresentações.

Figuras 17,18 e 19 - Público ao final da apresentação da peça *As Cores de Lorca*. Arquivo Pessoal, 2020



Após as apresentações de *As Cores de Lorca*, realizávamos nossas já habituais rodas de conversa, que passaram a ser nomeadas de “bate-papo”. No ambiente virtual, diferentemente do que ocorria nas trocas presenciais, notamos uma mudança significativa no teor das falas do público. Os depoimentos pessoais, antes frequentes e comoventes, deram lugar a comentários centrados na estética da encenação, nas adaptações dramatúrgicas e na experiência tecnológica. Muitas pessoas relatavam estar assistindo, pela primeira vez, a uma obra teatral em ambiente digital. Supomos que a ausência de um espaço compartilhado fisicamente, aliado à possível sensação de exposição nas plataformas, tenha inibido partilhas mais íntimas.

Outro aspecto que pode ter influenciado essa mudança no tom das conversas é a própria dramaturgia do espetáculo. Diferentemente de *Há Mulheres e Marias*, cuja tessitura textual incluía relatos autobiográficos das atrizes e depoimentos colhidos, *As Cores de Lorca* partia de uma dramaturgia “clássica”, pronta, com ausência de inserções sobre experiências pessoais. Essa escolha dramatúrgica pode ter deslocado o eixo da identificação afetiva, limitando a possibilidade de espelhamento direto entre cena e vida das espectadoras, o que se refletiu nas falas mais voltadas à forma, à tecnologia e à adaptação cênica.

Em contrapartida, o processo de criação entre nós, atrizes, se deu de maneira profundamente íntima. Ao transpor os ensaios para o ambiente doméstico e virtual, passamos a compartilhar, umas com as outras, não apenas o processo artístico, mas também a materialidade das nossas rotinas, o atravessamento do cotidiano, o ruído do lar, as urgências da vida. As câmeras abertas revelavam a casa, os objetos e as interrupções. Essa exposição involuntária produziu um tipo de vulnerabilidade e cumplicidade que, curiosamente, talvez não emergisse com tanta força nos ensaios presenciais. A impossibilidade de encontros físicos e o isolamento imposto pela pandemia nos levou a uma convivência intensa e sensível, ainda que mediada por telas, estreitando nossos laços de amizade e colaboração.

Esse processo de criação à distância, por vezes caótico, foi também um espaço de escuta e de cuidado, como recorda a atriz Iris Carvalho:

A mudança dos ensaios presenciais para os contatos “online”, que a princípio eram um território completamente desconhecido, foram se tornando um lugar de trocas, confidências, intimidade que talvez fossem impossíveis presencialmente. As apresentações exigiam um manejo simultâneo de interpretação, cenografia, luz e som. Me apaixonei por essa experiência! Fui me apegando ao projeto “on line” ao vivo e tenho certeza que foi um trabalho de uma condução exemplar. Ficou muito bonito, profundo. Com uma estética e presença ímpares. Foi um momento histórico de resistência e adaptação que poucas atrizes tiveram coragem de realizar. Tenho muito orgulho dessa experiência como atriz. (Carvalho, 2024)⁶⁸

Essas memórias afetivas, atravessadas por uma experiência de colaboração e resistência, são também parte do que sustenta nossa compreensão sobre o fazer teatral feminista em tempos de crise: uma prática que não separa o estético do político, nem o artístico do cotidiano, e que encontra, na partilha do processo, sua potência transformadora.

⁶⁸ CARVALHO, Iris. Em entrevista concedida a Poliana Piteri Barroso. São Paulo, 10 de dezembro de 2024.

Retomando a análise sobre público, mesmo com as análises mais técnicas, algumas falas do público se destacaram. Uma delas nos foi compartilhada por uma das atrizes, que recebeu posteriormente, por mensagem de áudio, o comentário de um diretor de teatro conhecido. Embora tenha elogiado a adaptação para o formato virtual e a inventividade de certos recursos cênicos, ele fez questão de observar que a atriz era “bonita demais para aparecer feia daquele jeito” em cena, referindo-se a um momento em que sua personagem, a Criada, mastiga uma maçã com raiva enquanto vocifera contra Bernarda Alba. A cena, que propositalmente subvertia os gestos domesticados do feminino, foi lida por ele como incômoda. A atriz falava cuspiando, exagerando expressões, enquanto sua personagem era tomada pelo rancor.

Figura 20 e 21 - *As Cores de Lorca*, 2020. Atriz: Iris Carvalho. Acervo do grupo, 2020



Esse incômodo nos remete diretamente ao texto de Lúcia Romano, *Atue como uma mulher* (2019), que se inicia com um inventário brutal de imperativos dirigidos às meninas, normas que delimitam os modos de estar e aparecer no mundo:

Sente-se como uma menina. Comporte-se como uma boa aluna. Não grite. Não pule. Não suje seu vestido. Ande como uma garota respeitável. Atenção para a roupa que veste. Não encare as pessoas na rua. Não fale de boca cheia. Não responda ao seu pai. Não faça teatro. (Romano, 2019, p. 2)

Tais comandos, que delimitam o comportamento, a presença e o corpo das mulheres desde a infância, são estratégias de domesticação e naturalização das normas de gênero, instauradas antes mesmo de se compreender o que é ser homem ou mulher. Como explica Romano (2019), essas expectativas são reiteradas por meio de gestos cotidianos que moldam o corpo e a linguagem: o tom de voz, a postura, a ocupação do espaço, o vocabulário permitido. Ao reproduzirem essas normas, as meninas vão, pouco a pouco, internalizando a performance de uma feminilidade aceitável, que não ameaça nem transgride. Quando essas normas são quebradas, como no caso da atriz que mastiga, cospe e desafia os códigos de beleza e decoro, a reação de desconforto ou rejeição revela o quanto o pacto de feminilidade ainda exige vigilância e conformidade.

A autora chama atenção para um aspecto decisivo: o imaginário não é neutro. Ele traduz relações políticas, sociais e econômicas e, por isso mesmo, pode tanto criar novos modos de relação

quanto reforçar normatividades. O teatro, nesse sentido, não escapa às engrenagens da ideologia, ao contrário, pode funcionar como um dispositivo que naturaliza papéis e silencia dissidências, perpetuando uma estética que reflete os valores de uma sociedade patriarcal. Lúcia Romano (2019) ainda afirma que a linguagem teatral ocidental, construída a partir dessa matriz excludente, frequentemente inscreve os corpos femininos em funções limitadas e previsíveis. É diante desse quadro que as estratégias feministas se tornam tão cruciais: ao revelar os mecanismos de “formatação” dos gêneros na cena e nos modos de produção, essas práticas subvertem o aparato teatral e abrem espaço para novas poéticas de representação. Assim, o teatro feminista não apenas encena narrativas outras, mas altera a própria gramática da cena tornando visíveis os gestos, vozes e corpos que historicamente foram marginalizados. (Romano, 2019)

A reação de desagravo do espectador masculino, que não conseguiu suportar uma mulher “desfigurada”, ou que rompe com os códigos de beleza e decoro, nos leva aos apontamentos de Jill Dolan (2012)⁶⁹. Ao tensionar esse olhar, apresentando em cena um corpo que mastiga, cospe, fala alto e desafia, deslocamos o pacto silencioso da contemplação e instauramos outro: o de uma relação com a espectadora feminista crítica, aquela que, segundo Dolan (2012), reconhece nas dissonâncias e nos gestos de rebeldia uma chance de transformação. Sentimo-nos, nesse momento, conectadas ao nosso propósito: provocar, pela arte, a fratura dos códigos que sustentam a representação hegemônica da feminilidade. Esse gesto estético e político, no entanto, não se encerra no palco (ainda que virtual): ele ecoa nas formas de escuta, de presença e de sustentação que o público oferece em retorno.

É curioso que *As Cores de Lorca* alcançou a maior arrecadação de bilheteria dentre todas as produções recentes da Cia. Matita, o que resultou em uma receita considerável, nos parâmetros do grupo. Tal resultado se deve, em parte, ao fato de que os custos de produção foram mínimos, já que o processo criativo estava em curso antes da pandemia, mas também evidencia o comprometimento do público com a sustentabilidade do trabalho artístico. A expressiva participação financeira, mesmo em tempos de incerteza, pode ser interpretada como um gesto de reconhecimento não apenas estético, mas político: um sinal de solidariedade e valorização da arte produzida por mulheres trabalhadoras em um cenário de precarização intensificada. Essa experiência, embora particular, nos permitiu refletir sobre a possibilidade de uma formação de público feminista que não se dá apenas por adesão temática ou identificação estética, mas por uma disposição político-afetiva de escuta, acolhimento e engajamento com processos criativos que desestabilizam as normas hegemônicas de representação. Entendemos, nesse contexto, que o apoio financeiro não se restringe a uma transação econômica: pode também ser lido como um ato de cuidado com a cena feminista, um gesto concreto de sustentação material de suas existências e poéticas. A plateia, nesse caso, não é passiva ou meramente receptiva: é coautora da experiência, atravessada por um gesto de apoio que se dá no ato de sustentar, junto às artistas, a continuidade de uma arte insurgente.

⁶⁹ A reflexão de Dolan sobre o lugar da mulher como objeto do olhar foi desenvolvida anteriormente, no capítulo 2.

Do ponto de vista da minha vivência como artista, a experiência de compartilhamento remoto revelou-se potente, pois me levou a refletir sobre as múltiplas possibilidades de atuação, transgressão e, sobretudo, superação que o teatro é capaz de mobilizar. Ainda que se tratasse de um período marcado pelo sofrimento, com o aumento expressivo no número de mortes, a longa espera por uma vacina e a indignação diante do descaso do governo federal, naquele momento específico da minha vida, enquanto mãe de uma criança de um ano, o formato remoto possibilitou uma conciliação entre trabalho e maternidade que, talvez, no presencial, não fosse possível.

Mesmo diante de uma sensação inicial de suspensão, como se atuássemos para uma ausência, as respostas que chegavam pelo chat, pelas mensagens pós-espetáculo e pela própria adesão do público, delinearam uma nova forma de presença, pautada na escuta ativa e no cuidado. O frio na barriga, a reza antes da cena; o “merda” dito entre companheiras e todos os rituais de coxia foram mantidos e vivenciados. O desejo de que tudo transcorresse da melhor forma para proporcionar uma experiência significativa ao público seguia vivo.

Ser anfitriã digital desse encontro significava, então, manejar aspectos técnicos, mas também zelar por esse espaço comum reinventado, onde o teatro acontecia a despeito das mediações tecnológicas. Nesse sentido, o que chamamos de público não estava apenas “lá”, em posição de espectador passivo, mas co-construía conosco o acontecimento cênico, ativando outras formas de presença e relação.

Com o objetivo de dar continuidade às ações de formação de público, viabilizamos três atividades nesta época: a Academia de Estudos teatrais (no lugar do CLTO), as *lives* pelo Instagram e as conversas pós-espetáculos. Foi uma experiência intensa e de grande aprendizado que, inicialmente, não acreditava ser possível realizar. Acostumada ao nosso teatro, de integração extrema com o público, desacreditava neste tipo de teatro, que dependia do encontro virtual. Hoje, entendendo o uso das mídias digitais, em situações síncronas ou assíncronas, como uma possibilidade em termos extraordinários.

Acerca das diferenças entre teatro presencial e teatro online, Jorge Dubatti, em seu artigo *Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos* (2021), propõe a distinção entre cultura convivial e cultura tecnovivial. Para o autor:

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia, ancestralmente, no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico [...] (Dubatti, 2021, p. 256, tradução nossa)⁷⁰

⁷⁰ No original: “Llamamos convivio a la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sus tracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos.”

A abordagem filosófica e crítica de Dubatti politiza essas formas de coexistência, tornando visível a interseção entre presença física e virtual no ambiente teatral contemporâneo, onde tanto o convívio quanto o tecnovívio moldam a experiência de quem participa. Concordamos com o autor ao reconhecer que se tratam de práticas distintas nos âmbitos ontológicos, epistemológicos, éticos e políticos (Dubatti, 2021), mas não necessariamente excludentes ou antagônicas. São formas possíveis de se fazer teatro — e o tecnovívio, em contextos de exceção, pode se configurar como ferramenta potente.

Neste mesmo artigo, o autor aponta ainda que as mesmas diferenças entre as formas de presença no teatro se aplicam à educação, destacando que, ao se articular com uma lógica neoliberal, o tecnovívio pode acentuar processos de exclusão social. Embora o autor se refira ao contexto argentino, é importante observar que, no Brasil, os efeitos dessa exclusão também se fizeram sentir.

Após a abertura do nosso grupo de estudos, demos continuidade aos encontros em formato virtual, batizados de *Academia de Estudos Teatrais*, uma experiência de formação livre e afetiva que atravessou o período mais árido da pandemia. Os encontros aconteciam semanalmente, cada mês dedicado a um eixo temático vinculado às pesquisas já realizadas pela Cia. Matita. Ao todo, foram seis edições, com duração até setembro de 2021, mesmo quando muitas atividades presenciais já haviam sido retomadas. A continuidade da nossa Academia, mesmo diante da reabertura dos espaços físicos, nos revelou algo precioso: ali havia se construído uma fortaleza simbólica, uma espécie de abrigo comum, de respiração coletiva, para tempos de colapso.

O público que compôs esse espaço era múltiplo: muitas pessoas não eram atrizes ou atores profissionais. Havia estudantes de teatro sem pretensões de carreira artística; espectadoras/es que já acompanhavam nossos espetáculos antes e durante a pandemia e novas presenças, vindas de outras cidades e estados, que chegaram até nós pelas frestas abertas pela virtualidade. A experiência, portanto, extrapolou os limites da formação de elenco ou da produção artística, mas tratou-se também de tecer vínculos, provocar pensamento e oferecer companhia.

Nesse mesmo período, também nos lançamos no universo das *lives*, que invadiram as plataformas digitais. Semanalmente, duas atrizes da Cia. ou convidadas externas promoviam conversas ao vivo pelo Instagram do grupo, abordando temas diversos, ligados ao fazer teatral. Entre eles, destacam-se *Crítica Teatral*, com Lidi Martins (Albergue 72); *Teatro Negro*, em uma troca entre Nanci Abade e Bruna Capetine; *Voz no Teatro*, com Luiza Squillace; e *Teatro do Oprimido*, comigo e Nanci Abade. A curadoria dessas conversas mantinha um princípio de comprometimento com as perspectivas feministas. Assim, mesmo mediadas por telas, seguíamos cultivando um público atento às questões de gênero, criando brechas para o pensamento e o afeto insurgirem, mesmo na travessia pandêmica.

À parte dessas atividades desenvolvidas pela Cia, eu acompanhava assiduamente outras montagens, que começavam a ser apresentadas de forma online, em experimentos captados e transmitidos ao vivo, ou versões pré-gravadas disponibilizadas por grupos.

Naquele ano de 2020, estava retomando minhas atividades profissionais e voltando a ser espectadora de teatro com mais afinco: a maternidade havia me imposto um recolhimento social e, quando estava retomando o que havia deixado para segundo plano, a pandemia se impôs. Quando as possibilidades de assistir peças online se ampliaram, pude acessar diversas obras que, nos anos anteriores, com a gravidez e o nascimento da minha filha, não havia acompanhado. Voltei a estar informada e a par do que acontecia, assistindo a todas as peças, e ainda mais do que fazia antes da maternidade.

No contexto muito novo que se apresentava, a urgência da sobrevivência das pessoas e dos grupos teatrais, entretanto, impediu que esse lugar da espectadora fosse melhor discutido. Talvez, agora, possamos pensá-lo com algum distanciamento. Por isso, no contexto da análise desta dissertação, proponho refletir: há especificidades de gênero também no que diz respeito ao mundo remoto? A quem o teatro digital acessa, e quem ainda permanece de fora?

Muitas vezes nós, mulheres, deixamos de ir ao teatro por condições diretamente relacionadas às desigualdades de gênero. Um exemplo é a falta de segurança para circular com liberdade pelas grandes cidades brasileiras, o que limita nossa presença em certos espaços e horários. Assim, além do debate sobre o teatro digital pertencer ou não ao que se convencionou como “teatro” — questão que se reflete em ser possível ou não fazer teatro sob outras condicionantes —, reflito sobre as possibilidades de acesso que o teatro online feito na pandemia inaugurou. Esse movimento, ao mesmo tempo em que reconfigura os modos de fruição, nos convoca a pensar: que outras dramaturgias de presença podem emergir quando o gesto de assistir também é atravessado por questões de gênero, cuidado, maternidade, trabalho doméstico e medo da violência?

Num país onde o acesso à internet ainda é um privilégio - limitação que se impõe mais duramente para pessoas racializadas e identificadas com o gênero feminino -, o teatro digital ou online tornou-se uma possibilidade de democratização do acesso. Para quem não pode comprar duas passagens de transporte público para chegar até o centro, ou ir para uma região diferente da cidade, o teatro presencial é um bem inatingível. Ainda assim, os dados revelam contradições importantes. Segundo a pesquisa *Mulheres e Tecnologia – Dados sobre o acesso feminino a Tecnologias da Informação e Comunicação*, por Mariana Tokarnia (2022) realizada pela plataforma Melhor Plano, 85% das mulheres com dez anos ou mais são usuárias de internet — um percentual superior ao dos homens, que aparece com 77%. No entanto, isso não se traduz em uma apropriação plena dos serviços digitais. Em 2020, no auge da pandemia de Covid-19, apenas 32,47% das mulheres utilizaram a internet para atividades relacionadas ao trabalho, enquanto entre os homens esse número chegou a 44,16%.

Esses dados evidenciam que estar conectada não significa, necessariamente, dispor das mesmas condições materiais e simbólicas de uso. A exclusão digital de gênero não se limita ao acesso, mas atravessa também os modos de inserção, as mediações do cuidado, a sobrecarga doméstica e as desigualdades estruturais. Assim, se o teatro digital abriu janelas de fruição mais acessíveis geograficamente, ele não superou por completo os abismos de classe, raça e gênero que organizam o Brasil. Ao contrário, refletir sobre o público que conseguiu acompanhar essas criações virtuais é também reconhecer as muitas ausências forçadas por essa estrutura social desigual.

É nesse emaranhado de presenças e ausências, rupturas e reaproximações, que o processo da peça *As Cores de Lorca* também se inscreveu. Após nossa primeira temporada, realizamos algumas apresentações esporádicas. A última delas, marcada para março de 2021, foi cancelada: Celma Iocci, atriz do grupo, estava acamada com Covid-19. Como logo em seguida o país ensaiava um retorno à vida presencial, inclusive à cena teatral, não vimos necessidade de organizar novas apresentações. A vida, também ela, nos atravessava de outras formas: mudanças pessoais e profissionais nos conduziram a um novo tempo, de pausas e distanciamentos. Durante esse período, deixamos de atuar como coletivo de criação contínua, ainda que os vínculos permanecessem. Foi apenas em 2023 que nos reorganizamos e nos tornamos, oficialmente, a Cia. Matita de Teatro.

Encerrar esse ciclo e olhar para ele com o distanciamento possível também implicou perguntar como nossas ações, mesmo em tempos tão adversos, ressoaram para quem esteve conosco. O capítulo seguinte se dedica a esse gesto de escuta: partindo da pesquisa de público realizada com espectadoras das nossas montagens, busco compreender como nossas estratégias, presenciais e virtuais, contribuíram para a formação de uma audiência crítica e feminista, e que sentidos emergiram dessa experiência partilhada.

4.5 MATITA E SEU PÚBLICO: COM A PALAVRA, A ESPECTADORA

Como desdobramento da trajetória apresentada, e como parte desta pesquisa, foram realizadas entrevistas abertas com as artistas das três montagens, *Há Mulheres* (2016), *Marias* (2018) e *As Cores de Lorca* (2020), além da aplicação de um questionário com o público espectador. Esse questionário continha perguntas objetivas e escala de concordância, com o intuito de avaliar a experiência do público em relação às ações artístico-pedagógicas.⁷¹

Uma das possibilidades de realizar uma análise desse tipo de entrevistas realizadas individualmente é embasada na proposta apresentada por Jorge Dubatti no artigo *Siete formas de pensar a las/*

⁷¹ As respostas ao formulário estão disponíveis na íntegra no Apêndice .

los espectadores teatrales (2023). Neste texto, o autor apresenta sete perfis espectatoriais, considerando a Argentina e a cena mundial, que ele define da seguinte forma:

Distinguimos: 1) a espectatorialidade real (comportamentos particulares de indivíduos ou grupos de espectadores na sua complexidade concreta); 2) a espectatorialidade histórica (características que atravessam a população de espectadores durante o período); 3) a espectatorialidade implícita (espectatorialidade modelo que emerge da análise da poética de uma seleção de espetáculos); 4) a espectatorialidade explícita (construções verbais da espectatorialidade feitas por artistas); 5) a espectatorialidade representada (construções poéticas da espectatorialidade em obras teatrais, literárias e pictóricas do período); 6) a espectatorialidade abstracta (construções teóricas da espectatorialidade, tanto nacionais como internacionais); 7) a espectatorialidade voluntária (testemunhos das autopercepções dos espectadores quanto à sua relação com os eventos teatrais). (Dubatti, 2023, p.1, tradução nossa)⁷²

Aqui, nos interessa orientar a análise destas entrevistas pelo prisma da espectatorialidade voluntária, pois as respostas coletadas configuram um campo de escuta em que as espectadoras elaboram suas próprias percepções sobre a experiência teatral, atribuindo sentidos, afetos e valores aos espetáculos vivenciados. Como lembra Dubatti (2023), trata-se de um espectador que se projeta em estado de diálogo, consigo, com a obra, com a época e com os outros modos de espectar, e que se pergunta: “O que esse espetáculo está me pedindo para fazer com ele, como ele me desafia a me relacionar com ele?”⁷³ (Dubatti, 2023, p. 5). Essa dimensão reflexiva e responsiva torna-se ainda mais potente quando situada no contexto de um teatro que se propõe feminista e coletivo, como é o caso das criações da Cia. Matita. Assim, ao priorizar o que as espectadoras dizem de si mesmas em relação às obras - suas inquietações, deslocamentos, identificações, recuos e entusiasmos -, a análise ganha densidade subjetiva e política. Mais do que descrever reações, trata-se de compreender a tessitura de vínculos e sentidos que se tece entre obra e espectadora. Ao reconhecer essas falas como manifestações de uma espectadora voluntária, em exercício ativo de alteridade, iluminamos também o papel da escuta crítica como parte do processo de formação de público.

Antes de adentrarmos propriamente na análise das respostas das espectadoras, cabe uma retomada da entrevista com as artistas do grupo, na qual emergem elementos que contribuem para compreender o contexto formativo em que essas recepções se produziram. Seguindo a trajetória cronológica da Cia. Matita, as artistas entrevistadas foram unânimes ao afirmar que o teatro feminista contribui para a conscientização do público acerca das opressões vividas pelas mulheres. No entanto, é interessante observar que, sobretudo no início da trajetória feminista do grupo, com a peça *Há Mulheres* (2016), havia uma relação mais clara e engajada na intenção de formar uma espectadora crítica. As ações artístico-pedagógicas implementadas a partir desse processo (como rodas de conversa, oficinas, mediações

⁷² No original: “Distinguimos: 1) espectador real (comportamientos particulares de individuos o grupos de espectadores en su complejidad concreta); 2) espectador histórico (características que transversalizan a la población de espectadores/ es en el período); 3) espectador implícito (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de espectáculos); 4) espectador explícito (construcción verbal sobre los espectadores que realizan los artistas); 5) espectador representado (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, etc. del período); 6) espectador abstracto (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales); 7) espectador voluntario (testimonios de autopercepción de las/los espectadores respecto de su relación con los acontecimientos teatrales)”

⁷³ No original: “¿qué me está pidiendo este espectáculo que haga con él, cómo me interpela para que me relacione con él?”

e encontros) passaram a integrar de modo consistente o fazer do grupo, ainda que, com o tempo, nem todas as integrantes compartilhassem da mesma percepção sobre seus objetivos formativos.

Considerando a característica do teatro de grupo paulistano, marcada por fluxos e instabilidades nas formações, com a presença de artistas convidadas e parcerias pontuais, compreendo que, como diretora, parte significativa da intenção e do sentido dessas ações permaneceu centralizada em mim. Essa divergência de visões, longe de configurar uma falha, revela a natureza orgânica e porosa do processo: as ações de formação de público foram se consolidando na prática, muitas vezes sem nome próprio, como parte de um fazer teatral coletivo que, embora atravessado por instabilidades e reconfigurações, manteve um compromisso latente com a escuta e a interlocução com a plateia. Algumas das atrizes que entraram mais recentemente no grupo, por exemplo, acompanharam projetos já maduros, reconheceram rostos recorrentes na plateia e foram se integrando a um fazer que já continha práticas regulares de trânsito com o público. Ainda que essas ações nem sempre fossem tematizadas internamente como parte de uma política formativa, sua repetição e continuidade indicam uma dimensão pedagógica em ato, incorporada à própria experiência do grupo.

A análise da recepção foi enriquecida por uma pesquisa quantitativa com cerca de cinquenta respostas. O formulário foi divulgado em nossas redes sociais, enviado para amigas e amigos próximos e em grupos de WhatsApp da companhia, como o grupo chamado *Comunidade Matita*, que reúne pessoas do público, alunas/os, artistas e parceiras/os do grupo. Outros grupos de WhatsApp de antigas oficinas também foram notificados. Esses dados, embora limitados em número, oferecem indícios relevantes sobre o modo como a poética do grupo reverberou entre suas espectadoras.

Um dado inaugural já revela muito: 86% das pessoas que responderam assistiram à peça *Marias*, sinalizando sua centralidade na trajetória recente da companhia e, possivelmente, a potência de sua circulação e reverberação pública. As demais peças aparecem em menor escala, mas não menos significativas para uma cartografia afetiva e política das ações da Cia.

Quando questionadas sobre os temas que provocaram reflexão, o resultado é contundente: apenas uma pessoa marcou a opção “não provocaram reflexões”. Ao contrário, os temas de gênero ressoam com força: 76,6% mencionam a diferença de oportunidades entre homens e mulheres, 79,1% falam do papel das mulheres no trabalho e na família, 65,1% apontam a violência contra a mulher. Esses percentuais ecoam a vocação da Cia. Matita para um teatro que pensa o mundo e as estruturas que o regem e propõe tensioná-las.

Essa noção de espectadora crítica, que orientou as ações do grupo, aproxima-se da perspectiva de Jill Dolan (2012), ao defender que o teatro feminista pode criar espaços de identificação e transformação política por meio da emoção e da análise. Além disso, os dados colhidos indicam que 80% das espectadoras consideraram tais ações relevantes para o aprofundamento de sua compreensão sobre

os temas feministas abordados, reforçando a hipótese de que a mediação e a escuta compartilhada podem potencializar o impacto crítico e formativo das obras.

A experiência estética é também mediada por condições materiais. 86% das pessoas consideram que o local e horário das apresentações facilitam sua ida ao teatro, enquanto 46,5% dizem que o valor do ingresso influencia sua escolha, ainda que não seja um fator decisivo. Apenas 4,6% afirmam preferir eventos gratuitos ou no formato “pague quanto puder”, mas esse número relativamente baixo não anula a relevância de políticas de democratização do acesso — sobretudo quando somado aos 14% que apontam o valor do ingresso como um obstáculo na decisão de assistir a peças de teatro. As respostas reforçam a complexidade do desejo por fruição artística diante da realidade econômica: mesmo entre espectadores interessados, o teatro ainda pode ser percebido como um bem condicionado a possibilidades financeiras. O compromisso ético e político do grupo, nesse contexto, revela-se não apenas na escolha dos temas, mas também na maneira como enfrenta, ou contorna, essas barreiras estruturais.

Sobre a percepção do público presente nas peças, 74,4% afirmam que o interesse por temas ligados às mulheres e à sociedade é evidente, e outros 23,3% o reconhecem em parte. Apenas uma porcentagem menor a 3% aponta um público mais diverso ou indiferente a essas pautas. Ou seja, o teatro da Cia. Matita tem reunido uma audiência sensível às questões feministas — talvez atraída por elas, talvez transformada por elas.

A escuta amplia-se quando nos voltamos às ações pedagógicas. 62,8% das pessoas participaram de atividades como debates, rodas de conversa ou oficinas pedagógicas promovidas pelo grupo. E, entre essas, 51,5% disseram que tais vivências ampliaram “muito” sua compreensão dos temas das peças, enquanto 27,3% afirmam que ampliaram “extremamente”. Aqui, percebe-se a potência da mediação cultural como prática formativa e política: não apenas como explicação ou desdobramento, mas como continuidade da cena em outros planos do sensível.

Esse efeito de transbordamento também manifesta-se quando perguntadas sobre a transformação: 72,1% dizem que assistir às peças mudou sua visão sobre o papel das mulheres na sociedade. A arte, portanto, não apenas emociona ou informa: ela desloca.

A contundência da experiência teatral promovida pela Cia. Matita também aparece no desejo de continuidade: 97,7% recomendariam o teatro do grupo a outras pessoas, e 100% pretendem acompanhar novas produções. Um dado não só animador, mas indicativo da formação de um público em processo, envolvido não apenas com o produto artístico, mas com o projeto ético, estético e político que ele expressa.

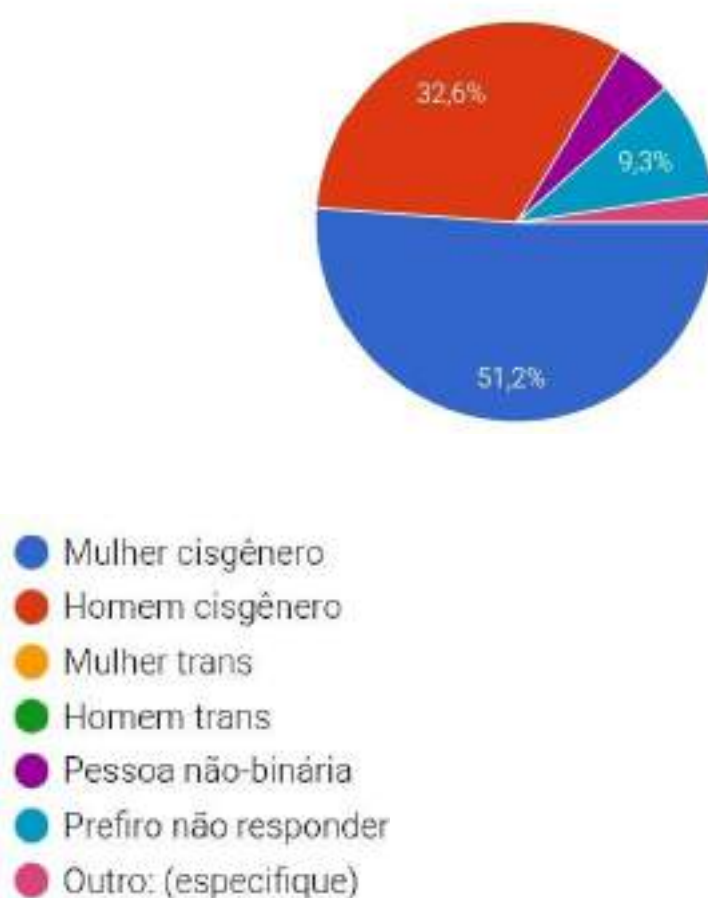
Por último, um dado revelador: a diversidade de gênero presente nas respostas. Embora a maioria seja de mulheres cisgênero (51,2%), há também homens cis, pessoas não-binárias, mulheres e homens trans, e parte do público que preferiu não responder ou se identificar de forma aberta, con-

forme aponta o gráfico da Figura 21. Esse mosaico aponta para um teatro que interpelou sujeitos diversos e, ao mesmo tempo, revela o compromisso do grupo em produzir espaços seguros e acessíveis às múltiplas identidades, a partir da orientação feminista.

Figura 22 – Respostas à pergunta 12 do questionário *Entrevista com o público*

12. Com qual gênero você se identifica?

43 respostas



Ao fim, é possível dizer que a espectadora não é uma figura passiva, mas sim uma testemunha que se faz voz, corpo e pensamento. As respostas não encerram verdades; abrem camadas de sentido, reverberam a poética em cena e prolongam seu gesto. Porque, como bem sabe o teatro feminista, a escuta é sempre política, e política é também a arte de ouvir o mundo transformar-se.

5. CONCLUSÕES - POR UM TEATRO DE VÍNCULOS: CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO DE UM PÚBLICO FEMINISTA

A trajetória desta pesquisa foi guiada por um desejo profundamente implicado: compreender como práticas artísticas feministas podem atuar na formação de públicos, não como mera estratégia de difusão ou ampliação de plateias, mas como exercício ético-estético de escuta, encontro e transformação. A partir do acompanhamento das ações pedagógicas e dos espetáculos da Cia. Matita de Teatro, entre 2016 e 2020 e, em especial, de seus diálogos com a crítica feminista, foi possível vislumbrar caminhos para pensar o teatro como um lugar de produção de conhecimento enraizado nas experiências vividas, atravessado por afetos e voltado à transformação social.

Se, ao longo do percurso, o olhar da pesquisadora se voltou às práticas artísticas e estratégias de engajamento, foi no campo da recepção que esta dissertação encontrou sua principal via analítica. Inicialmente mobilizada pelos estudos da comunicação e da cultura, a noção de recepção desloca a figura da espectadora do lugar de receptáculo passivo para o de sujeito ativo na produção de sentidos; sujeito situado, historicizado, atravessado por múltiplos repertórios afetivos, culturais e políticos. Inspirada pelo pensamento de Stuart Hall, compreendemos a recepção como campo de negociação, no qual o sentido não é simplesmente decodificado, mas tensionado, apropriado, recusado ou reconfigurado.

Essa lente crítica, adquire espessura ao ser articulada com a crítica feminista dos estudos culturais. Conforme argumenta Ana Carolina Escosteguy (2001), os estudos culturais tornam-se mais fecundos quando se abrem às assimetrias de gênero que estruturam a produção, a circulação e a fruição das representações culturais. A perspectiva feminista, ao adensar o campo da recepção, evidencia que os modos de ver, sentir e interpretar estão profundamente marcados pelas hierarquias de gênero, raça e classe. A formação de público, nesse contexto, revela-se como campo de disputa simbólica e política, ao convocar formas de escuta, olhares e corpos historicamente silenciados. Essa abordagem contribui para a constituição de uma espectadora crítica, consciente das construções ideológicas do olhar, capaz de reimaginar o mundo à sua volta.

Ao longo dos capítulos, essa perspectiva revelou-se fundamental para compreender como o teatro feminista não apenas comunica uma mensagem, mas cria relações; ativa memórias; convoca alianças e experimenta possibilidades de existência. Em obras como o espetáculo *Mutação de Apoteose*, do Teatro Oficina, a cena revela-se como espaço de experiência coletiva, onde corpo e palavra atuam como forças políticas. A presença de mães com crianças, os corpos nus em trânsito, os gestos de cuidado e a atenção às infâncias rompem com convenções do fazer teatral hegemônico e encenam formas alternativas de convivência e resistência. Trata-se de uma política do sensível que reivindica o direito à vida e à arte em suas múltiplas expressões.

Nesse percurso, as ações da Cia. Matita de Teatro, no que concerne aos interesses desta pesquisa, se destacam como terreno fértil de experimentação estética e política. Ao longo da análise das peças *Há Mulheres* (2016), *Marias* (2018) e *As Cores de Lorca* (2020), foi possível observar como o grupo constrói, em cena e fora dela, espaços de escuta, encontro e reflexão. *Há Mulheres*, ao revisitar histórias de violência e resistência vividas por mulheres reais, convocou o público a ocupar uma posição ativa, por vezes desconfortável, diante das marcas do patriarcado. A cena não se fechava em si mesma: expandia-se para as rodas de conversa, para os depoimentos compartilhados, para os vínculos tecidos ali mesmo, no calor da experiência.

Marias, por sua vez, apostou na força do cotidiano e da ancestralidade como potências políticas. A dramaturgia coletiva e a tessitura de personagens múltiplas, inspiradas em *Marias* tantas, foi central para criar identificação e afetos. O espetáculo evidenciou como a formação de público pode acontecer também no corpo-a-corpo entre artistas e espectadores, especialmente quando há escuta radical e confiança mútua. Já *As Cores de Lorca* — com sua dimensão mais onírica, poética e intertextual — abriu caminhos para uma fruição mais sensível e simbólica das questões de gênero, convocando o público à imaginação política e à reinvenção dos sentidos.

Em todas essas experiências, a Matita apostou em estratégias de mediação que não se limitam ao discurso informativo, mas atravessam os corpos, os afetos e as subjetividades. As oficinas, os jogos teatrais, os encontros intergeracionais, as pesquisas de público, tudo isso compôs um tecido delicado de relações, onde a formação de público não se dá como doutrinação, mas como provocação e convite.

Ao longo desta pesquisa, foi possível observar que a formação de um público feminista não se restringe à recepção das obras em si, mas envolve uma série de ações que se estendem para além do espetáculo. No caso da Cia. Matita de Teatro, esse processo se deu por meio de oficinas, rodas de conversa, jogos teatrais e outras práticas pedagógicas que ampliaram o horizonte de fruição e de participação do público. Importa destacar, no entanto, que essa aproximação afetiva e política com a comunidade espectadora também cumpriu um papel central na sustentabilidade do grupo. Em um cenário de instabilidade de políticas públicas de cultura, a manutenção financeira das atividades da Matita foi viabilizada, em parte, por essa rede de vínculos: os cursos oferecidos, as contribuições voluntárias nos espetáculos com ingressos a preços simbólicos (frequentemente no formato “pague quanto puder”) e as campanhas de financiamento coletivo permitiram que o próprio público, ao reconhecer o valor do trabalho desenvolvido, se tornasse também agente de sua continuidade. Tal dinâmica, ao mesmo tempo que buscava democratizar o acesso, buscou romper as fronteiras tradicionais entre artista e espectador, instaurando uma ética de co-responsabilidade que sustenta e tensiona o fazer teatral em contextos autônomos e feministas.

Sustento aqui que o trabalho de formação de públicos não pode ser entendido como um apêndice do fazer teatral, nem como etapa instrumental voltada à captação de espectadores/as.

Trata-se, antes, de um campo de disputas simbólicas e políticas, no qual o ato de assistir é prática ativa e relacional. Assistir, nesse contexto, não é consumir: é envolver-se, demorar-se, afetar-se e deixar-se atravessar. A espectadora — especialmente aquela marcada por violências de gênero, classe e raça — não está em falta de saberes ou sensibilidades, mas, muitas vezes, afastada das condições materiais e simbólicas que legitimem sua presença, sua escuta e sua palavra.

Inspirada por autoras como Judith Butler, Lúcia Romano, Laura Mulvey e Leda Maria Martins, busquei tecer a ideia de que a formação de públicos feministas só pode existir como prática situada e contra-hegemônica, que reconhece as precariedades da vida (Butler, 2023) como zona de criação e reexistência. A arte, nesse sentido, opera na lógica dos cruzos, entre memória e futuro, entre corpo e linguagem, entre o pessoal e o coletivo. É a possibilidade de contar (e escutar) outras histórias, por outras vozes, que torna o teatro um dispositivo de liberdade.

A escuta do público, por meio de pesquisas, rodas de conversa, jogos teatrais e partilhas, revelou o quanto os afetos circulam como matéria crítica e política. As respostas às ações da Cia. Matita não se restringem à compreensão racional dos temas apresentados, mas mobilizam memórias, sensações, reflexões e deslocamentos. O teatro feminista não se propõe a ensinar o feminismo, mas a fabricá-lo em cena — nas frestas entre o texto e o gesto, entre o corpo que performa e o corpo que assiste. O público não é mero receptor, mas coautor dos sentidos produzidos.

Nesse processo, a figura da espectadora ganha centralidade. Ela é convocada não a se identificar com um enredo pronto, mas a se posicionar diante das questões que a cena propõe. Como falar de violência sem repetir sua lógica? Como afirmar a potência dos corpos sem capturá-los em novas normatividades? Como sustentar a complexidade das experiências femininas sem apagá-las em nome da unidade? Essas perguntas, que atravessam os trabalhos da Cia. Matita, também estruturam esta dissertação — e permanecem em aberto, como convites à continuidade.

As entrevistas com o público e com as artistas revelaram-se momentos fundamentais de escuta e elaboração crítica. As falas das integrantes da Cia. Matita, por exemplo, trouxeram à tona percepções distintas sobre os modos de trabalhar com a formação de público, mesmo quando partilham trajetórias e práticas comuns. Essas pequenas fraturas internas, longe de fragilizarem o grupo, evidenciam a potência do dissenso e a diversidade de olhares que um coletivo pode abrigar. O mesmo se aplica às entrevistas com outras companhias, cujos depoimentos, realizados por uma única integrante, devem ser lidos como recortes parciais, situados e atravessados por experiências singulares. Ainda assim, o método das entrevistas não apenas ilustrou a análise, como também desestabilizou qualquer ideia de homogeneidade nas estratégias de formação de público adotadas pelos coletivos.

A escuta das artistas revelou ainda um traço comum: o investimento nas ações de formação de público aparece, em geral, circunscrito ao período em que os espetáculos estão em cartaz. Embora

muitas companhias estejam engajadas em lutas sociais, redes culturais e movimentos territoriais, a relação com o público tende a se concentrar nas pautas e interesses mais imediatos do grupo. Longe de configurar um juízo de valor, essa constatação suscita perguntas importantes: bastaria uma única ida ao teatro para que uma espectadora se emancipasse como tal? Que experiências estéticas despertam o desejo de retorno, de permanência, de frequência? O que faz com que uma espectadora se constitua enquanto tal — para além de uma ocasião? Perguntas como essas indicam que o campo da recepção, longe de se encerrar aqui, permanece pulsando e talvez só possa ser compreendido em sua potência a partir do entrelaçamento entre arte, memória e desejo.

Embora experiências como o Teatro do Oprimido proponham a participação ativa da plateia, é preciso também, como alerta Jacques Rancière (2008), evitar a crença de que a simples apresentação de discursos políticos seja capaz, por si só, de transformar consciências. O desafio está em problematizar as formas de recepção, sem prescrever sentidos, mas abrindo espaço para o inesperado, o incômodo e o desejado.

Essa linha de reflexão nos conduz a uma questão delicada, porém incontornável: afinal, é dever do grupo teatral, além de criar, ensaiar, produzir e circular seu espetáculo, formar também seu próprio público, ou o público em geral? Se a recepção exige mediação, diálogo e continuidade, não deveria o Estado assumir, de forma mais comprometida, essa tarefa? A responsabilização constante dos grupos por ações formativas, sem apoio institucional equivalente, mascara a ausência de políticas públicas consistentes voltadas à formação de plateias. Muitas vezes, o financiamento limita-se ao repasse de verbas por edital, sem garantir a infraestrutura necessária para ações educativas e de mediação cultural. O grupo se vê, então, numa posição ambígua: realiza todas as etapas do processo artístico (e frequentemente também pedagógico), oferece apresentações gratuitas, movimenta territórios e afetos, mas o reconhecimento por esse trabalho dilui-se sob o selo genérico de “parceria” com o poder público. Essa constatação não nega a potência das ações dos artistas, mas convoca uma reflexão sobre os limites e riscos da substituição silenciosa do dever do Estado pela sobrecarga dos/as trabalhadores/as da cultura. Nesse sentido, cabe perguntar: qual é a função social da arte, seguida da questão: qual é a função do Estado diante de uma arte que se compromete com a transformação?

Em diálogo com tais constatações, é preciso destacar a relevância de políticas públicas que, em outros momentos, buscaram construir uma relação mais duradoura entre teatro e plateia. O projeto Formação de Público para Teatro, realizado pela Prefeitura de São Paulo no início dos anos 2000, foi um dos exemplos mais consistentes nesse sentido, conforme analisado no primeiro capítulo. Ancorado na ideia de continuidade e no acompanhamento pedagógico das experiências teatrais, o programa oferecia mediações que extrapolavam o espetáculo, articulando encontros, debates e atividades preparatórias voltadas à criação de repertório e ao fortalecimento do vínculo com a linguagem cênica. Embora extinto nos anos seguintes, permanece como referência importante para pensar a formação continuada de espectadores, não como ação pontual, mas como prática cultural sustentada no tempo.

A escrita desta dissertação também me levou a experimentar outras formas de elaboração crítica. Foi nesse percurso que criei o *blog A Espectadora*⁷⁴, não como algo apartado da pesquisa, mas como desdobramento direto dela; um espaço de exercício do olhar, de escuta da cena e de elaboração feminista da experiência teatral. O *blog* nasceu do desejo de pensar e compartilhar minhas vivências como espectadora, transformando o gesto de assistir em prática crítica, um movimento que atravessa a própria dissertação. Ao analisar a peça *Eu tenho uma história que se parece com a minha*, por exemplo, mobilizei a experiência como espectadora para tensionar e ilustrar conceitos discutidos ao longo do texto. Mais que um recurso didático, esse gesto aponta para uma abordagem metodológica em que a análise crítica se constrói a partir da vivência estética e política da espectadora. Trata-se de um modo de pensar o teatro que integra corpo, memória e afeto como operadores teóricos, e que pode expandir os limites tradicionais entre teoria e prática. Ainda que essa dimensão não tenha sido aprofundada nesta pesquisa, ela sinaliza desdobramentos possíveis entre crítica, recepção e ação cultural. O que começou como prática individual de escrita e observação vem se ampliando em experiências compartilhadas, indicando caminhos para a continuidade do projeto e para a constituição de espaços de fruição coletiva e pensamento feminista sobre o teatro.

Por fim, compreendemos que a formação de um público feminista exige mais do que ações pontuais: demanda escuta radical, vínculos duradouros e uma política do sensível comprometida com a justiça e com a liberdade. O teatro, nesse horizonte, não se basta como linguagem — torna-se prática de mundo.

⁷⁴ Ver em: <https://espectadorapolianapiteri.blogspot.com/>

REFERÊNCIAS

- BARROSO, Poliana Piteri. **Há Mulheres**. Texto teatral, 2016. [não publicado].
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. Ed. Perspectiva. 1987. BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa**. Paz e Terra, 2023.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Editora Record, 1998.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BOAL, Augusto. Teatro jornal: Primeira edição. **Latin American Theatre Review**, p. 57-60, 1971.
- BOAVENTURA, Katrine Tokarski. **Recepção e estudos culturais: uma relação pouco discutida**. 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, 2009.
- BRASIL, Ana Paula. Mãos que constroem histórias de resistência e arte no teatro de animação brasileiro. **Mamulengo**, p. 49-54, 2021. Disponível em: <https://cbtij.org.br/wp-content/uploads/2021/07/cbtij-revista-abtb-cub-mamulengo-18-2021.pdf#page=49>. Acesso em: 2 out. 2024.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. 5. ed. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CARNEIRO, Leonel Martins (2021). Mediação cultural e teatro: história, experiências e propostas para um sistema integrado de performance de artistas e espectadores. **TEXTURA-Revista de Educação e Letras**, 23(54). Disponível em <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/6232/4058#> Acesso em 16 jun 2025.
- CARNEIRO, Leonel Martins. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 20-47, 2017. Disponível em <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/129342> Acesso em: 16 jan. 2025.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.
- CECCATO, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20052009-134418/publico/1351720.pdf>. Acesso em: 16 out. 2024.

DE OLIVEIRA ROSA, Aline. Memórias literárias afro-ameríndias e diaspóricas na elaboração de uma escrita decolonial. **Revista Lampejo**, v. 10, n. 1, p. 1–33, 2021.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. Arte como experiência da arte. **Lamparina: Revista de Ensino do Teatro**, v. 1, p. 50-56, 2012.

DESGRANGES, Flávio. O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, e94955, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 28 set. 2024.

DI EUGENIO, Alessia *et al.* A carta-depoimento de Patrícia Galvão: poder da escrita, narração de si e desconstrução de imagens mitológicas. In: **De Oriente a Ocidente: estudos da Associação Internacional de Lusitanistas**. Volume IV: estudos da AIL sobre o Brasil. Porto Alegre: AIL e Angelus Novus, 2019. p. 31-46.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. Memória e lugar: entre a noção de indissociabilidade espaço- tempo e a reflexão sobre a experiência geográfica. **Geograficidade**, v. 8, n. 2, p. 161-173, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/13132/pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

DOLAN, Jill. **The feminist spectator as critic**. University of Michigan Press, 2012.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Edições Sesc, 2017.

DUBATTI, Jorge. *Siete formas de pensar a las/los espectadores*. **Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo**, p. 1-7, 2023. Disponível em <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>. Acesso 15 de jun. 2025.

DUBATTI, Jorge; DE FREITAS, Victor Lavarda. Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos. **Rebento**, n. 14, p. 254–269, 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609/397>. Acesso em: 16 out. 2024.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Editora Perspectiva SA, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Apontamentos sobre a formação de uma crítica feminista de mídia no Brasil. Gênero, mídia & lutas sociais: percepções críticas e experiências emancipatórias. **Ponta Grossa: UEPG**, p. 11-27, 2018.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. As relações de gênero nos estudos de recepção: notas sobre metodologias de pesquisa e suas repercussões teóricas. **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Intercom**, 2002. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/69884624010245641282228666553124783652.pdf>

Acesso em: 5 abr. 2025.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 151-170, 2001.

FERNANDES, Silvia; ISAACSSON, Marta. **Os campos expandidos do teatro**. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002765352.pdf>. Acesso em: 7 de maio de 2024.

FERNANDES, Silvia; QUILICI, Cassiano Sydow. Cia de Heliópolis e o teatro em tempos de urgência. **Conceição/Conception**, v. 12, n. 00, p. 1–20, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8675276/33108>. Acesso em: 19 jul. 2024.

FISCHER, Stela. 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**, v. 3, n. 33, p. 296-310, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296/9464>. Acesso em: 28 maio 2025.

FLORESTA, Nísia. **Opúsculo humanitário**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2024. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/658727/Opusculo_humanitario_3.ed.pdf. Acesso em: 24 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 13a. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2018.

FRASER, Nancy. **Destinos do feminismo: do capitalismo administrado pelo Estado à crise neoliberal**. Boitempo Editorial, 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 91. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019.

FREIRE, Vitor Silva. **Respeitável público: uma reflexão sobre a relação entre o teatro de grupo paulistano e o público não especializado**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FUNDO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A INFÂNCIA (UNICEF). 10 dez. 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 4 abr. 2025.

GARCIA LORCA, Federico. **A casa de Bernarda Alba/ Yerma/ D. Rosita A Solteira**. Rio de Janeiro. Companhia José Aguilar Editora, 1975.

GARCIA LORCA, Federico. **Bodas de Sangue**, São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.

HALL, S. Estudos Culturais e seu legado teórico. In. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003, p. 199-218. HANISCH, Carol. **O pessoal é político. Rise up**. Trad. livre. Disponível em:

<https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%25252B%2525C3%2525A9%25252BPol%2525C3%2525ADtico.pdf>. Acesso em: 13 de setembro de 2024.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773> . Acesso em 28 maio 2025.

IBGE. Um Brasil de Marias e Josés: IBGE apresenta banco de nomes com base no Censo 2010. **Agência de Notícias IBGE**. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/9552-um-brasil-de-marias-e-joses-ibge-apresenta-banco-de-nomes-com-base-no-censo-2010>. Acesso em: 15 abr. de 2025.

JANIASKI, Flávia. O produtor e o produto no teatro de grupo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 11, p. 067-077, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008067/8876>. Acesso em: 1 de jul. de 2024, às 20:51.

JAUSS, Hans Robert. JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996b.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**; 10. ed. - São Paulo: Editora Ática, 2014.

JUNNIOR, João. O voo e o homem: assim sendo, ser busca inteira. **Rebento**, v. 1, n. 19, p. 11–38, 2024. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/800/568>. Acesso em: 19 jul. 2024.

KANG, Jaeho. A mídia e a crise da democracia: repensando a política estética. **Novos estudos CEBRAP**, p. 61-79, 2012. Disponível em <https://www.scielo.br/j/nec/a/5YX6FNdv39ZwFV7P7pS46Br/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 19 maio, 2025.

KOURY, Mariana. Clássicos da arquitetura: Teatro Oficina / Lina Bo Bardi e Edson Elito. **ArchDaily Brasil**, 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>. Acesso em: 21 abr. 2025.

LOPES, Vanessa Biffon. **Contradições entre gênero e classe no teatro de grupo paulistano: a representação poética da mulher no espetáculo A Brava da Brava Companhia**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2018.

LOPES, Vanessa Biffon. **Movimentos de um teatro interseccional: alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas**.

2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2023.

MAGRI, Sheila Mihailenko Chaves. Ruínas-palco urbanas: dialogismos discursivos na relação entre o Grupo XIX de Teatro e a antiga vila operária Maria Zélia. In: **45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2022, João Pessoa. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. p. 1–15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0801202215521762e820e10cd64.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.

MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. **Companhia do Latão**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>. Acesso em: 5 jul. 2024.

MARQUES, *et al.* Entenda a proposta de regulamentação da mídia brasileira que está em debate. **Cotidiano**. UFSC, Florianópolis, 2 abr. 2024. Disponível em: <https://cotidiano.sites.ufsc.br/entenda-a-proposta-de-regulamentacao-da-midia-brasileira-que-esta-em-debate/>. Acesso em: 4 abr. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Editora Perspectiva S/A, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 23 abr. 2025.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> acesso em 24 de abril de 2025.

MARTINS, Lúcia Helena. **O ativismo da proximidade: implicações pedagógicas em práticas de performances artistas**. 2022. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00009b/00009b9c.pdf>. Acesso em: 22 out. 2024.

MARTINS, Lúcia Helena. **Pedagogias de performances e o Ativismo da Proximidade**. Editora Dialética, 2024. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00009b/00009b9c.pdf>. Acesso em: 8 out. 2024.

MASSA, Clóvis Dias. Estética teatral e teoria da recepção. **Fragmentum**, n. 25, p. 41-43, 2010.

MATE, Alexandre et al. (org.). **Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias**. 1. ed. São Paulo: Lucias, 2020.

MATE, Alexandre, O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição

de experimentos) estéticos sociais. In: **Estudos em arte e sociedade**, v.9, n.1, p.178-194. São Paulo, 2012.

MATE, Alexandre. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 - R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre. As infindas batalhas de coletivos teatrais inseridos na categoria do sujeito histórico teatro de grupo: um ser/estar para as gentes, no aqui-agora da periferia central da história. **Rebento**, v. 1, n. 19, 2024.

MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. **Rebento**, n. 5, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/113>. Acesso em: 3 de jul. de 2024.

MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. **Rebento**, n. 5, 2015. Disponível em <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/113> Acesso em: 18 abr. 2025.

MOTA, Camila. Não sou a primeira mulher que nasce diretora no Oficina. **CARAS Brasil**, São Paulo, 26 jul. 2023. Disponível em: <https://caras.com.br/teatro/nao-sou-a-primeira-mulher-que-nasce-diretora-no-oficina.phtml> Acesso em: 21 abr. 2025.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência de cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural. In: RATTS, Alex (org.). **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Tentando definir o teatro da comunidade. **DAPesquisa**, v. 2, n. 4, p. 077-081, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15973>. Acesso em: 22 de jul. 2025.

OLIVEIRA, Luana. O papel do teatro na formação de uma nova consciência. **Revista Brasileira de Teatro**, v. 3, n. 1, p. 33-42, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rbt/article/view/49673>. Acesso em: 10 out. 2024.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 17 maio 2025.

OROZCO, Guillermo. **Televisión, audiencias y educacion**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

SMITH, Iris. *Brecht and the Mothers of Epic Theater*. *Theatre Journal*, Maryland, USA, v. 43, n. 4, p. 491-505, 1991. Disponível em: 5 de jun. de 2025 <https://www.jstor.org/stable/3207978> Acesso em 2 jun. 2025 Disponível em <https://www.jstor.org/stable/3207978>

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PAULINO, Roseli Aparecida Fígaro. Estudos de recepção para a crítica da comunicação.

POPPE, Joana. Universidade Antropófaga. **Revista do Lume**, v. 11, p. 79-89, 2017. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/505>. Acesso em: 20 abr. 2025.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Alteridade em cena. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 46-57, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57546/60586> Acesso em: 18 jul. 2024.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica. Ação cultural e ação artística: territórios movediços. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, p. e96342, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/NVTHs4qp3wbQ5hRFg4dzFMm/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 17 abr. 2025.

RAIMONDI, Marta Mariasole. *El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura*. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>. Acesso em: 27 ago. 2024.

REIS, Josemira Silva; NATANSOHN, Graciela. Com quantas hashtags se constrói um movimento? O que nos diz a “Primavera Feminista” brasileira. **Tríade: comunicação, cultura e mídia**, v. 5, n. 10, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3096> Acesso em: 28 de jul. 2024.

RESET BRASIL, **Coletivo Estopô Balaio**, [s.d.] Disponível em <https://coletivoestopobalaio.com.br/reset-brasil>. Acesso em: 19 jul. 2024.

ROLNIK, Raquel. Exclusão territorial e violência. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, p. 100-111, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cJH8wmG3XgnMGDmsjts3trF/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. A Cênica Feminista: teorizações sobre a ciência e a prática da cena teatral feministas e a importância de uma pedagogia feminista no campo teatral. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 14, p. e132381, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/dtbq3qkw9nvtvjYRDpkhByL/> Acesso em: 28 jul. 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. As grandes narrativas das mulheres comuns nas artes e no teatro. In: MARTINS, Iassanã et al. **NARRAR É PERTENCER: As grandes mulheres de teatro. Narrativas diversas nas Artes Cênicas**, p. 143. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/231837/001133626.pdf?sequence=1#page=143> Acesso em 18 abr. 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo: a performatividade do feminino no Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Universidade de São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. Do Asfalto ao Mato: a pesquisa da Cia. Livre na criação de uma cena épica e perspectivista. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, p.e101160, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/101160>. Acesso em: 28 jul. 2025.

ROMANO, Olívia Camboim. Entrevista com Renato Mendonça: a Escola de Espectadores de Porto Alegre. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 318–327, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/31229/20401>. Acesso em: 16 out. 2024.

ROMANO, Olívia Camboim. **Escola de Espectadores de Buenos Aires: uma pesquisa participante sobre mediação teatral no cenário portenho**. 2018. 341 f. f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2018.

ROSA, Aline de Oliveira. Memórias literárias afro-ameríndias e diaspóricas na elaboração de uma escrita decolonial. **Revista Lampejo**, v. 10, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistalampejo.org/index.php/lampejo/issue/view/20/393>. Acesso em: 17 jul. 2025

ROSA, Priscila Obaci; EWACI, Carol; GOLDEN, Livia. A trama e o segredo na teatralidade negra, feminina e periférica: entrevista com a Capulanas Cia de Arte Negra. In: VIANA, Fausto et al. (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais: volume IX: edição especial teatros pretos II**. São Paulo: ECA-USP, 2023. p. 145-166. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003159315>. Acesso em: 7 ago. 2025.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das oprimidas: estética política para poéticas feministas**. Rio de Janeiro: Philos, 2016.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. Algoritmos, engajamento, redes sociais e educação. **Acta Scientiarum. Education**, v. 44, 2022. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/actaeduc/v44/2178-5201-aseduc-44-e52736.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

SEBA, Maria Marta Baião. **Poética do Desmonte: experimentos cênicos antipatriarcais das Mal-Amadas grupo de teatro feminista**. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVEIRINHA, Maria João. Repensar as políticas públicas sobre as mulheres e os media: ou do quão cruciais são os estudos feministas da comunicação. **Ex aequo**, v. 25, p. 91-104, 2012. Disponível em <https://scielo.pt/pdf/aeq/n25/n25a08.pdf> Acesso em: 23 abr. 2025.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **Memória, autobiografia e diário íntimo: Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida**. 2011. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/9169/1/CAPITULO_MemoriaAutobiografiaDiario.pdf. Acesso em: 26 set. 2024.

TEATRO EM BUENOS AIRES. Aguiar Buenos Aires, [s.d.]. Disponível em: <https://aguiarbuenosaires.com/teatro-em-buenos-aires/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos.** Rosa dos tempos, 2023.

TOKARNIA, Mariana. Mulheres são mais conectadas, mas acessam menos serviços na internet. **Agência Brasil.** 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-03/mulheres-sao-mais-conectadas-mas-acessam-menos-servicos-na-internet> Acesso em: 9 ago. 2025.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Escola de espectadores com Jorge Dubatti.** Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=escola-de-espectadores-com-jorge-dubatti>. Acesso em: 31 out. 2024.

VANNUCHI, Camilo. O direito à comunicação e os desafios da regulação dos meios no Brasil. **Galáxia**, São Paulo, n. 38, p. 167-180, 2018. Disponível em <https://www.scielo.br/j/gal/a/dVrYxKtG97XKqZdjSQpSKNG/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 21 abr. 2025.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direcção teatral.** 1984. Editora Hucitec.

WHITE, Robert A. Recepção: a abordagem dos estudos culturais. **Comunicação & Educação**, n. 12, p. 57-76, 1998. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/36359> Acesso em: 28 jul. 2025.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução Adriana Buzzetti, 1a. edição. Lafonte, São Paulo., 2020 (1929).

ZAMBRANO, Sandra Vera. Estudios culturales/estudios de audiencia: clase, política y tecnología. Entrevista con David Morley. **Versión. Estudios de Comunicación y Política**, n. 36, p. 178-186, 2015

APÊNDICE A- ENTREVISTA COM AS ARTISTAS SOBRE SEUS GRUPOS DE TEATRO

ENTREVISTA 1 - Marta Baião- Mal (Amadas Poética do Desmonte)

Nome pelo qual gostaria de ser referida na dissertação (pessoal ou coletivo artístico):

Marta Baião- Mal-Amadas Poética do Desmonte

Que tipo de trabalho você (ou seu grupo) tem desenvolvido em relação à formação de público?

Temos ido atrás do público, buscamos espaços não oficiais, transformamos equipamentos públicos ou não, em territórios cênicos.

Há alguma iniciativa voltada especificamente para mulheres, grupos feministas ou com recorte de gênero? Se sim, quais?

A Poética do Desmonte é o modus operandi das Mal-Amadas, teatro feminista com 33 anos de cena. O princípio Nosódico é como fisicalizamos o nossa estética épica performativa, usamos o mal patriarcal para combater o próprio.

Vocês realizam algum tipo de acompanhamento ou escuta do público após as apresentações (debates, conversas, rodas, pesquisas etc.)?

Sempre

De que forma você caracterizaria ou qualifica o público que acompanha seu trabalho?

É aberto ao público em geral, mas priorizamos as mulheres.

Há ações específicas (oficinas, rodas de conversa, mediações, encontros, etc.) voltadas à formação crítica desse público?

Sim, abrimos o diálogo principalmente para tratar do teatro contemporâneo, decolonial, não ilusionista, a ideia é quebrar paradigmas que condenam as mulheres a uma fraude que impõe a subalternidade como destino, própria do capitalismo patriarcal.

Gostaria de acrescentar algo sobre a relação entre formação de público e feminismo no teatro a partir do trabalho desenvolvido por você/seu coletivo?

São muitos os modelos de Teatro feminista, porém, existem os apenas temáticos e os que quebram estruturas, por exemplo, o modelo dramático não dialoga com o feminismo.

ENTREVISTA 2 – Fernanda Azevedo (Coletivo Comum)

Nome pelo qual gostaria de ser referida na dissertação (pessoal ou coletivo artístico):

Coletivo Comum - Fernanda Azevedo

Que tipo de trabalho você (ou seu grupo) tem desenvolvido em relação à formação de público?

Aproximação com movimentos sociais, no caso do trabalho cênico Carne, os feministas e organizações de mulheres, durante o processo de pesquisas e ensaios.

Há alguma iniciativa voltada especificamente para mulheres, grupos feministas ou com recorte de gênero? Se sim, quais?

Fizemos este recorte durante o desenvolvimento do trabalho cênico Carne. Mas tb o mantivemos nos outros trabalhos, já que as integrantes do Coletivo Comum fazem parte de movimentos feministas.

Vocês realizam algum tipo de acompanhamento ou escuta do público após as apresentações (debates, conversas, rodas, pesquisas etc.)?

Sim, na maioria das vezes, a depender do trabalho, fazemos debates após as apresentações e durante o processo de pesquisas.

De que forma você caracterizaria ou qualifica o público que acompanha seu trabalho?

Engajado, no caso dos movimentos e organizações sociais, e interessado, em outros casos.

Há ações específicas (oficinas, rodas de conversa, mediações, encontros, etc.) voltadas à formação crítica desse público?

Sim. Faz parte dos nossos processos artísticos a realização de debates, conversas e oficinas teatrais.

Gostaria de acrescentar algo sobre a relação entre formação de público e feminismo no teatro a partir do trabalho desenvolvido por você/seu coletivo? Com o trabalho cênico Carne nós criamos um dispositivo que tornou possível a apresentação da peça em diversos locais, não só em teatros. Isso nos aproximou de mulheres (organizadas ou não) que estavam bairros ou cidades com pouca (ou nenhuma) oferta de espaços culturais.

ENTREVISTA 3 – Dirce Thomaz (Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro)

Nome pelo qual gostaria de ser referida na dissertação (pessoal ou coletivo artístico):

Dirce Thomaz diretora fundadora da Invasores

Que tipo de trabalho você (ou seu grupo) tem desenvolvido em relação à formação de público?

A Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro foi fundada no ano 2000, nesses anos todos o nosso foco além da formação de público é a dramaturgia negra. Estudo esse tema no meu mestrado. A formação é importante, porém como fazer é o que apresentar para o público faz parte no nosso objetivo.

Há alguma iniciativa voltada especificamente para mulheres, grupos feministas ou com recorte de gênero? Se sim, quais?

Sim, 90% dos nossos projetos dramatúrgicos são para mulheres negras. Mas temos espetáculos Infantojuvenil e adultos com conteúdo antirracista.

Vocês realizam algum tipo de acompanhamento ou escuta do público após as apresentações (debates, conversas, rodas, pesquisas etc.)?

Sim, fizemos com A Precursora das Ideias de 2010 até 2014 com *Eu e Ela: visita a Carolina Maria de Jesus*, desde 2017 até hoje. E vamos continuar com o prêmio Zé Renato circulação esse ano e resquício de Memórias em 2019 e 2020, em Teatros, Universidade, Ceus e Escolas públicas.

De que forma você caracterizaria ou qualifica o público que acompanha seu trabalho?

Público diverso.

Há ações específicas (oficinas, rodas de conversa, mediações, encontros, etc.) voltadas à formação crítica desse público?

Sim, Oficinas e Rodas de Conversas.

Gostaria de acrescentar algo sobre a relação entre formação de público e feminismo no teatro a partir do trabalho desenvolvido por você/seu coletivo?

A formação de público e feminismo caminham juntos. Nem todo público é feminista. Mas toda feminista faz parte do público. Criei um Sarau na pandemia. Mafuá-Sarau das Negras Velhas. Em todas as apresentações, público de todas as idades têm um olhar crítico da cena. Mesmo sendo uma pessoa que vai ao teatro pela primeira vez. Isso acontece muito no teatro negro que faço. Mulheres, homens, crianças, jovens, velhas/os assistem, participam e levantam temáticas importantes sobre suas mães, avós e suas ancestrais. Principalmente em Carolina e no Sarau. Os adolescentes também em Carolina. Mas as crianças ficam fascinada com A Precursora das Ideias e com Resquícios de Memórias, apresentei quatro vezes. Sesc Interlagos, estreia em 2019. Escola João XIII Raposo Tavares. EMEF. Saturno Pereira, Cidade Tiradentes e Teatro Studio Heleny Guariba

ENTREVISTA 4 – Carla Zanini (Desúbito Cia.)

Nome pelo qual gostaria de ser referida na dissertação (pessoal ou coletivo artístico):

Carla Zanini - Desubito Cia

Que tipo de trabalho você (ou seu grupo) tem desenvolvido em relação à formação de público?

Essa é uma pergunta que temos nos feito constantemente, e que nos leva a sempre buscar novas estratégias a cada trabalho. Acredito que a formação de público seja um dos maiores desafios que enfrentamos enquanto classe artística — e, muitas vezes, acaba sendo deixada de lado. Infelizmente, por falta de apoio (ou por contar com apoios muito limitados), acumulamos tantas funções dentro de um processo teatral que não conseguimos dedicar ao público o cuidado e a continuidade que gostaríamos. Ainda assim, tentamos manter um contato direto com quem nos acompanha, principalmente pelas redes sociais, e buscamos, a cada novo projeto, identificar o público que pode dialogar mais diretamente com aquela temática. Sempre que possível, tentamos criar caminhos para levá-lo até as apresentações — escolas, grupos. Nem sempre isso é viável, mas temos nos empenhado cada vez mais para que se torne uma prática concreta e constante.

Há alguma iniciativa voltada especificamente para mulheres, grupos feministas ou com recorte de gênero? Se sim, quais?

Tentamos priorizar que nossa equipe criativa seja formada por mulheres e lgbs, como a temática de boa parte dos nossos espetáculos tocam em questões relacionadas a gênero muitas das nossas ações acabam sendo relacionadas com esse recorte. Porém não acho que posso dizer que sejam iniciativas voltadas especificamente para esses grupos.

Vocês realizam algum tipo de acompanhamento ou escuta do público após as apresentações (debates, conversas, rodas, pesquisas etc.)?

Sim, porém não em todas as apresentações

De que forma você caracterizaria ou qualifica o público que acompanha seu trabalho?

Temos um público diverso nas nossas peças mas percebo que em sua maioria são mulheres e lgbs.

Há ações específicas (oficinas, rodas de conversa, mediações, encontros, etc.) voltadas à formação crítica desse público?

Sim, planejamos de acordo com os projetos e os editais que conseguimos, porém penso que deveríamos conseguir ter alguma ação independente desses apoios.

Gostaria de acrescentar algo sobre a relação entre formação de público e feminismo no teatro a partir do trabalho desenvolvido por você/seu coletivo?

Existem inúmeras maneiras de se falar sobre o feminismo e quanto mais o público puder ter contato com as variadas formas de fazer e de pensar mais conseguiremos avançar em temas tão relevantes na sociedade. A formação de público é um dos tópicos mais importantes do nosso fazer teatral, que deveria ser olhada com atenção por nós artistas e pelas políticas públicas. Acredito que enquanto grupo estamos dando pequenos passos, porém ainda temos muito a discutir, pensar e fazer em relação a isso tudo.

ENTREVISTA 5 – Cibeles Forjaz (Cia. Livre)

Nome pelo qual gostaria de ser referida na dissertação (pessoal ou coletivo artístico):

Cibeles Forjaz

Há alguma iniciativa voltada especificamente para mulheres, grupos feministas ou com recorte de gênero? Se sim, quais?

Os processos de pesquisa e dramaturgia das peças, que geraram espetáculos feministas, como por exemplo: 1) Rainha[S], que mistura a peça Mary Stuart (Schiller), a vida das rainhas Elisabeth e Mary Stuart e, principalmente, das atrizes-criadoras e dramaturgas Georgette Fadel e Isabel Teixeira, com certeza tem um recorte de gênero e uma perspectiva feminista. 2) A leitura encenada de Santa Joana dos Matadouros, cruza o texto de Brecht há uma perspectiva feminista. 3) O processo de pesquisa de A Força da Imaginação e a peça "Maria que Virou Jonas ou A Força da Imaginação", estuda as performances de gênero, os trânsitos de gênero, os papéis feminino e masculino no casamento e relações afetivas e o que pode acontecer a partir da troca de papéis. 4) O espetáculo "A Morte da Estrela" (formado por três peças: Estação#1 - Lembre-se de Mim", Estação#2 - Devir O Quê e Estação#3 - Embora) reflete sobre a relação entre os papéis de gênero e protagonismo dentro e fora do teatro. 4) O projeto de pesquisa e construção dramática "A Marcha dxs Mulheradx" é sobre as lutas feministas e femininas (cruzadas com questões de raça e classe) na história do Brasil. As 5 peças escritas nesse projeto refletem sobre mulheridades diversas e diversidade de gênero, assim como transformações sociais profundas tendo as mulheres como protagonistas das mudanças. Nesse último projeto (formado quase só por mulheres, incluindo mulheres trans), todos os estudos públicos e trabalhos de campo tem a questão de gênero e os feminismos por fundamento e a fabulação especulativa como experiência de criação.

Vocês realizam algum tipo de acompanhamento ou escuta do público após as apresentações (debates, conversas, rodas, pesquisas etc.)?

Sim, sempre criamos processos de pesquisa e estudo público, em que todas as fases do processo são abertas ou tem aberturas, com debates e escuta do público.

De que forma você caracterizaria ou qualifica o público que acompanha seu trabalho?

Público de teatro em geral; estudantes; militantes, ativistas e interessados em política, história, antropologia e política indígena e indigenista; pessoas de esquerda e feministas. Mas como não fazemos uma pesquisa quantitativa com o público, não é uma informação exata, mas uma tendência, pelos temas tratados e forma de trabalho e pesquisa realizadas.

Há ações específicas (oficinas, rodas de conversa, mediações, encontros, etc.) voltadas à formação crítica desse público?

Sim, cada projeto de criação inclui processos de pesquisa e estudo público, em que todas as fases do processo são abertas ou tem aberturas, com debates e escuta do público em geral e oficinas abertas para estudantes de teatro nas diversas áreas do fazer teatral (dramaturgia, iluminação, visualidades, atuação, dança e percussão), assim como estudos públicos e rodas de conversa para interessados nos temas tratados pelos espetáculos.

Gostaria de acrescentar algo sobre a relação entre formação de público e feminismo no teatro a partir do trabalho desenvolvido por você/seu coletivo? Sempre pensamos na formação de público e também na participação do público na criação dos textos e espetáculos, além de escutar o público quando os espetáculos ficam prontos e são apresentados, desde 1999. Desde a entrada da pesquisadora e atriz Lucia Romano no grupo, em 2006, o estudo dos feminismos e a perspectiva feminista ganhou ênfase em todos os processos de criação, normalmente cruzados com questões da história do Brasil. Desde 2006, com o estudo da antropologia e de mitos de vários povos indígenas, assim como a partir de 2018 com a participação efetiva de homens e, principalmente, mulheres indígenas nos trabalhos de pesquisa, também passamos a cruzar outras perspectivas sócio-culturais, epistemologias e cosmologias diversas com a reflexão sobre o papel das mulheres na vida social e política, sempre em busca de transformações e deslocamentos.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM AS ARTISTAS DA CIA. MATITA

ENTREVISTA 1 - Bruna Capetine

Sobra a peça *Marias* (2019)

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

O primeiro contato foi quando eu estava procurando cursos livres além da faculdade, conheci a Cia pelo Facebook, me inscrevi no curso que iria começar em pouco tempo e comecei.

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Durante o processo de criação da peça, os aspectos do feminismo que mais se destacaram foram a luta pela equidade de gênero, a visibilidade das vozes femininas e a desconstrução de papéis tradicionais atribuídos às mulheres. Ao encarnar personagens femininas, buscamos dar a elas uma voz autêntica, muitas vezes silenciada ou subestimada pela sociedade. Além disso, a maneira como me posicionei no palco e interagi com outras personagens foi moldada pela ideia de resistência e autonomia, elementos essenciais do feminismo. A proposta foi criar uma atmosfera onde as mulheres não só questionam, mas também desafiam e se afirmam em espaços dominados por discursos patriarcais. Isso exigiu uma postura consciente, em que a energia, a força e a complexidade das personagens femininas foram centrais na narrativa, ao invés de serem limitadas por estereótipos ou representações passivas.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

O feminismo, para mim, é um convite constante à reflexão sobre as estruturas de poder que moldam nossas relações sociais e pessoais, e isso se reflete diretamente na construção dos personagens, no texto e na interpretação.

Essa influência se manifestou de várias maneiras na performance de todas na peça. Acho que o que me marcou foi a caminhada conjunta, todas unidas, como é o feminismo, por uma causa e propósito.

4. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

O público recebeu super bem de maneira geral, uma parte importante foi dar visibilidade e protagonismo às experiências femininas, de maneira crítica e subversiva. Ouvimos muitas histórias e causamos reflexões, algumas só ali ao final da peça entenderam algum momento da própria vida que foi cercada pelo machismo e foi bonito ver nos relatos o reconhecimento da importância do feminismo.

5. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

Sim, acredito que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero, pois ele oferece uma plataforma para questionar, refletir e confrontar as normas e desigualdades estruturais que ainda permeiam nossas sociedades. Através de narrativas que dão voz e protagonismo às mulheres, o teatro feminista não só expõe as problemáticas relacionadas à opressão de gênero, mas também proporciona uma experiência emocional e sensorial que facilita a compreensão e a empatia do público.

6. Qual foi a resposta do público masculino, e como você lidou com eventuais reações de resistência ou negação dos temas abordados?

Percebendo os relatos, alguns pareciam estar abertos a compreender, já que eles não vivem o lado da mulher. Outros demonstraram resistência, não acreditando que fosse tão difícil como foi colocado, mas o fato de ter ido até uma peça que é feminista, já demonstra uma inclinação ao interesse da luta feminista.

7. Como participar de uma peça feminista transformou sua percepção pessoal sobre questões de gênero e sobre o seu papel como artista?

Fui desafiada a repensar visões, posicionamentos, que talvez antes não fossem tão inclinados ao feminismo, me fez refletir sobre os papéis de gênero e a desconstruir ideias preconcebidas.

8. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

Significa vivenciar as experiências e dinâmicas propostas pelo grupo, sempre de uma perspectiva feminina. Significa se sentir num ambiente acolhedor e seguro, onde podemos compartilhar experiências e sentir que somos compreendidas.

14. Como você vivenciou e contribuiu para as ações artístico-pedagógicas da Cia. Matita ao longo do processo das peças?

A contribuição surgiu desde o primeiro momento ao aceitar estudar, construir e apresentar a peça *Marias*. A contribuição foi de forma prática, teórica, sugestões, construção de cenas, em cada detalhe, do cenário a apresentação houve envolvimento de todas. Literalmente uma peça construída do zero, ou melhor, do feminismo, com protagonismo feminino.

15. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

Apesar de em sua maioria ser público feminino, acredito que atingimos e atravessamos essas mulheres, muitas vezes de uma geração mais antiga e gerações mais nova que vem potente.

ENTREVISTA 2 - Clara Cecilia Seguro da Silva (Clara Icamiaba)

Sobre a peça *Há Mulheres*

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

Eu não me lembro bem para ser sincera. Acredito que foi em 2015 ou 2016 eu estava cursando o Mestrado em Mudança Social e Participação Política na EACH da USP e ao mesmo tempo fazendo Técnico em Canto Popular na ETEC de Artes, o que me levou a participar como percussionista em um grupo amador de músicas autorais que então se apresentou em algum dos saraus promovidos pela então Cia Naturalis. Neste dia ou após isso me contataram para convidar a ser parte do grupo. Estavam trabalhando em uma peça sobre mulheres. Duas coisas me motivaram, com certeza a temática por ser feminista e estar estudando o engajamento de mulheres e em segundo a possibilidade de colocar em prática meus estudos de técnica vocal, persuasão e sonoplastia. Posteriormente o grupo de atrizes também me motivou.

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Me chamou muito atenção que havia uma descoberta conjunta sobre o feminismo a partir da escuta de mulheres entrevistadas, de pesquisas de mulheres feministas e das discussões e trocas sobre dúvidas que tínhamos neste processo de descobrir o feminismo. Elas influenciaram nas histórias que foram escolhidas para serem apresentadas, no cenário, figurino e parte musical. O

9. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça?

A construção da peça, desde o primeiro encontro, afetou profundamente o meu processo criativo como uma atriz e minha experiência de vida, pois trouxe uma sensibilidade única ao trabalho.

10. Durante o processo de pesquisa para Marias, nós estudamos figuras históricas e lutas feministas no Brasil. Como foi o impacto dessas histórias na construção das personagens e das cenas?

São histórias de grande impacto e relevância. Histórias até desconhecidas pela maioria das mulheres, histórias que poderiam ser de nossas avós e que são esquecidas e muitas vezes apagadas de fato, apenas por ser histórias de mulheres, o que impactou no que quero contar, saber, ser e deixar pra outras mulheres de lá(da construção da peça) pra frente.

11. Como foi trabalhar com alegorias para representar a luta de mulheres?

As alegorias ofereceram uma forma simbólica de representar aquilo que queríamos dizer. Então foi rico, já que usamos formas metafóricas, que em alguns momentos transcendem as palavras ou gestos e mexe com os sentimentos.

12. A peça traz referências à educação, à fome e à participação política das mulheres. Como essas temáticas influenciaram a atuação de vocês em cena?

Em cena, essas questões influenciam a forma como os personagens se relacionam com o mundo e entre si. A educação, por exemplo, pode ser abordada como uma ferramenta de empoderamento ou de opressão. A fome, além de ser um aspecto material, também pode representar uma fome simbólica por justiça, por voz e por direitos. Já a participação política das mulheres é fundamental para dar visibilidade às suas lutas e reivindicações, o que se traduziu em uma atuação carregada de empoderamento, resistência e força.

13. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma?

Sempre compartilhávamos experiências, sugeríamos peças com a temática, fazíamos debates sobre os temas que envolvem o feminismo.

espetáculo ia também evoluindo ou se modificando a cada debate de final de espetáculo. Um aspecto que para mim é muito importante é que havia feminismoS presentes, de esquerda, negro, interseccional, lésbico, etc...

3. Durante a criação de cenas, vocês compartilharam histórias pessoais que foram incorporadas na dramaturgia. Como foi esse processo de transformar experiências próprias em material cênico?

Compartilhávamos histórias, ouvíamos e experimentávamos a partir de nossas e as histórias de mulheres famosas. Também nos tornamos em ver o que daquela experimentação iria para o palco. Esse processo foi rico, de tecer mesmo a peça.

4. Quais foram os maiores desafios ao abordar temas como violência de gênero, padrão de beleza e opressão patriarcal em cena?

Os desafios eram como abordar esses temas de forma não panfletária e ao mesmo tempo ser direta.

5. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

O espetáculo Há Mulheres, para mim marca algo muito especial que fiz na vida, eu acreditei na mensagem, no processo e nos encontros que fazíamos, para mim foi um processo de crescimento, de estar construindo com pessoas que não pensavam como eu mas tínhamos espaço para discutir, aprender e criar uma rede, fazer coisas juntas entre mulheres, criar nossa mini comunidade. Os ensaios e as apresentações tinham seu valor especial e era sempre um lugar aonde eu queria ir.

6. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

As reações da maioria dos homens eram particular eu diria, poucas mulheres não se identificaram ou mostraram resistência ao tema. Com a comicidade, os dramas, as pessoas em especial mulheres de diversas idades se identificavam de alguma forma e compartilhavam isso

no final da peça. Enquanto os homens, havia mais críticas de ataque pessoal ou necessidade de defesa e isso talvez demonstrasse como se sentiam atacados pessoalmente.

7. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

Claro que sim! Se o teatro por si só tem impacto como não teria o teatro feminista, minha sensação é que as pessoas saiam de alguma forma tocadas, ou por se identificarem, ou por terem algo no qual nunca haviam pensado ou por ficarem incomodadas com os temas. E ver as situações cotidianas representadas em cena, as coloca em evidência.

8. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

Para mim é o mundo ideal, como uma pessoa feminista e lésbica, esse é um lugar onde eu gostaria de estar ainda mais quando se está com mulheres que estão se repensando também como em um trabalho conjunto com suas expressões de gênero e transicionalidades e desafios.

9. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça?

Não, mas a peça e o processo da cia representa muito mais meu modo de ver o feminismo, que é cotidiano, coletivo e comunitário.

10. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma?

Acredito que primeiro a horizontalidade, que não era fácil mas era na maioria das vezes respeitada, as discussões e questionamentos eram trazidos para o grupo, nada foi perfeito, e nunca será, mas eu via um esforço por entender nossa diversidade e trazer sinceridade para o espetáculo e nosso comprometimento com a peça.

11. Como você vivenciou e contribuiu para as ações artístico-pedagógicas da Cia. Matita ao longo do processo das peças?

Eu dei aulas, criei algumas peças musicais e de sonoplastia para cenas, focalizava os exercícios de voz, alguns de corpo, também escrevi pequenas cenas que interpretei ou interpretamos em conjunto em momentos pontuais.

12. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

Sim, bom, esse foi o projeto de mais sucesso em que eu participei, e passamos meses com a casa cheia todo o fim de semana. Acho isso relevante, as pessoas indicavam outras pessoas, interessadas no tema e gente que tinha acesso ao teatro e gente que não se deslocava de periferias até o centro da cidade para assistir a peça.

ENTREVISTA 3 – Café Marques

Sobre a peça *Marias*

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

Já conhecia a Poliana a um tempo, ela foi uma das primeiras professoras de teatro que tive, e gostava muito do trabalho que ela estava fazendo. Lembro que eu era apaixonada pela peça Há Mulheres, assisti várias e várias vezes. Então, quando surgiu um novo projeto, pensei: é claro que eu tinha que participar.

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Na época eu era bem diferente do que sou agora, era solteira, não tinha filhos, estava começando a faculdade. Quando começamos o projeto eu queria falar sobre liberdade, sobre o direito a se colocar na sociedade, nos debates, de ser o que quiser ser. Todas as minhas propostas iam pra esse lado "solto", se a Poli não me segurasse acho que eu só ficaria girando pelo palco.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

Quando minha mãe foi assistir. Eu fui criada dentro de uma casa que se dizia ser muito tradicional, minha família espera que eu seja uma boa esposa, é a única coisa que esperam de mim. Com o tempo fui notando que tudo o que sou foi por causa deles e eles nem perceberam.

Meu pai não teve filhos homens, então ele levava eu e minha irmã para fazermos tudo o que ele faria com um menino, então não cresci com a ideia de que tinham coisas que não eram pra mim. Ele sempre tratou minha mãe com muito respeito e deixava ela fazer o que quisesse. Se ela trabalhasse era ótimo, se não trabalhasse também. Então, eu cresci acreditando que eu podia escolher. Por conta da religião, o discurso deles era diferente disso, do que acontecia na prática então, quando minha mãe assistiu a peça e concordou com o que viu, senti que foi a primeira vez que ela concordou com algo que eu tenha dito.

4. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

Marias é uma peça muito poética, não confrontamos o público diretamente, isso deixa a todos mais desarmados, então as rodas de conversas são mais tranquilas. E as mulheres se abrem mais para se expor. Numa apresentação uma tia distante, vindo do interior, foi nos assistir e contou relatos de como não pode estudar quando jovem porque o pai dela disse que mulher não podia estudar e seu marido também não deixou, e isso fez ela deixar todos os sonhos para trás. A gente acha que esse tipo de coisa não acontece mais ou que está longe da nossa realidade, mas está mais perto do que a gente imagina.

5. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

Acredito que sim pelo fato das pessoas estarem mais abertas a escuta quando estão dentro do teatro. Às vezes elas nem percebem que estão num debate até ser tarde demais (risos). Mas o teatro consegue acessar lugares que não seriam possíveis de outra forma. Sabe aquele ditado, ver para crer? Acho que é isso. Ali dá pra ver, mesmo sendo encenação é mais fácil de entender.

6. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

Estar num grupo de mulheres tornam as coisas mais fáceis, no sentido de não ter que ficar se explicando demais. Todas entendem um atraso pq teve que levar a filha na escola. Ter que levar a criança pros ensaios. Estar com dores, estar doente. A mulher tende a ser mais cuidadosa e empática umas com as outras. Isso torna o trabalho mais gostoso de fazer, e essa empatia que nos guia na hora de criar uma temática. Porque muitas vezes a gente não passou por todas as questões que abordamos na peça, mas isso não nos impede de conseguir falar sobre tudo o que diz respeito às dores de todas as mulheres. A gente entende a dor da outra como se fosse nossa.

ENTREVISTA 4 – Celma Iocci

Sobre a peça *As Cores de Lorca*.**1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?**

Inicialmente meu interesse era ingressar para a trupe, pois o tema sobre mulheres e feminismo me chamou a atenção, por isso me inscrevi numa oficina de Teatro do Oprimido, ministrada pela Poliana, pois desta forma seria possível fazer contato e mostrar meu trabalho.

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Refletir sobre o lugar da mulher naquela época e o que reverbera no lugar da mulher de hoje, foi essencial para a construção da personagem. Pois, apesar do tempo e da conquista de alguns lugares alcançados por nós, ainda vemos repetidos padrões estruturais da época.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

A identificação da hierarquia que essas jovens eram obrigadas a seguirem, pois mesmo que comandada pelo poder feminino da mãe (Bernarda Alba), esta age com uma estrutura de pensamento e atitude masculina, colocando suas filhas mulheres na submissão e obediência, onde sua palavra se tornava lei. A atitude desta mãe, me leva a interpretação de que a necessidade de sua sobrevivência de mulher numa época em que os homens comandavam, foi imprescindível para manter a continuação de sua família de mulheres após a morte do homem da casa.

4. As Cores de Lorca explora as personagens femininas de García Lorca. Como foi interpretar essas figuras complexas em uma adaptação focada nas questões de gênero e opressão?

Falar da opressão e submissão das mulheres é sempre necessário e de suma importância, pois esta situação é estrutural e para que haja uma mudança maior é sempre necessário abrir espaço para a denúncia, reflexão e debate.

5.O processo de criação ocorreu durante a pandemia, com ensaios virtuais e estudos teóricos. Como essa dinâmica influenciou o trabalho de vocês?

Foi uma experiência ímpar, pois um trabalho completamente diferenciado de tudo quanto é coisa que já havia feito. A necessidade de explorar novas formas de construção da personagem dentro de uma linguagem totalmente experimental, ampliou meu leque de atriz para a busca de uma interpretação orgânica que se encaixasse na proposta.

6.A ausência simbólica de Bernarda Alba foi um elemento crítico na peça. Como vocês lidaram com essa escolha artística?

Achei uma escolha bastante assertiva, além de abrir espaço para explorar mais profundamente outras personagens, a não presença física de Bernarda fez com que sua ausência se tornasse força para a personagem e suas questões, pois mesmo sem seu corpo, ela estava presente o tempo todo.

7.Durante o desenvolvimento da peça, nós realizamos lives e grupos de estudo sobre Lorca. Como esses momentos de diálogo com o público impactaram o processo criativo?

A tecnologia esteve a nosso favor, tendo em vista que esses encontros eram virtuais e isso já colaborava para que estivéssemos dispostas em uma tela, facilitando assim o diálogo direto com o público. Fator, que também abriu espaço para a ampliação das experimentações de criação de ações cênicas durante o processo criativo, e que foram utilizados na apresentação.

8.Que desafios a montagem digital trouxe para a atuação? Houve algo que você só conseguiu explorar no ambiente virtual?

Por se tratar de uma linguagem diferenciada no sentido de não haver uma classificação como teatro e nem como cinema/audiovisual, foi um percurso para encontrar uma linha tênue onde a interpretação não ficasse prejudicada dentro deste ambiente virtual. Para mim, a vantagem é que ao me ver na tela, no processo de montagem, tinha a possibilidade de experimentar e buscar

Estar entre mulheres possibilita falarmos a mesma língua, e isso dentro do processo criativo é muito rico, pois temos a possibilidade de focar num tema conhecido e vivenciado por nós e nos aprofundar nele, inclusive com as nossas próprias histórias e experiências, possibilitando assim ao resultado final algo mais intenso e real.

14. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça?

Passei a olhar com mais complexidade para situações que envolvem mulheres em relacionamentos abusivos e em situações de risco, ampliei minha forma de pensar abrindo espaço para uma análise que vai além do pensamento comum. Em relação ao ativismo, acredito ainda ser necessário me dedicar ainda mais e promover mais atividades que abordem a questão.

15. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma?

Senti falta de me aprofundar mais teoricamente sobre o feminismo, mas os debates que aconteciam durante os encontros e o espaço para troca de vivências ajudou bastante ao processo.

16. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

Acredito que o grupo trouxe luz para as questões sobre a mulher e sua situação, mas para formação de um público voltado ao teatro feminista, penso que seria necessário apresentações com uma linguagem um pouco mais incisiva sobre o tema. Entretanto, vejo que o espetáculo tinha como proposta uma abordagem mais sutil, retratar o tema nas entrelinhas, refletindo e denunciando de uma forma subliminar, se colocando mais de acordo com a linguagem virtual a qual o espetáculo se propôs a fazer e desta forma trazer o debate sobre o que nos propusemos a fazer.

ENTREVISTA 5 - Iris Carvallho

Sobre a peça *Marias*.

esse equilíbrio ao analisar racionalmente minha interpretação, fator esse que depois foi desafiador para transformar essas descobertas numa interpretação mais orgânica.

9. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

Acredito que lidar com o imponderável relacionado ao ambiente virtual, onde estamos à mercê de sua funcionalidade que envolve coisas fora do nosso âmbito habitual, como a própria tecnologia e a energia elétrica que é o coração do avanço das máquinas.

10. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

As conversas após as apresentações foram ótimas, pois foram importantes para ouvir o público e refletir sobre como o trabalho reverberou, afinal sem público não fazemos teatro. Para mim, foi marcante algumas falas de como o espetáculo, mesmo sendo virtual, conseguiu atingir profundamente algumas pessoas, inclusive pelo fato de cada uma das atrizes estarem em suas casas e o espetáculo ser feito ao vivo.

11. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

Acho importante utilizar a linguagem teatral como ferramenta para o debate sobre o tema, pois é neste espaço de troca que a arte abre espaço para denúncia, fala e reflexão, possibilitando assim atingir um maior número de pessoas. E falar sobre a questão das mulheres é algo necessário, pois ainda hoje vivenciamos números alarmantes de agressões e feminicídios.

12. Como participar de uma peça feminista transformou sua percepção pessoal sobre questões de gênero e sobre o seu papel como artista?

Possibilitou- me olhar com mais profundidade a este assunto e como artista o desejo de se pronunciar sobre o tema, na busca de trazer debate e reflexão.

13. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

Moro no litoral e estava procurando uma oportunidade para estudar teatro em São Paulo. O que me conquistou foi o fato de tratar-se de um curso livre, não requerer experiência e ser aberto para qualquer idade. Na época estava com 54 anos, nunca havia estudado teatro e ao chegar lá senti um encantamento instantâneo pelo método, visão e práticas: estava no lugar certo ! Já conhecia Augusto Boal mas o estudo do Teatro do Oprimido na profundidade que tive oportunidade de acessar foi incrível! Foi tudo muito intenso e transformador!

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Destaco aqui alguns pontos que me atraíram:

- As histórias das mulheres escolhidas abrangem áreas facilmente identificadas pelo público: educação, política, literatura e papel social
- Possibilidade de mostrar ao público figuras femininas pioneiras, corajosas e inovadoras as quais, cada uma em sua época, desbravaram caminhos para construção de valores e conceitos femininos que nos fizeram chegar às lutas dos dias atuais.

De forma particular, minha personagem (Nísia Floresta) me impressionou por suas atitudes, ideias e escolhas em um tempo muito hostil e impermeável aos seus conceitos. O que a levou a essas escolhas, estudos? Senti uma força, um inconformismo e grande dose de coragem vinda dessa mulher absolutamente angustiada com os costumes e opressões sofridas pelas mulheres de sua época. Sua paixão pelos estudos, sua organização de pensamentos para escrita e publicações, seu ideal de expandir seu aprendizado às mulheres em um tempo de rara participação feminina no acesso à educação.

Através de Nísia, fica nítida a necessidade da educação para ampliação de horizontes e visão de mundo, ciência da sua importância e potencialidades, características tão raras nas mulheres no século XIX.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

Sim. Nas apresentações. Momento maravilhoso de trocas quando havia espaço ao final da peça para que as mulheres da plateia pudessem se expressar, contar suas histórias, fazer paralelos e confessar dores e vitórias.

4. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

Uma intervenção em especial, em Santo Amaro. Durante uma cena de Carolina Maria de Jesus, nossa atriz foi interrompida por um homem extremamente emocionado que diz : “Vocês não sabem o que é passar fome” . Damos espaço para que, por aproximadamente 10 minutos, ele compartilhasse toda sua dor e experiências vividas na infância.

5. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

Sim. Pela identificação. As questões ali apresentadas trazem histórias pessoais vividas por todas. As opressões, os medos, as dificuldades. Está tudo ali. Quando se vê no palco, a dor comum vira coletiva!

6. Qual foi a resposta do público masculino, e como você lidou com eventuais reações de resistência ou negação dos temas abordados?

Talvez por estarem em minoria, havia mais silêncio que participação. Alguns poucos comentários eram afirmativos das questões colocadas. A participação mais forte foi do homem sobre a fome.

7. Como participar de uma peça feminista transformou sua percepção pessoal sobre questões de gênero e sobre o seu papel como artista?

De uma importância gigante! Fazer parte de um grupo que promova debate, estimule percepções e movimente mentes. Uma grandeza como atriz poder contar histórias que estimulem o feminino em direção a autovalorização, autoestima. Poder de transformar através da arte, promover mudanças. Usar o corpo, voz, mente como espelhos para que possam se enxergar através do palco, da exposição.

12. A peça traz referências à educação, à fome e à participação política das mulheres. Como essas temáticas influenciaram a atuação de vocês em cena?

Além dos temas e referências, havia o tempo. Cada uma viveu em épocas diferentes e as histórias iam cronologicamente influenciando cada personagem do próximo período. Finalmente, contextualizando os tempos atuais, ainda víamos problemas semelhantes ao início da peça. Então parece que houve luta, há luta e haverá luta. E será incansável para TODAS mulheres enquanto houver mulheres passando fome, buscando educação e almejando participação política. Isso fez parte de cada fala e movimento nosso em cena.

13. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma?

Éramos todas aprendizes: tudo era colocado para que refletíssemos como nossos estudos, pesquisas e texto deveriam refletir nas atitudes e resolução de conflitos. Além da afetividade, conversas e acordos. Isso é diferencial sim num grupo só de mulheres. Há uma procura mais intensa nos acertos das relações.

14. Como você vivenciou e contribuiu para as ações artístico-pedagógicas da Cia. Matita ao longo do processo das peças?

Não consegui participar das rodas de conversas propostas nos intervalos das apresentações.

15. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

Acho que estamos iniciando essa formação. Existe um público ávido, sim. Temos que continuar ampliando nosso público com mais espaços, mais divulgação, mais oportunidade.

Sobre As Cores de Lorca.

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

8. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

O processo acaba em vínculo! Ele se conduz naturalmente a isso. Faço parte de outros grupos de mulheres e todos agregam, criam laços. Embora por vezes haja conflitos, procuro achar semelhanças e estrutura para diálogo e trocas nessas diferenças. E acima de tudo enxergo que o projeto é tão importante, que tudo faz parte para amadurecimento dos temas e integração na história. A possível competição ou diferença nos motiva a discussões que acabam trazendo elementos na interpretação.

9. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça?

Total! Esse novo olhar começou quando fiz os cursos nas oficinas oferecidas pela Cia . Um novo universo se abriu e mudou radicalmente minha visão dos movimentos feministas e do lugar do feminino no mundo, no Brasil e dentro de mim. Marias só veio confirmar essa ebulição interna.

10. Durante o processo de pesquisa para Marias, nós estudamos figuras históricas e lutas feministas no Brasil. Como foi o impacto dessas histórias na construção das personagens e das cenas?

Crucial essas personagens serem brasileiras! É como se trouxéssemos todas elas em nosso DNA! Aquilo tudo faz sentido e suas dores estão em nós. E também as estratégias, as respostas e até as perguntas. Ainda perguntamos como elas e ficamos sem respostas igualmente. Há muito trabalho a ser feito! Fomos construindo coletivamente com a organização cirúrgica da autora: cada frase, movimento, música... tudo colocado com estudo e intenção. Gosto de ir além e pesquiso tudo! Dá mais força e propriedade na atuação!

11. Como foi trabalhar com alegorias para representar a luta de mulheres?

Causam impacto e marcam a mensagem. Acredito que penetram de forma mais marcante. Como na cena que Pagu está sendo envolvida por uma corrente com uma personagem tipicamente masculina.

Moro no litoral e estava procurando uma oportunidade para estudar teatro em São Paulo. O que me conquistou foi o fato de tratar-se de um curso livre, não requerer experiência e ser aberto para qualquer idade. Na época estava com 54 anos, nunca havia estudado teatro e ao chegar lá senti um encantamento instantâneo pelo método, visão e práticas: estava no lugar certo ! Já conhecia Augusto Boal mas o estudo do Teatro do Oprimido na profundidade que tive oportunidade de acessar foi incrível! Foi tudo muito intenso e transformador!

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Inicialmente a montagem era “A Casa de Bernarda Alba”. Iniciamos os ensaios presenciais e a pandemia nos paralisou de certa forma. Digo de certa forma porque nos movimentamos e fizemos adaptação para o experimento “online” com apresentações ao vivo.

Na criação, adaptação e concepção deste experimento foram vários aspectos do feminismo que posso destacar. Todos ligados ao comportamento opressor daquela mulher:

- Reprodução do modelo de comando patriarcal por parte de uma mulher
- O medo da perda do controle, a imposição de uma rígida disciplina, o cumprimento de regras moralistas da época.
- A direção sobre essa família refém de uma clausura que, supostamente, impediria o contato com o mundo externo e suas tentações.
- A ilusão deste controle: as tentações podem ser encontradas dentro da clausura e não há controle que impeça atitudes extremas, angústias e tragédias

Minha personagem era a única que tinha contato com o mundo externo. Mas mesmo assim encontrava-se prisioneira e dependente daquela situação por ser amante do patrão e também por questões de sobrevivência. Na construção da personagem sentia aquele ambiente claustrofóbico da família e de certa forma conseguia imprimir um respiro, um humor, uma tênue vantagem na volta para o lar diariamente. Nos diálogos com a governanta, contato com as patroas sentia uma certa superioridade pelo segredo que ela guardava (romance com o patrão). Um trunfo afinal sobre aquela situação opressora.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

A mudança dos ensaios presenciais para os contatos “online”, que a princípio eram um território completamente desconhecido, foram se tornando um lugar de trocas, confidências, intimidade que talvez fossem impossíveis presencialmente. As apresentações exigiam um manejo simultâneo de interpretação, cenografia, luz e som. Me apaixonei por essa experiência! Fui me apegando ao projeto “on line” ao vivo e tenho certeza de que foi um trabalho de uma condução exemplar. Ficou muito bonito, profundo. Com uma estética e presença ímpares. Foi um momento histórico de resistência e adaptação que poucas atrizes tiveram coragem de realizar. Tenho muito orgulho dessa experiência como atriz.

4. As Cores de Lorca explora as personagens femininas de García Lorca. Como foi interpretar essas figuras complexas em uma adaptação focada nas questões de gênero e opressão?

Lorca traduz de forma poética as difíceis escolhas dessas mulheres num ambiente de poucas alternativas. São situações atemporais: respeitando tons e graus, vivemos reflexos atualmente de mesma grandeza. Nosso grupo interpreta histórias, mas a base que nos motiva, nos integra e nos enlaça são questões de gênero indiscutivelmente.

5. A ausência simbólica de Bernarda Alba foi um elemento crítico na peça. Como vocês lidaram com essa escolha artística?

Inicialmente a personagem seria interpretada por um homem. Acho que foi uma escolha natural “guardar” essa personagem neste molde para uma futura montagem. Acredito que com essa ausência, foi escolhido um caminho de narrativa pelo olhar das oprimidas.

6. Durante o desenvolvimento da peça, vocês realizaram lives e grupos de estudo sobre Lorca. Como esses momentos de diálogo com o público impactaram o processo criativo?

Conhecer a história do autor e sua obra traz um contexto mais amplo. Fica mais fácil entender intenções, diálogos e a força das personagens. Quando se abre isso a troca é maior porque cada

interessado que se apresenta traz mais informação, mais questões e nos instiga a mais pesquisa para a construção do espetáculo.

7. Que desafios a montagem digital trouxe para a atuação? Houve algo que você só conseguiu explorar no ambiente virtual?

Além do teatro, atuo no audiovisual. O experimento ao vivo misturou as duas possibilidades de atuação e foi natural para mim. A diferença é o olhar para a câmera que nos trazia a possibilidade do “diálogo” com o público. As responsabilidades de luz, cenografia, som (abre e fecha da câmera e microfone) requer muito ensaio e sincronia do elenco. Eu me senti segura e acreditei muito no processo. Vejo como uma responsabilidade histórica de manter a arte viva naquele momento e tenho certeza de que demos nossa contribuição muito bem!

8. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

Amava nossos ensaios! Havia muita conversa, confidências... mas muita entrega também. Todas queríamos que aquilo funcionasse! Era tão novo! Mas nos mantinha vivas e mentalmente ativas! Aquela troca no final das apresentações eram momentos de respiro para o público: expressão da opinião, sentimentos, emoção, encantamento. Posso destacar a distância física que se tornou nula: a apresentação online ao vivo transformou salas, quartos em teatro! Possibilitou a presença, talvez impossível, de muitas pessoas ali.

9. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

Isso é sempre agregador! A escuta do público presente no final das apresentações é rica de conteúdos desejáveis e inesperados também. Mas não havia mudança em cenas ou qualquer interferência. As trocas servem como críticas, checagem e descobertas de novas visões das propostas oferecidas.

10. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

O teatro escancara essas questões. É essa nossa missão! Ver em cena questões íntimas,

angústias, conflitos, dificuldades e também atos de coragem e desbravamento certamente altera algo no público!

11. Como participar de uma peça feminista transformou sua percepção pessoal sobre questões de gênero e sobre o seu papel como artista? Certamente da minha missão como mulher! A montagem de um espetáculo pressupõe leitura, estudo, pesquisa. Quando o texto chega em nossas mãos vem a tarefa do uso do corpo, voz, força e intenção para dar vida àquelas palavras. Para mim como artista é um orgulho, um prazer poder usar minha arte para provocar reflexões assim! Penso que se consegui que uma mulher naquela plateia sair dali se sentindo mais forte, compreendida, reconhecida em suas questões, é meu prêmio!

12. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo? O processo acaba em vínculo! Ele se conduz naturalmente a isso. Faço parte de outros grupos de mulheres e todos agregam, criam laços. Embora por vezes haja conflitos, procuro achar semelhanças e estrutura para diálogo e trocas nessas diferenças. E acima de tudo enxergo que o projeto é tão importante, que tudo faz parte para amadurecimento dos temas e integração na história. A possível competição ou diferença nos motiva a discussões que acabam trazendo elementos na interpretação.

13. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça? Sim! Sobretudo nas relações de poder. A ausência de escuta, a imposição de regras, a competição, a hipocrisia. O comportamento masculino tão fortemente reproduzido por uma mulher.

14. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma? Éramos todas aprendizes: tudo era colocado para que refletíssemos como nossos estudos, pesquisas e texto deveriam refletir nas atitudes e resolução de conflitos. Além da afetividade, conversas e acordos. Isso é diferencial sim num grupo só de mulheres. Houve sim uma procura mais intensa nos acertos das relações.

15. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

Acho que estamos iniciando essa formação. Existe um público ávido, sim. Temos que continuar ampliando nosso público com mais espaços, mais divulgação, mais oportunidade.

ENTREVISTA 6 - Sabrina Lee

Sobre a peça *Marias*.

1. Como foi o seu envolvimento inicial com a Cia. Matita de Teatro? O que te motivou a participar do grupo?

Foi através de um amigo que me indicou à companhia para atuar na peça “A Casa de Bernarda Alba” - Lorca. O que motivou a participar da Cia. Matita foi o olhar para as questões sociais e ser uma companhia feminista.

2. Quais aspectos do feminismo se destacaram para você durante o processo de criação da peça? Como eles influenciaram sua performance?

Para mim cada aspecto que foi apresentado na peça tem a mesma importância, tudo tem urgência. A luta pela igualdade de gênero, pelos direitos trabalhistas, o combate ao sexismo, entre outras questões expostas na peça são direitos que nem deveríamos estar reivindicando de tão básicos, deveria ser algo natural a se fazer. Na performance mostrar essa realidade absurda, dá força para agradecer essas personagens.

3. Houve algum momento específico durante os ensaios ou apresentações que marcou você de maneira especial?

R: Antes desse projeto eu não conhecia a vida de Carolina Maria de Jesus e depois de tudo que ela passou na vida teve um fim tão triste quanto a sua vida. Eu fiquei vários dias pensando nisso.

4. Como foi a interação com o público durante as rodas de conversa e debates após as apresentações? Alguma reação em particular te marcou?

R: Durante a peça nós interagimos com o público feminino com as perguntas “O que você deixou de fazer por ser mulher?”; “O que você deixou de fazer por ser negra?” e “O que você deixou de fazer por ser mãe?” Nesse momento sinto que as mulheres são surpreendidas com a pergunta dirigida a cada uma e às vezes nem respondem, porque talvez nunca pensaram no

assunto. O que eu percebi foi que essas perguntas acabam sendo uma sementinha para elas pensarem no assunto e quando chega o momento dos debates no final da peça elas geralmente querem falar sobre o que deixaram de fazer, onde foram podadas na vida.

5. Você acredita que o teatro feminista tem um impacto concreto na conscientização do público sobre questões de gênero? Por quê?

R: Acredito que ajuda, ainda mais quando conta histórias reais e o público vê tudo que uma pessoa passou pelo simples fato de ter nascido mulher.

6. Qual foi a resposta do público masculino, e como você lidou com eventuais reações de resistência ou negação dos temas abordados?

R: A maioria do público geralmente é mulher, porém lembro de um homem que foi com as duas filhas assistir a peça que achou super importante o que estava sendo mostrado tanto pra ele quanto para as filhas, pois ele tem a preocupação de como será a vida delas. O pai em questão levou as filhas e foi assistir junto para que ele mesmo não cometesse injustiças e para que as filhas vejam do que são capazes, quais são seus direitos.

7. Como participar de uma peça feminista transformou sua percepção pessoal sobre questões de gênero e sobre o seu papel como artista?

Eu acho que a minha percepção sobre questões de gênero não mudou muito porque eu sempre estive envolvida com essa questão e apesar dos absurdos que ouvimos com a história de vida de cada mulher não é novidade, vimos situações parecidas com as vizinhas, amigas, parentes, comigo mesma. Agora em relação ao meu papel como artista é um prazer imenso poder expressar sentimentos e opiniões que nem sempre posso expressar mesmo estando certa, nos meus direitos.

8. O que significa para você estar em um grupo composto majoritariamente por mulheres? Como essa dinâmica afetou o processo criativo?

R: Um grupo só de mulheres me deixou mais confortável, pois generalizando estamos na mesma situação e nos entendemos. O que não significa que é perfeito, mas talvez seja mais justo.

9. Houve alguma mudança na forma como você vê o feminismo e o ativismo após a experiência com a peça?

R: Não.

10. Durante o processo de pesquisa para Marias, nós estudamos figuras históricas e lutas feministas no Brasil. Como foi o impacto dessas histórias na construção das personagens e das cenas?

É uma inspiração representar pessoas tão corajosas, é um presente. A única coisa que passava pela minha cabeça era passar o que essas mulheres viveram da melhor forma.

11. Como foi trabalhar com alegorias para representar a luta de mulheres?

R: Eu gosto porque assim cada pessoa da plateia assiste um teatro diferente de acordo com seu universo, sua vivência.

12. Como era a dinâmica de participação em um grupo que prioriza estudos feministas? Esse conhecimento era refletido nas práticas do grupo? Se sim, de que forma?

R: Eu acho que reflete sim, porque não buscamos só nos estudos como no dia a dia de cada uma de nós.

13. Como você vivenciou e contribuiu para as ações artístico-pedagógicas da Cia. Matita ao longo do processo das peças?

R: Acredito que a contribuição é com histórias e matérias da vida cotidiana

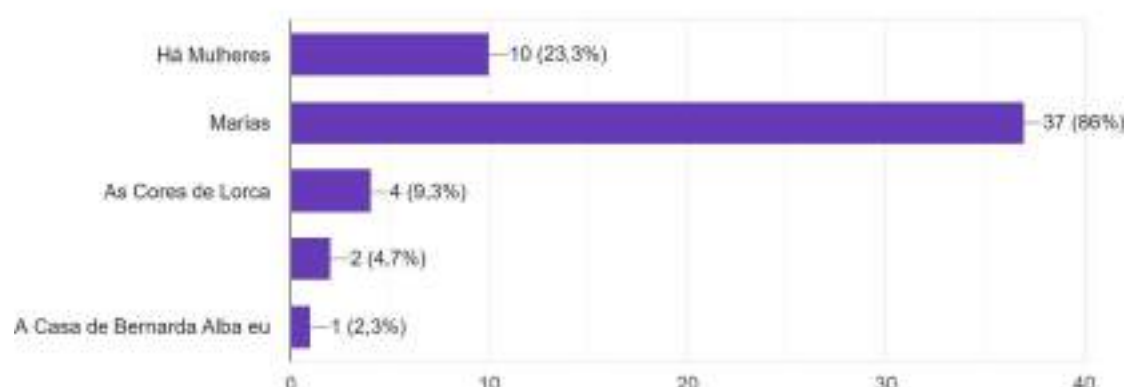
14. Em sua opinião, o grupo conseguiu de fato formar um público voltado ao teatro feminista? Como percebe esse impacto?

R: O que eu entendo como formação de público seria um público que nos acompanha, cativo e isso eu não tenho o conhecimento que aconteceu.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM O PÚBLICO CIA. MATITA DE TEATRO

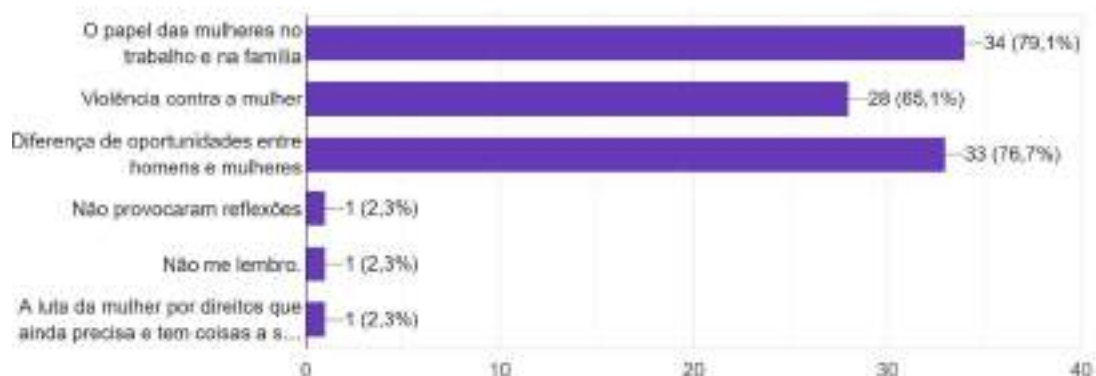
1. Quais peças da Cia. Matita você assistiu?

43 respostas



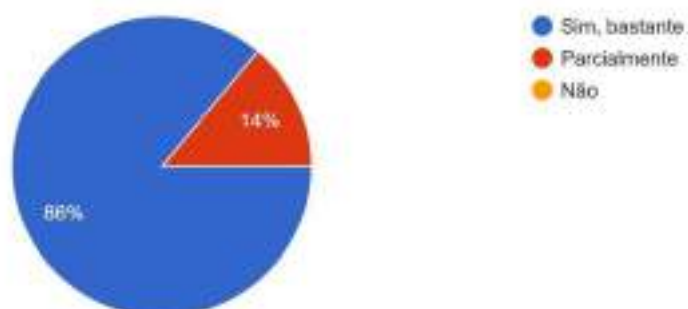
2. As peças fizeram você refletir sobre temas como: (Marque todas as opções que se aplicam)

43 respostas



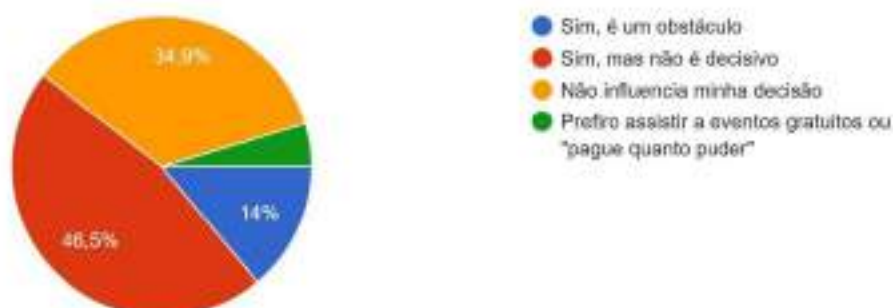
3. O local e horário das apresentações facilitam sua ida ao teatro?

43 respostas



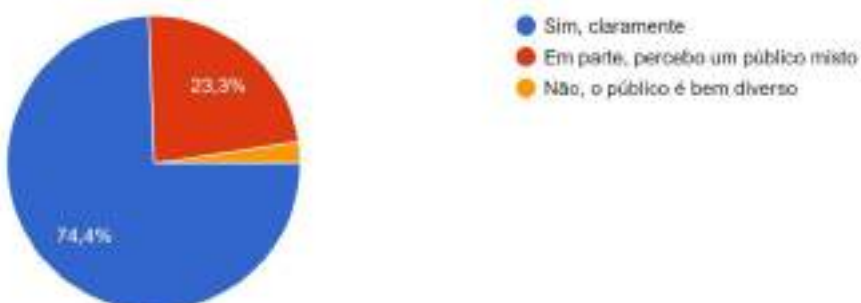
4. O valor do ingresso influencia sua decisão de assistir às peças?

43 respostas



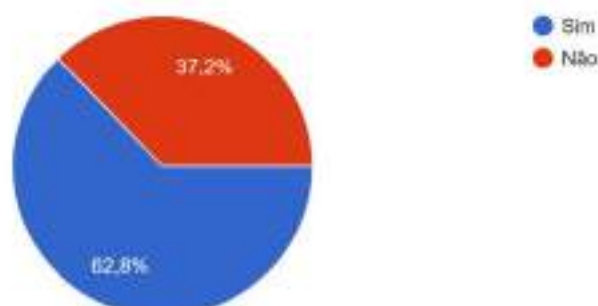
5. Você percebe que o público das peças da Cia. Matita tem interesse por temas sobre mulheres e sociedade?

43 respostas



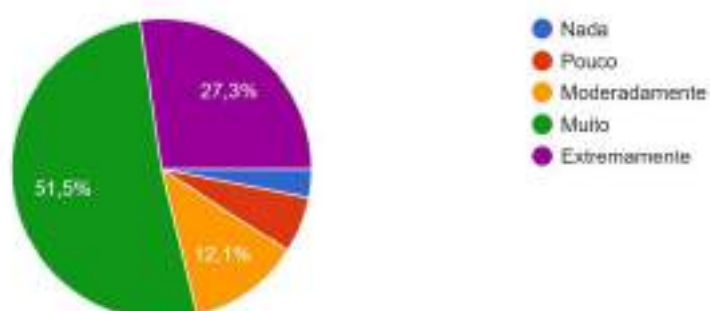
6. Você já participou de debates, rodas de conversa ou atividades pedagógicas da Cia. Matita?

43 respostas



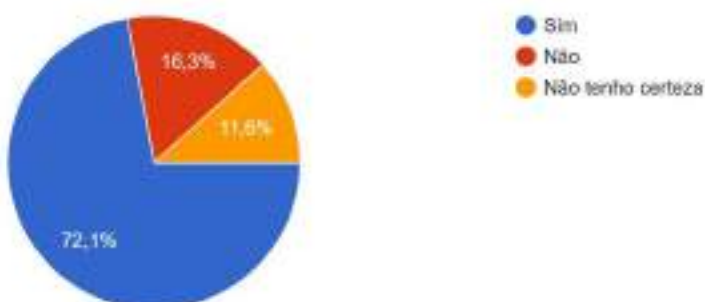
7. Se sim, essas atividades ampliaram sua compreensão dos temas das nossas peças?

33 respostas



8. Assistir às peças mudou sua visão sobre o papel das mulheres na sociedade?

43 respostas



9. Você considera que o trabalho da Cia. Matita contribui para a conscientização em relação as pautas das mulheres na sociedade?

43 respostas

