



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS

PADRÕES ESTÉTICOS FEMININOS E SUBVERSÃO: uma análise do espetáculo
“Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos”

HELENA VARELLA KATZ MATTONE

Helena Varella Katz Mattone

PADRÕES ESTÉTICOS FEMININOS E SUBVERSÃO: uma análise do espetáculo
“Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

OURO PRETO – MG

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES



FOLHA DE APROVAÇÃO

Helena Varella Katz Mattone

PADRÕES ESTÉTICOS FEMININOS E SUBVERSÃO: uma análise do espetáculo “Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos”

Artigo (trabalho de conclusão de curso) apresentado ao Curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.
Aprovada em 25 de junho de 2025.

Membros da banca

Doutora Letícia Mendes de Oliveira - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Doutor Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - Coorientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Mestra Brenda Campos de Oliveira Freire - Primeira Membro da Banca - Universidade Federal de Minas Gerais
Doutora Iassanã Martins da Silva - Segunda Membro da Banca - Universidade Federal de Ouro Preto

A Doutora Letícia Mendes de Oliveira, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 18/07/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Mendes de Oliveira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/08/2025, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0946603** e o código CRC **E62041BD**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.008982/2025-31

SEI nº 0946603

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: 3135591731 - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Angela e Maurício, por me apoiarem sempre nas minhas decisões, e estarem ao meu lado mesmo com tantos quilômetros nos separando.

Às minhas irmãs, Cecília e Clarice, por trazerem mais leveza na minha vida.

Às minhas avós Áurea e Ieda, minhas tias Denise, Marcia Marzagão e Marcia Mattone e minha prima Laura, mulheres que me inspiram e me dão força desde pequena.

À minha orientadora, Letícia Andrade, grande artista, que me ajudou durante todo esse processo intenso, sempre disposta a me ensinar.

Ao meu coorientador, Marcelo Rocco, que juntamente com Letícia, me ajudou a solucionar questões que pareciam não ter soluções.

Aos funcionários do IFAC e do DEART, em especial Lu, Jozy, Vinícius, Aguinaldo e Reginaldo, por todo apoio e carinho que me proporcionaram durante estes anos nos corredores do DEART.

Aos professores do DEART, que me ensinaram tanto e abriram meus horizontes.

Aos meus amigos de São Paulo, de Campinas, de Ouro Preto... vocês também fazem parte de quem eu sou!

E por fim, a todas as pessoas que passaram pelo processo desta pesquisa, cresci e aprendi muito com cada uma de vocês, espero que tenham gostado!

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o processo de criação do espetáculo “Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos” (2025), com foco na criação coletiva de sua dramaturgia. O tema principal da obra em questão é os padrões de beleza impostos às mulheres e as angústias causadas por essa imposição. Pesquisamos as consequências da imposição dos padrões a partir do compartilhamento de lembranças das mulheres que constituem o elenco, para abordar questões que afligem cada uma individualmente, através dos conceitos de memória como procedimento performativo da professora, pesquisadora e diretora teatral Beth Lopes (Lopes, 2010), que de maneira geral traz a memória como impulso da criação performática. E os estudos do feminino nos processos criativos e coletivos, da pesquisadora, atriz, diretora e dramaturga Janaína Fontes Leite (Leite, 2021). A artista trabalha com vivências relacionadas a como a feminilidade e a masculinidade são impostas para nós na sociedade ocidental. Além dos estudos dramáticos da dramaturgista, curadora e investigadora Ana Pais (Pais, 2016), que em sua pesquisa “O crime compensa ou o poder da dramaturgia” (Pais, 2016) explora o conceito de dramaturgia como uma prática expandida que transcende o teatro tradicional, abrangendo dança, artes visuais e outras disciplinas. Ana Pais (Pais, 2016) discute como a dramaturgia evoluiu de uma função vinculada ao texto dramático para se tornar uma ferramenta essencial na estruturação de sentidos em diversas formas artísticas, especialmente em contextos interdisciplinares e contemporâneos. Outra referência teórica que apresento neste artigo é o trabalho de conclusão de curso intitulado “O ator-dramaturgo: práticas colaborativas na construção do espetáculo ‘Ao Filho Torpe’”, de autoria de Miguel Angelo Ribeiro de Souza (Souza, 2021). Tal trabalho analisa o processo criativo do espetáculo “Ao Filho Torpe” e relata a experiência como ator e dramaturgo. Também analiso a pesquisa de Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva em “Eu, um ator-dramaturgo: análises de processos dramáticos daquele que vivencia escrita e atuação” (Silva, 2023). A pesquisa de Silva (Silva, 2023) enfatiza a importância de explorar múltiplas linguagens artísticas e reflete sobre sua identidade como ator-dramaturgo. Baseados nestes estudos, realizei uma análise sobre a minha própria ação como atriz-dramaturga, discutindo o papel de quem escreve a dramaturgia e, ao mesmo tempo, atua no processo de criação. Em meu trabalho de conclusão de curso, busquei acessar as memórias sobre padrões estéticos das mulheres em cena, com o objetivo de criar uma dramaturgia original, que problematizou a dupla tarefa de dramaturga e atriz.

Palavras-chave: padrões estéticos, memória, dramaturgia, feminismo, atriz-dramaturga.

ABSTRACT

This article aims to analyze the creative process behind the performance "Layers of Memories Hidden Beneath the Hair" (2025), focusing on the collective creation of its dramaturgy. The central theme of the work revolves around the beauty standards imposed on women and the distress caused by these impositions. We investigated the consequences of such standards by sharing memories from the women in the cast, addressing issues that affect each of them individually. Our approach was guided by the concept of memory as a performative procedure, as proposed by theater director, researcher, and professor Beth Lopes (Lopes, 2010), which broadly considers memory as a driving force for performative creation. Additionally, we drew upon studies on the feminine in creative and collective processes by researcher, actress, director, and playwright Janaína Fontes Leite (Leite, 2021). The artist explores lived experiences related to how femininity and masculinity are imposed in Western society. We also incorporated the dramaturgical studies of playwright, curator, and researcher Ana Pais (Pais, 2016), who, in her work "Crime Pays or The Power of Dramaturgy" (Pais, 2016), examines dramaturgy as an expanded practice that transcends traditional theater, encompassing dance, visual arts, and other disciplines. Pais (Pais, 2016) discusses how dramaturgy has evolved from a text-based function to become an essential tool in structuring meaning across various artistic forms, particularly in interdisciplinary and contemporary contexts. Another theoretical reference in this article is the undergraduate thesis "The Actor-Playwright: Collaborative Practices in the Making of 'Ao Filho Torpe'" by Miguel Angelo Ribeiro de Souza (Souza, 2021). This work analyzes the creative process of the play "Ao Filho Torpe" and recounts the author's experience as both actor and playwright. We also examine the research of Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva in "I, an Actor-Playwright: Analyses of Dramaturgical Processes from One Who Experiences Writing and Acting" (Silva, 2023). Silva's research (Silva, 2023) emphasizes the importance of exploring multiple artistic languages and reflects on his identity as an actor-playwright. Based on these studies, I conducted an analysis of my own role as an actress-playwright, discussing the dual task of writing dramaturgy while simultaneously performing in the creative process. In my undergraduate thesis, I sought to access memories about aesthetic standards imposed on women onstage, aiming to create an original dramaturgy that problematized the dual role of playwright and actress.

Key-words: beauty standards, memory, dramaturgy, feminism, actress-playwright

Introdução: o nascimento de uma ideia a partir da memória sobre padrões estéticos

A ideia principal deste Trabalho de Conclusão de Curso é a realização de uma dramaturgia autoral. No início, eu não tinha certeza sobre qual a história, quais seriam os temas que seriam englobados por ela, então fui atrás dos trabalhos que realizei durante minha graduação na UFOP.

Notei que parte das temáticas acerca do que significa ser mulher diante de uma construção patriarcal e machista, principalmente sobre padrões estéticos, sempre estiveram presentes em meus trabalhos. Desde que me entendi mulher, comecei a questionar o quão próxima eu estava do ideal de beleza feminino. Achei então que seria interessante criar um espetáculo sobre padrões estéticos femininos. Mas ainda precisava descobrir como eu faria isso.

No artigo “A Performance da Memória”, a professora, pesquisadora e diretora teatral Beth Lopes traz a memória como raiz dos procedimentos criativos do performer, de forma que a lembrança de cada pessoa em um processo de criação é explorada a partir do compartilhamento das experiências pessoais (Lopes, 2010). A memória, segundo Lopes, vem como base para a movimentação do corpo dos performers e para a criação de imagens. Dessa forma, cada participante do processo de criação é influenciado pelas memórias dos outros participantes a partir do compartilhamento destas, de modo que a história que antes era individual, é trabalhada coletivamente.

Lopes apresenta a memória como raiz dos procedimentos criativos do performer (Lopes, 2010) investigando-a como elemento fundamental na prática performática. A autora parte de sua experiência como encenadora e professora para analisar como a memória opera não apenas como técnica, mas como um “discurso que tem um papel histórico e pedagógico”(Lopes, 2010, p. 2). Ela destaca a influência de grandes mestres do teatro, como Stanislavski, cuja “memória das emoções” se tornou um eixo central na atuação e Grotowski, que explorou memórias pessoais em seus processos criativos. Um exemplo marcante é o ator Ryszard Cieslak, que, em “Príncipe Constant”, construiu sua performance a partir de lembranças íntimas, como sua primeira experiência amorosa, criando uma partitura cênica profundamente emocional (Lopes, 2010). A memória, nesse contexto, não é mera reprodução do passado, mas um mecanismo de reinvenção. Seria como uma ferramenta teatral para “colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente” (Lopes, 2010, p. 3). Desta forma, o performer pode buscar meios de materializar aquilo que sente a partir do que lembra (Lopes, 2010).

Segundo a autora, o nosso corpo também contém uma memória corporal, construída a partir de histórias pessoais e coletivas. Lopes (Lopes, 2010) recorre a exemplos como o teatro-dança de Pina Bausch, em que os performers traduzem memórias em movimentos fragmentados e repetitivos, e o trabalho de Tadeusz Kantor, que mesclava objetos e lembranças para explorar temas como a morte e o tempo (Lopes, 2010). No nosso caso, utilizamos lembranças para explorar o tema da pressão dos padrões estéticos femininos, através de relatos compartilhados durante os ensaios. Cada atriz contou para as outras sobre um momento de sua vida em que se sentiu pressionada a mudar algo em seu corpo para agradar a sociedade. Enquanto escutávamos cada história, trazíamos as sensações causadas por elas através do movimento de nossos corpos. Por exemplo, o relato de uma menina que se escondeu no banheiro para raspar as pernas porque queria crescer logo mas acabou se cortando profundamente, trouxe, para a maioria das atrizes, uma sensação de prisão, a criança estava presa naquele banheiro e não podia gritar de dor porque estava escondida, e mesmo tão pequena, teve que lidar com todo aquele sangue sozinha. As imagens criadas a partir dessas sensações mostravam corpos contraídos e pernas que não conseguiam caminhar direito. Guardamos as sensações que os relatos nos causaram para construir imagens e consequentemente as imagens criadas nos ajudavam a acessar cada memória compartilhada. Nosso corpo se lembra, através da ação: como ele reagiu perante a situação que causou certo estado. Lopes (Lopes, 2010) fala que “a sexualidade, a sedução, a perda, a despedida, a dor, o amor, o riso, são estados sensíveis que desvelam a memória do seu corpo” (Lopes, 2010, p.4). Ao nos depararmos com um desses estados, acessamos lembranças relacionadas a eles.

Ao buscarmos, em nosso passado, lembranças relacionadas a momentos em que nos sentimos pressionadas pelos padrões estéticos, cada uma das participantes do meu processo foi atingida por algum estado sensível (seja ele raiva, angústia, dor, etc.). Essas sensações nos permitiram trabalhar com o nosso corpo, de forma que as memórias foram acessadas tanto para atingir sensações corporais quanto para criar a dramaturgia, enquanto partilhávamos significados e experiências. O objetivo deste compartilhamento foi chegar num ponto em que cada atriz transitasse entre a personagem dramática e a performance, vivendo a sua memória e absorvendo a memória da outra.

“O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma)” (Lopes, 2010, p.3). Neste caso, nossos corpos transformam-se em veículos de acesso às sensações despertadas pelas memórias compartilhadas, servindo como alicerce para a

construção de ações e cenas performáticas. Lopes (Lopes, 2010) discorre sobre as sensações trazidas pelas memórias e como elas influenciam o corpo do performer:

As sensações que reverberam na corporalidade do performer tornam o seu trabalho um sinalizador da subjetividade de seu tempo, criando uma ponte entre a memória pessoal e ficcional. Desta forma tento mostrar como a memória pode ser uma ferramenta não apenas importante para a formação, para o treinamento e para o processo criativo do performer, mas instauradora de uma linguagem singular, um modo de perceber e compreender o mundo contemporâneo. (Lopes, 2010, p.5)

A partir da citação acima, podemos dizer que as sensações e memórias do performer influenciam sua arte, tornando-a um reflexo da sociedade em que vive. Ao misturar lembranças pessoais com ficção, o ator cria uma ponte entre o real e o imaginário. Além disso, a memória não só auxilia no treinamento e na criação, mas também se torna uma linguagem artística única, que oferece novas formas de entender o mundo contemporâneo. As sensações acessadas pela memória seriam um conectivo entre o corpo e a ação do performer, de forma que a sensação traz a memória do movimento e o movimento traz a memória da sensação, que por sua vez traz a subjetividade da memória. Está tudo conectado.

Para aprofundar a criação a partir das memórias juntamente com o tema dos padrões estéticos femininos, me inspirei na pesquisa de Janaína Fontes Leite (Leite, 2021). Em sua tese de doutorado, “Ensaio sobre o feminino abjeto e a abjeção na ob-scena contemporânea” (Leite, 2021), ela usa da memória individual e coletiva para a criação de três espetáculos que tratam de temas como o machismo, a masculinidade tóxica e a dualidade feminina ocidental, que coloca a mulher no papel de santa ou puta, a mãe e as outras. Sua pesquisa investiga a relação entre o feminino e a abjeção¹, analisando a construção e contestação dessas representações na cultura ocidental, com ênfase no teatro contemporâneo e na psicanálise.

Leite explora em seu artigo o lugar da mulher na sociedade ocidental a partir de estudo de psicanalistas como Julia Kristeva, que parte da ideia de que “o que se compreende como feminino no Ocidente deriva do mito materno virginal, que funda a cristandade e cinde, por dois milênios, a mulher entre a santa e a puta, a mãe e as ‘outras’ “ (Leite, 2021, p. 10). Apesar dessa dualidade, estas duas “máscaras” femininas estariam conectadas pela feminilidade.

Os pontos principais analisados por Leite em sua tese são o estudo da obra da dramaturga espanhola Angélica Liddell, cujas performances autobiográficas e violentas

¹ Ancorada em Kristeva, Leite retoma o conceito da abjeção como um processo de separação do bebê em relação ao corpo materno – o que gera repulsa, rejeição e temor, um espaço liminar entre sujeito e objeto. Na tese de Janaína Fontes Leite, a abjeção não é só um conceito psicanalítico, mas uma ferramenta estética e política para desestabilizar as imagens do feminino. Ao confrontar o mito materno virginal e o controle social sobre a mulher, suas performances propõem um feminino abjeto: liberto dos limites do corpo e da moral, emergindo do obscuro e do íntimo para habitar novas existências em cena. (Leite, 2021)

questionam o comumente feminino, colocando a figura da mãe como ponto principal em suas pesquisas artísticas. Ela também utiliza conceitos da psicanálise de Freud, Lacan e Melanie Klein, e da teoria feminista de Julia Kristeva e Silvia Federici para analisar a construção do feminino, citando a teoria da abjeção de Julia Kristeva como um processo de repulsa e fascínio que desafia as fronteiras entre sujeito e objeto, especialmente em relação à figura materna (Leite, 2021).

Em sua tese Leite também analisa o processo de criação de três espetáculos, “Feminino Abjeto I”², “Feminino Abjeto II”³ e “Stabat Mater”⁴ (Leite, 2021). Nestes três espetáculos, ela explora a figura central da mãe e traz a questão da nossa sociedade colocá-la como principal responsável pela “herança maldita”: a feminilidade (Leite, 2021, p. 47). Esta herança seria passada de geração em geração, com as pessoas mais velhas nos ensinando como uma mulher e um homem devem se comportar. Consigo entender os padrões estéticos como uma ferramenta do capitalismo ocidental para passar essa herança para frente, dado que sua função social é a reprodução de padrões normativos de feminilidade: se é ditado pela moda que mulheres femininas não têm pelos, o capitalismo cria ferramentas para que possamos tirar os nossos pelos (a cera, a lâmina de barbear); e assim por diante, com a maquiagem, as unhas pintadas, o corpo magro. Buscamos alcançar o ideal de beleza que nos é vendido pelas marcas e redes sociais

² “Além das apresentações realizadas na Vila Maria Zélia dentro da Mostra dos Núcleos de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro, o ‘Feminino abjeto I’ também compôs a ocupação como trabalho residente no Teatro do Centro da Terra entre 25 de agosto e 03 de setembro de 2017. O trabalho foi apresentado no Festival de Ribeirão Preto, depois em nova mostra no Grupo XIX de Teatro e em 2018, cumpriu temporada no teatro de Contêiner. Foi ainda convidado a integrar a ‘Mostra Libertária – poéticas dissidentes e corpos insurgentes’ que aconteceu no Sesc Belenzinho em seis apresentações acompanhadas da oficina ‘Cenas e ob-cenas contemporâneas’. Integrou ainda o Festival FESTA em Santos, que teve uma edição inteiramente dedicada ao feminino e criadoras mulheres, e participa da Mostra Abjeta em fevereiro de 2019 no Teatro de Contêiner. Mostra esta idealizada por mim e pelas performers de ‘Feminino abjeto I’ durante as manifestações do ‘#ele não’. Mais uma edição da Mostra Abjeta aconteceu em novembro de 2020 em versão online.” (Leite, 2021, p. 104)

A ficha técnica deste espetáculo encontra-se na página 148 no link a seguir: https://drive.google.com/file/d/199o_-Lj7Y8LhseYOtr8-i30Y2CjCTSCo/view?usp=sharing

³ “O trabalho teve uma primeira abertura pública em dezembro do mesmo ano e cumpriu duas temporadas na Vila Maria Zélia. Em 2019 (...) retomamos o processo por mais dois meses e reestreamos uma nova versão que foi mostrada no Teatro de Contêiner da Cia Mungunzá (Luz/São Paulo) e no Sesc Ipiranga na Mostra Dramaturgias 2. Apresentou-se junto com o ‘Feminino Abjeto I’ em formato díptico na Mostra Verão sem Censura da Secretaria de São Paulo e integrou a programação do Centro Cultural da Diversidade em 2020. Participou ainda da Mostra dos núcleos egressos do Grupo XIX de Teatro em versão online em novembro de 2020 com apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.” (FONTES LEITE, 2021, p. 182)

A ficha técnica deste espetáculo encontra-se na página 250 no link a seguir:

https://drive.google.com/file/d/199o_-Lj7Y8LhseYOtr8-i30Y2CjCTSCo/view?usp=sharing

⁴ “O texto do espetáculo foi contemplado pelo Edital da ‘Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos’ do Centro Cultural São Paulo e teve sua estreia em 21 de junho de 2019, em São Paulo/SP.” (FONTES LEITE, 2021, p. 327)

A ficha técnica deste espetáculo encontra-se na página 327 no link a seguir:

https://drive.google.com/file/d/199o_-Lj7Y8LhseYOtr8-i30Y2CjCTSCo/view?usp=sharinghttps://drive.google.com/file/d/199o_-Lj7Y8LhseYOtr8-i30Y2CjCTSCo/view?usp=sharing

modificando o nosso corpo para parecer o máximo possível com as mulheres consideradas femininas e bonitas na nossa sociedade.

A partir das ideias de Lacan, Leite (Leite, 2021) discorre sobre o processo que compreendemos por gênero remeter muito mais a um “parecer” mulher, “parecer” homem (Leite, 2021, p. 59). Como se fosse uma prática performativa: ao agir, revelamo-nos ao mundo de acordo com o que esperam da gente, mesmo que a nossa individualidade não esteja de acordo do que se espera de uma mulher, ou de um homem. Com isso, portamo-nos de acordo com o que a sociedade espera da gente para sermos aceitas e não sofrer violências. Se a sociedade impõe que mulheres têm cabelos longos, deixamos o nosso crescer. Se ela impõe que homens não devem ter nenhuma semelhança com a feminilidade, então eles devem cortar os cabelos curtos, e por aí vai. Busco abordar este conceito na primeira parte da cena “O Nascer” (Arquivo pessoal, 2025), de nosso espetáculo. Ao nascer (no espetáculo), nos reconhecemos como mulheres. Então começamos a entender este “parecer” mulher (Leite, 2021, p. 59).

A teoria de Lopes (Lopes, 2010) sobre performance da memória, nos permitiu materializar através de lembranças escritas, imagens cênicas que continham essa tensão entre o reconhecimento do “ser mulher” e a construção social do “parecer mulher” (Leite, 2021, p. 59). Nosso grupo levou relatos individuais para a sala de ensaio. Neles, trouxemos experiências de como a sociedade nos exigiu esta aparência feminina durante nossas vidas. Pude observar que, nessas lembranças, a figura materna não apareceu diretamente, mas a presença de nossas mães permeava nossas memórias. Nos relatos do grupo, um padrão se repetia: as lições sobre o corpo feminino eram sempre herdadas. No meu caso, a depilação foi meu rito de passagem. Foi minha mãe quem me levou pela primeira vez para me depilar. Apesar de não apresentar atributos ou características que, dentro da normatividade, são associados às construções do que é ser feminino na sociedade, ela não conseguiu escapar de alguns preconceitos, que passou para mim.

Ao analisar Leite (Leite, 2021) posso dizer que é assim que esta herança opera: não como um convite, mas como um eco de nossa sociedade. Estou cada vez mais consciente do peso dessas normas, mas mesmo assim desconfio que, no futuro, gestos meus repetirão tais ensinamentos. Minhas possíveis filhas, por sua vez, herdarão não só meus atos, mas também minhas contradições. Talvez elas lutem contra isso, assim como eu luto agora e como minha mãe também lutou. Porque a feminilidade é uma cadeia de transmissão intergeracional de valores que resulta de uma engrenagem social muito mais antiga e poderosa do que qualquer uma de nós. Quando nossas mães nos ensinam a depilar, a moderar o apetite, a cruzar as pernas ou a abaixar a voz, elas não estão agindo por crueldade ou ignorância. Estão, sim, repetindo um

roteiro escrito, um roteiro que lhes foi imposto como garantia de sobrevivência em um mundo que pune quem ousa desviar-se.

Mas se a herança é social, a responsabilidade de desmantelá-la também é. Individualmente, cada mulher pode até reproduzir certos padrões, mas a transformação vem a partir do momento em que começamos a questionar as estruturas que tornam essa reprodução inevitável. No nosso espetáculo, não buscamos culpar ninguém, já que estas normas foram plantadas em nossas psiques antes mesmo de nascermos. Procuramos sim um espaço para falar sobre uma dor que é comum à todas as mulheres: a dor de tentar se encaixar em uma sociedade que exige de nós características que não são naturais.

A partir dessa necessidade, comecei a escrever a dramaturgia. Em uma das tantas noites que os olhos fecham, mas a cabeça não para, me veio uma epifania. O que existe no centro da Terra? Pensei em uma mulher encolhida, curvada, carregando as camadas do nosso planeta. A crosta, o manto, os núcleos... O peso das camadas do mundo. O espetáculo passaria por essas camadas até chegar na mulher. “O que existe no centro da Terra (é uma mulher chorando)”, seria o título do (até então meu) espetáculo.

Iniciei minha reflexão acerca da possibilidade de interligar duas concepções distintas: as camadas geológicas do planeta Terra e os padrões estéticos impostos às mulheres. A ideia inicial consistia em representar uma personagem feminina percorrendo cada uma das cinco camadas terrestres, culminando em sua exaustão ao atingir o núcleo. Cada estrato geológico simbolizaria uma situação associada a padrões de beleza e seus respectivos fardos. No entanto, percebi que a proposta permanecia genérica e pouco aprofundada, o que demandou uma reformulação conceitual. Essa reorientação será analisada nos parágrafos a seguir, nos quais discorro sobre minha experiência pessoal no duplo papel de atriz e dramaturga.

O crescer da dramaturgia: o escrever e o atuar interligados

Na dramaturgia criada como conclusão no final da minha graduação em Interpretação, eu, a diretora e minhas colegas de cena nos aprofundamos na questão da “herança maldita” analisada por Leite (Leite, 2021, p.47), com foco na imposição dos padrões estéticos femininos e em como eles chegaram para nós. Durante nossa pesquisa, o processo da depilação ganhou destaque, pois vimos que era presente na vida de todas as participantes do grupo. Falar sobre a depilação e os pelos foi uma decisão tomada durante os encontros de nosso grupo, e a dramaturgia ganhou definições conforme os ensaios aconteciam.

Cada processo dramaturgico é único, e como cita a dramaturgista, curadora e investigadora Ana Pais em seu artigo “O crime compensa ou o poder da dramaturgia”⁵, a função da dramaturgia seria estruturar o sentido do espetáculo: “Cada espetáculo resulta de um conjunto de opções que são feitas em função do material que se seleciona, do enquadramento através do qual se dá a ver esse material (ponto de vista) e da estruturação dos seus sentidos (composição).” (Pais, 2016, p.36). Então como atriz-dramaturga, tinha a função de registrar nossas vivências, guiando as diretrizes do espetáculo a partir dos meus desejos para a dramaturgia. O material que surgia durante os ensaios era sempre considerado.

No início, utilizei a ideia das camadas do planeta Terra para guiar minha escrita. As camadas me ajudaram no crescente do espetáculo, que neste momento eu já entendia como teatro performativo, conceito formulado por Josette Ferál em seu artigo “ Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” (Féral, 2009). Segundo Ferál (Féral, 20009) o teatro performativo descreve práticas cênicas que privilegiam a ação, o processo e a ruptura com a representação tradicional, caracterizando-se pela primazia do fazer sobre o representar, com foco no processo, no risco e na presença do performer. Baseada neste conceito, nossa ideia seria seguir exemplos de espetáculos que abandonam narrativas lineares, privilegiam corpos em ação e envolvem interdisciplinaridade.

A partir da ideia das camadas do planeta Terra, dividi a dramaturgia em: *o nascer*, *o crescer*, *a angústia*, *contração* e *carrego o peso*. No *nascer* nós sairíamos de dentro de um pano, brincando com estes movimentos. Todas as atrizes iriam se rastejar para fora do tecido deixando apenas eu no centro, aí partiríamos para outras movimentações, falando de nossas vestimentas, até chegar em um ambiente escolar (*o crescer*), onde ouviríamos de uma professora como uma menina deve se portar, daí a cena iria em uma crescente de revolta e loucura, *a angústia*, até uma exaustão, como se toda essa revolta não resultasse em nada (o que comumente acontece para nós mulheres). Tal exaustão seria a camada *contração*, que finalmente culminaria na mulher chorando.

Mandeí este esboço para algumas pessoas e formamos um elenco. Minhas colegas e amigas Ana Beatriz Ribeiro⁶ e Luna Rosa Recaldes⁷ se interessaram pela direção e preparação corporal, respectivamente. Marcamos nosso primeiro ensaio, e foi aí que eu vi que muita coisa

⁵ Artigo publicado no livro “Dança e Dramaturgias”, organizado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha em São Paulo no ano de 2016.

⁶ Ana Beatriz Ribeiro é artista, professora, e atualmente estuda Artes Cênicas – Licenciatura na Universidade Federal de Ouro Preto (MG).

⁷ Luna Rosa Recaldes é atriz, performer e pesquisadora. Atualmente reside em Ouro Preto (MG) onde faz mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto.

ia ter que mudar. Iniciamos o processo pela cena do *nascer* (Figuras 1 e 2), na qual estamos cobertas por um pano e nos movimentamos para fora dele. Nas imagens a seguir, há o registro de alguns testes com tecidos diferentes, antes de obtermos o definitivo.

Figura 1 – Teste com tecido preto



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Figura 2 – Teste com tecido branco



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Esta cena inicial foi a única parte que permaneceu igual desde o princípio, porque o restante do espetáculo mudou quase por completo. Nos primeiros ensaios tínhamos oito mulheres cis e um homem cis no elenco. Eram as pessoas que tinham topado participar, mas vieram questões. Sobre que grupo de mulheres estávamos falando? Seríamos capazes de englobar as dores de todas?

Ao conversar com a diretora Ana Beatriz Ribeiro, entendi que não podíamos abordar um tema geral na dramaturgia sem nos aprofundarmos na individualidade de cada atriz do nosso elenco, se não seria um espetáculo superficial, que não chegaria às pessoas. A partir da pesquisa de Beth Lopes sobre a criação performática nascendo da memória no artigo “A Performance da Memória” (Lopes, 2010), pedi para que as meninas trouxessem relatos de alguma vez que sentiram na pele a imposição de padrões durante suas vidas. A ideia foi trabalhar com as

lembranças relatadas, testando-as em nossos corpos, para ver o que elas poderiam nos trazer de inspiração. Neste momento, questionei a presença de atores homens ali e conversei com o único integrante homem do elenco, Bento⁸ (nome artístico), para que ele contribuísse de outra forma, na produção ou sonoplastia talvez, e ele topou com gentileza.

Mais tarde viria o movimento das atrizes taparem o meu corpo com as mãos enquanto eu tento me movimentar para a frente com a voz do sonoplasta Bento em off, dizendo: “Você não pode entrar assim aqui! Você não pode entrar assim aqui...” (arquivo pessoal). Fala que mantive desde o princípio, mas que antes seria dito em cena por um “porteiro” que julgaria as vestimentas das atrizes e as deixariam, ou não, passar.

Desta parte partimos para os relatos⁹. Neste momento éramos nove participantes, incluindo a diretora. As jovens relataram experiências variadas, abordando questões como a percepção de seus corpos, as restrições impostas durante a infância em função do gênero, o desejo reprimido de circular em espaços públicos sem camisa e, sobretudo, as pressões sociais relacionadas à depilação e à gestão dos pelos corporais (Autoria coletiva, 2024).

A partir de alguns destes depoimentos exploramos movimentos e imagens, utilizando como Lopes descreve, as sensações acionadas pelas nossas memórias para ativar nossos corpos (Lopes, 2010, p. 4), com o exercício de leitura e escuta dos relatos enquanto nos movimentávamos pelo espaço (Figura 3).

Figura 3 – Leitura de um dos relatos para a criação de imagens



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Inicialmente pensamos em incluir todos os depoimentos na dramaturgia, porém, em certo momento do processo (entre o segundo e terceiro mês), algumas atrizes precisaram nos deixar. No caso, três das oito foram embora. Isso me abalou um pouco, me deu uma sensação

⁸ Bento é ator e professor formado em Artes Cênicas- Licenciatura, na Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente estuda Direção Teatral na mesma universidade.

⁹ Os relatos se encontram no Anexo A – [Relatos Selváticos PDF](#)

de instabilidade. Será que mais gente vai sair? Terei que chamar outras pessoas? Se sim, quem? Ficamos um tempo sem nos encontrar e isso me desanimou um pouco. Quando decidi fazer um espetáculo em grupo apenas imaginava as dificuldades. Cada pessoa com seus compromissos, seus imprevistos...é difícil encontrar um horário em comum e quando encontramos, não estamos isentos de coisas acontecerem. Neste momento me questionei se era isso mesmo que eu queria fazer.

Felizmente, nós cinco que restamos no grupo (quatro atrizes e a diretora) criamos uma boa relação de trabalho durante os ensaios. No primeiro encontro após aquelas semanas -nas quais não conseguimos nos ver devido às situações pessoais de cada integrante -a diretora Ana Beatriz Ribeiro me chamou para conversar e senti minhas forças voltando aos poucos. Decidimos não chamar mais ninguém para compor o grupo, faríamos o espetáculo com quem estava junto até ali. E em seguida juntamos o grupo para analisar os relatos. Manter todos na dramaturgia deixaria muitos assuntos sem aprofundamento, pois teríamos que abordar questões diversas relacionadas aos padrões estéticos e no tempo que tínhamos, seria difícil aprofundar cada tema com cuidado. Sendo assim, três relatos que falavam sobre pelos e depilação foram escolhidos pela diretora e por mim: o meu, o da atriz Malu Mesquita¹⁰ e o da atriz Maria Luiza Amaral¹¹. Começamos a trabalhar com eles. Cada uma passou um tempo lendo uma das três histórias e, em seguida, apresentou uma partitura de movimentos corporais (Figuras 4, 5, 6 e 7).

Figura 4– Partitura criada por Maria Luiza Amaral

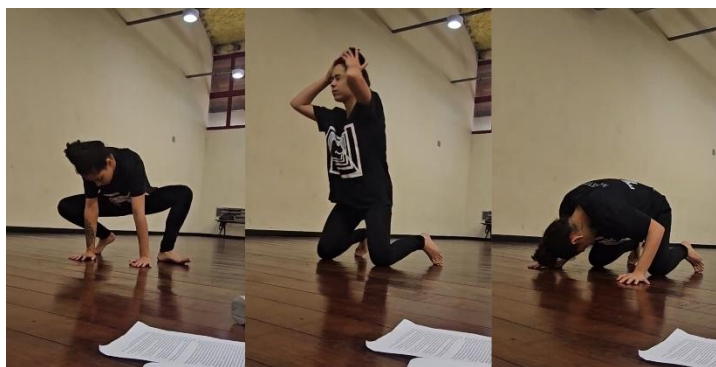


Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Figura 5– Partitura criada por Júlia Amaral

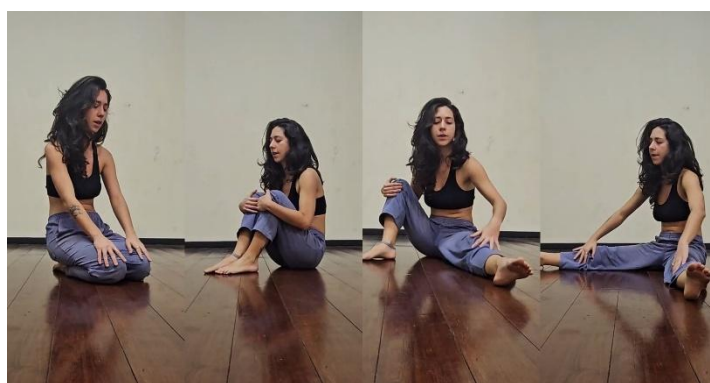
¹⁰ Malu Mesquita é formada em Artes Cênicas- Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto.

¹¹ Maria Luiza Amaral é graduanda em Artes Cênicas- Licenciatura na Universidade Federal de Ouro Preto.



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Figura 6– Partitura criada por Malu Mesquita



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Figura 7 – Partitura criada por Helena Katz



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Apenas o relato da atriz Maria Luiza Amaral já tinha uma construção inicial que só precisava ser aprimorada. Seriam três relatos seguidos, o meu seria o primeiro. Em seguida viria o de Malu Mesquita, e por último o de Maria Luiza Amaral.

Após a escolha dos relatos começamos a elaborar a próxima parte (o final) da dramaturgia. Ana Beatriz Ribeiro trouxe o exercício de improvisação de tradução para testar

em cena. Formamos duplas. Uma pessoa de cada dupla falava em *grammelot*¹², vendendo um novo procedimento estético, e a outra pessoa traduzia para a plateia (Figura 8).

Figura 8– Exercício de tradução do *grammelot* para o português



Fonte: Arquivo pessoal, 2024

Na “Figura 8” pode-se observar a diretora Ana Beatriz Ribeiro apresentando as duas atrizes: Malu Mesquita à esquerda, apresentando um novo procedimento estético em *grammelot* enquanto eu, à direita, traduzo sua fala para o português, num exercício de improvisação.

Naquele momento, pensamos em vender estes procedimentos estéticos para a plateia como se estivéssemos em um *talk show*. Enquanto isso, no fundo do palco, peças de roupas seriam jogadas em cima de mim, até formar um amontoado de roupas me escondendo, pelo menos parcialmente. E depois, as atrizes iriam demonstrar traços animais cada vez mais fortes, em uma crescente. Se dirigiriam para o monte de roupas, brincando com eles, fazendo uma bagunça. A energia começaria a se dissipar e mais calmas, as atrizes se aconchegariam no monte de roupas.

Com essa proposta de finalização, voltamos para ensaiar a primeira cena, para mostrá-la à banca. Convidei para a equipe discentes do DEMUS para nos ajudar com a sonoplastia: João Hofman, Matheus Victor e Cristielle Zancopé (além do Bento que já estava no grupo antes), e eles deram um toque especial à cena. Após uma breve pausa nos ensaios devido às férias da Universidade Federal de Ouro Preto, nosso processo criativo sofreu algumas mudanças. As atrizes Maria Luiza Amaral e Malu Mesquita precisaram sair do processo e no elenco restaram três pessoas (eu, Júlia Amaral e Thayna Santos). Durante os ensaios, modificamos novamente a dramaturgia. A diretora e eu decidimos nos aprofundar nos relatos e

¹² O *Grammelot* é uma técnica que imita o ritmo, a entonação e a sonoridade de uma língua ou discurso, sem utilizar palavras reais ou um idioma específico. É uma forma de comunicação cômica, expressiva e universal, frequentemente usada no teatro.

nas imagens que vínhamos criando, ao invés de trazer mais elementos, como a ideia do *talk show*, que não havia sido elaborada.

A diretora orientou que, no exercício das funções de atriz e dramaturga, fosse priorizada a desconstrução dos relatos, propondo a criação de personagens e ambientações a partir não apenas dos textos originais, mas também das experiências cênicas vivenciadas pelo elenco. Até então, havia uma excessiva adesão às palavras pré-existentes dos três relatos escolhidos. Como alternativa, sugeriu-se, por exemplo, que o relato de Malu Mesquita -que aborda uma experiência envolvendo uma lâmina de barbear- fosse reescrito sob a perspectiva do próprio objeto. Essa abordagem visava enriquecer o espetáculo com nuances e elementos inéditos.

Durante o recesso de final de ano, a dramaturgia foi completamente reestruturada, preservando-se a primeira cena e os três relatos sobre depilação, mas alterando a forma narrativa destes. Além disso, incorporaram-se imagens surgidas nos ensaios que eu (como atriz e dramaturga), e a diretora Ana Beatriz Ribeiro decidimos manter por seu potencial cênico.

Quanto ao desfecho do espetáculo, concebeu-se o nascimento de uma figura monstruosa, representando os padrões de beleza femininos, com foco nos elementos da depilação. A criatura era caracterizada por um traje feito com retalhos de tecido, lâminas de barbear, fitas vermelhas e lã marrom, e uma máscara de grandes proporções dos mesmos materiais. Ela emerge detrás de uma bancada usada como objeto cênico, ao som de uma composição musical original, criada pelos estudantes de música da Universidade Federal de Ouro Preto¹³. Em cena, o Monstro completa um processo de reconhecer o ambiente, observa as atrizes presentes e, por fim, profere o texto conclusivo da obra:

MONSTRO- Moldaram minha crosta terrestre. O mato não podia crescer em sua abundância, o concreto tomou conta das formas que eu poderia tomar. E mesmo com toda essa água fluindo em meu corpo: oceanos, rios, cachoeiras; foram poucas as vezes que pude matar minha sede.

Os homens colonizaram minhas nascentes! E agora sinto em meus músculos, o manto da Terra, espasmos de raiva, revolta.

Pergunto a vocês, parceiras que se despertam, como somos controladas apagando o sentido da vida?

Meu sangue começa a se transformar em outra coisa. É quente, fervilha. Lava que corre em minhas veias; minha boca vira vulcão e tenho vontade de derreter quem me julga menos mulher, menos humana. Toda essa revolta é adubo.

Me transformo em mulher minhoca e rastejo pelas minhas próprias entranhas. Preciso chegar ao núcleo, preciso chegar ao centro. Fecundo mais uma ideia em suas cabeças já cheias delas.

Preciso que vocês venham comigo. (Arquivo pessoal, 2025)

¹³ Neste momento, a sonoplastia do espetáculo era composta por cinco artistas: Bento na voz e percussão, João Hofman no piano e percussão, Matheus Victor na flauta transversal e Mayara Chaves no vocal.

Ao definir o começo, as três histórias sobre pelos e depilação e o final com o nascimento do Monstro, percebi que o nome inicial do espetáculo (“O Que Existe No Centro Da Terra [É Uma Mulher Chorando]”) já não fazia sentido. As camadas da Terra ajudaram no processo de criação e foram mantidas para ser base do crescente do espetáculo. Mas agora estamos falando de lembranças sobre padrões estéticos, com foco em nossos pelos, como os depoimentos (disponíveis em anexo) nos guiaram. Mudei o nome do espetáculo para “Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos”¹⁴, como se cada lembrança trazida após o nascimento inicial fosse uma camada que comporia a personagem final, o Monstro da Depilação. Na primeira cena, as atrizes nascem como páginas em branco. Os relatos são parte do seu crescimento como mulheres, moldando sua construção como seres humanos que se deparam com a herança da depilação feminina. Essas três narrativas sobre depilação contêm objetos simbólicos -como por exemplo a fita vermelha e as lâminas de barbear- que, materializados no figurino, constituem a linguagem visual do Monstro.

Após a terceira memória, o ambiente se transforma para que ocorra o “Parto da Depilação”, onde misturamos o ambiente hospitalar com o ato de passar cera nas pernas e arrancar. É dessa ação que nasce o Monstro. Ele aparece e chama as atrizes para se juntarem a ele. Assim definimos a dramaturgia que seria apresentada no teatro do Grêmio Literário Tristão de Ataíde (Ouro Preto- MG)¹⁵. No processo de escrita e ensaios estive no lugar de atriz-dramaturga, e pude entender melhor este papel no qual me coloquei.

Em seu artigo “Eu, um ator-dramaturgo: análise de processos dramatúrgicos daquele que vivencia escrita e atuação”,¹⁶ o ator, dramaturgo e pesquisador Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva relata sua vivência como ator e dramaturgo desde suas primeiras escritas amadoras na adolescência até a criação de textos teatrais mais elaborados, como a peça “De Penas e Lantejoulas, Com Vocês... Carolina!” (Silva, 2023), baseada na vida da escritora Carolina Maria de Jesus. O autor detalha a estrutura da peça, que utiliza metateatro¹⁷ para contar a história em um *talk show* futurista, e discute cenas específicas como “Vestido”, que mostra Carolina costurando enquanto reflete sobre sua vida, e “Melodrama”, adaptação de um romance da escritora. O autor reflete sobre os desafios de ser ao mesmo tempo dramaturgo e ator no mesmo projeto.

¹⁴ A dramaturgia completa se encontra no Anexo B – [Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos PDF](#)

¹⁵ A apresentação do espetáculo ocorreu nos dias três e quatro de abril de 2025.

¹⁶ Uberlândia – MG, 2023.

¹⁷ Metateatro é quando o teatro fala sobre si mesmo, revelando sua artificialidade para provocar reflexão. No artigo, essa técnica é usada para discutir memória, representação e quem tem o direito de contar histórias.

Silva questiona o como e o porquê escrever algo. Quando comecei a escrever a dramaturgia deste espetáculo essas questões também apareceram para mim. Como eu estou escrevendo essa dramaturgia, e porquê? As respostas surgiram durante o processo de criação. A justificativa para esta forma de representação artística se originou de um fato que pessoalmente me incomodou. Escrever sobre os padrões estéticos que me assombram como mulher foi a maneira que encontrei de falar sobre uma questão que me acompanha desde a infância. Não sou uma mulher padrão e, durante toda minha vida, me incomodei com diferentes aspectos do meu corpo. Uma época era meu nariz grande, outra, meu peso, meu cabelo cacheado... Mas um elemento com o qual eu me incomodo até hoje, são os pelos. Sempre fui uma criança peluda e a partir do momento que minha mãe me levou para depilar pela primeira vez, eles passaram a me incomodar. Tive muita dificuldade de falar sobre essas questões, por mais simples que elas pareçam. Mas ao longo da vida fui percebendo que esse incômodo não era só meu, por isso achei que seria interessante transformá-lo em uma obra que englobasse mais pessoas com vivências parecidas (ou não) com a minha, mas que falassem da pressão dos padrões estéticos que sentimos desde crianças.

Após refletir sobre o “porquê” da escrita desta dramaturgia, parto para o “como” o espetáculo se desenvolveu. Posso dizer que ele surgiu aos poucos, na medida em que o grupo se encontrava para ensaiar. Conforme mencionei anteriormente, no início do processo havia uma ideia de uma dramaturgia já concretizada. Porém, enquanto ensaiávamos percebi que seria necessário olhar para cada uma das atrizes (inclusive eu) com cuidado, usando o que elas traziam nos ensaios para dar aprofundamento na dramaturgia. Como diz o ator-dramaturgo Ronaldo Gabriel de Jesus da Silva, a escrita cênica não poderia ser limitada somente à dramaturgia:

As contribuições textuais vindas de atores e atrizes ganham força no teatro contemporâneo, se potencializando ainda mais quando imbricada na ideia em que os textos teatrais se constroem por outras formas de se fazer, sem que a dramaturgia tenha que ser única e exclusivamente de forma textual, podendo assim ser construída por outros diversos elementos como músicas, iluminação, e ou o próprio jogo corpóreo de um elenco. (Silva, 2023, p.12)

Desta forma, eu levava a dramaturgia para o grupo testar e colocava as imagens e ideias de texto que surgiam nos ensaios na dramaturgia. Os elementos e camadas que estão dentro de um espetáculo (luz, música, figurino, etc.) também foram pensados durante os ensaios. Eu, como dramaturga, tive o papel de definir o que eu queria ou não no trabalho “final” (coloco entre aspas pois acredito que processos como este estarão sempre em transformação).

Durante este processo de escrita e ensaios, um aprendizado significativo decorreu do exercício do desapareço. Por mais incrível que uma ideia possa parecer na nossa cabeça, há o

risco de ela não fazer sentido no todo do espetáculo. Tive que me desapegar de muitas ideias. O ator, dramaturgo e pesquisador Miguel Ângelo Ribeiro de Sousa traz, em seu artigo “O ator dramaturgo: práticas colaborativas na construção do espetáculo ‘Ao Filho Torpe’”¹⁸ uma frase em que questiona “onde me amputo para poder caber?” (Sousa, 2021, p.10). Essa é uma questão essencial num processo de criação, porque, na coletividade, temos sempre que ceder em algum momento. Desistir de ideias que consideramos indispensáveis, mas que, no todo, são dispensáveis. Temos que aprender a nos desapegar, e olhando para um texto que eu estruturei sozinha, essa “amputação” é constante.

No entanto, ser uma atriz no processo (além de dramaturga) facilitou entender o que não funciona em cena. As duas funções se misturam, como diz Miguel Ângelo: “(...) embora a função de ator venha antes, ambas as funções se retroalimentam e se confundem, pois ambas estão a serviço de funcionalidade da ação dramática. ” (Sousa, 2021, p.24). Dessa forma, ter essas duas funções no processo me fez ampliar o meu olhar. No exercício duplo de atriz e dramaturga, eu articulava constantemente a relação dialética entre corpo cênico e escrita: a primeira demandava a tradução física do texto; a segunda, a materialização textual da ação.

O parto: análise das cenas e do espetáculo

Após definir as cenas da dramaturgia, começamos a encenar o espetáculo do início ao fim para construir conectivos entre as cenas e lapidar ideias que ainda não estavam detalhadas. Neste momento já estávamos ensaiando no local onde a apresentação ocorreria e os músicos participavam dos ensaios para a criação da sonoplastia. Em cena, havia percussão, uma flauta transversal, piano e voz.

As imagens que constituem o espetáculo estão relacionadas, mas não dependem uma da outra para existir. Durante os ensaios, nós procuramos meios de costurar as ideias que surgiam e das quais gostaríamos de manter na dramaturgia, de forma que o resultado apresentado nos dias três e quatro de abril de 2025 mostra o “nascer” das atrizes, seguido de seu entendimento como mulheres a partir da imposição do procedimento estético da depilação, e culminando na aparição deste Monstro que representa tais procedimentos, mas que toma consciência de si.

Na primeira cena, “O Nascer” (Arquivo pessoal, 2025) as atrizes se encontram debaixo de um pano branco e brincam com as sombras criadas pela luz de lanternas que elas seguram. A intenção era criar uma imagem inspirada no útero, de onde saem os corpos das três mulheres

¹⁸ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática: Porto Alegre, 2021.

que compuseram o elenco deste espetáculo (eu sendo uma delas). Debaixo do pano, utilizamos os estímulos musicais para impulsionar nossos corpos enquanto brincávamos com o jogo de luz e sombra das lanternas (figura 9).

Figura 9 – Criando sombras debaixo do tecido



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

As duas primeiras atrizes, Julia Amaral e Thayna Santos se expõem do tecido ao mesmo tempo, “nascendo”, e começam a fazer movimentos criados a partir de jogos corporais trazidos por uma das participantes do processo, Luna Rosa Recaldes. Exercício este que explorava impulsos ritmados em nossos corpos. Enquanto isso, eu, coberta pelo pano, começo a levantar e explorar movimentações em meu corpo, com a percussão me guiando. Para finalizar este movimento, eu me descubro por completo, revelando meu rosto. Então, tento capturar as outras atrizes com o pano (figura 10), como se quisesse que elas voltassem para o interior do útero. Mas não consigo. Thayna “rouba” o tecido de mim, e nós três escondemos nossos corpos atrás dele. Esticado desta forma, vimos que seria interessante colocar uma contraluz na iluminação, mostrando apenas a silhueta de nossos corpos por trás do tecido (figura 11).

A cena em que as atrizes “nascem” do tecido e exploram movimentos corporais sob a percussão remete ao processo de distinção entre o “eu” e o “outro”, central na teoria da abjeção de Julia Kristeva, analisada por Leite em sua tese (Leite, 2021). Em cena, eu, coberta pelo pano, tento recapturar as outras atrizes. Podemos dizer que esta ação simboliza a tentativa de retorno ao útero da imagem inicial, uma metáfora do desejo de fusão e da dificuldade de separação que caracteriza a abjeção. A ação de “roubar” o tecido e esconder os corpos atrás dele, revelando apenas silhuetas, pode ser interpretada como uma representação da ambiguidade e da crise de fronteiras as quais Leite (Leite, 2021) descreve ao citar Kristeva. A abjeção não é uma separação radical, mas uma fronteira ambígua onde o sujeito reconhece o perigo da perda de identidade.

Figura 10 – Tentativa de captura



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Figura 11 – Silhuetas por trás do tecido



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Após criar esta imagem, uma a uma revelamos nossos rostos, dando a seguinte fala:

MULHER 1- Um dia eu nasci.

MULHER 2- Botei a cabeça para fora num grito.

MULHER 3- E depois de alguns segundos gritando, me calei.

MULHER 1-Conforme fui crescendo, foram os outros que começaram a dizer.
(Arquivo pessoal, 2025)

Do momento do nascimento até esta fala, estamos nos reconhecendo como mulheres, começando a entender este “parecer” mulher do qual Leite fala em sua pesquisa, ao citar Lacan (Leite, 2021, p. 59). Nós nascemos, a sociedade nos entende como meninas, e por isso nossas vozes são ignoradas: “conforme fui crescendo, foram os outros que começaram a dizer” (Arquivo pessoal, 2025). Nos encontramos neste lugar de abjeção do qual Leite fala em “Ensaaios sobre o feminino abjeto e a abjeção na ob-scena contemporânea” (Leite, 2021), de modo que as mulheres são colocadas à margem e o masculino, a masculinidade é buscada como negação do feminino. A tentativa de entrar nos lugares que nos são negados aparece no próximo movimento, quando eu corro sem parar, tentando ir para a frente, mas sou impedida pelo tecido enquanto vozes da sonoplastia repetem: “Você não pode entrar assim aqui...” (Arquivo pessoal, 2025)

A primeira cena, “O Nascer” (Arquivo pessoal, 2025) é seguida pelo “O Crescer”. Após nascermos e sermos entendidas como mulheres, começamos a nos entender neste lugar. Neste momento, trabalhamos com a memória das integrantes do grupo, seguindo a pesquisa de Lopes (Lopes, 2010), utilizamos nossas lembranças sobre momentos em que sentimos a imposição dos padrões estéticos em nossas vidas para ativar sensações em nossos corpos. Como Lopes traz em sua pesquisa, ao ativar memórias, ativamos sensações em nossos corpos que servem como raiz para os procedimentos criativos do performer (Lopes, 2010), para criar imagens e trazer subjetividade à cena.

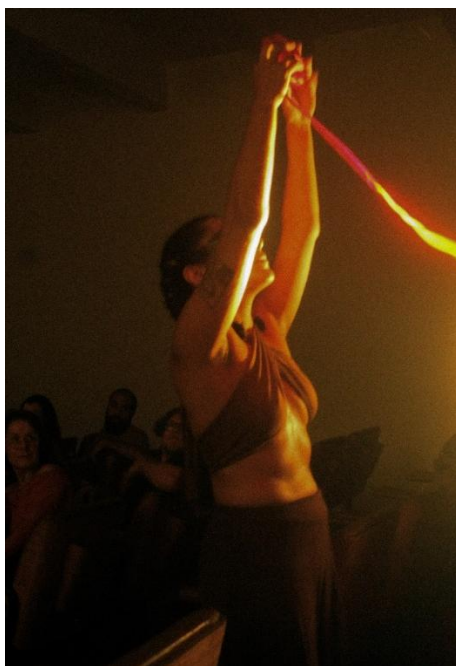
Nossas memórias acessadas foram três relatos sobre depilação. A minha lembrança foi a primeira a aparecer na dramaturgia após a cena “O Nascer” (Arquivo pessoal, 2025). Ela falava da primeira vez que minha mãe me levou para depilar e de como esse momento me trouxe de uma vez só a consciência da minha feminilidade. A partir do texto que eu escrevi, partimos para o palco e imagens foram criadas (figura 12).

Figura 12 – Começou a notar essa camada espessa e escura que cobre sua pele



O meu relato era conectado ao próximo por uma imagem criada também a partir do segundo relato, de Malu Mesquita. Ele falava de uma menina que se tranca no banheiro para raspar a perna pela primeira vez com uma gillette, mas faz isso escondido. Ela deixa a gillette cair no chão e acaba se cortando. Exploramos nosso caminhar junto com uma fita vermelha (figura 13) para representar o sangue para representar uma fala tirada do relato de Malu Mesquita: “Um corte profundo numa perna que mal começara a andar pelo mundo” (Autoria coletiva, 2024, p. 3) – figura 14. Esta imagem foi a conexão para a próxima história, que trazia a personagem Gizelle Vênus (a gillette do relato de Malu Mesquita) contando este relato pelo seu ponto de vista (figura 15). Ela cortava esta fita vermelha e trazia um tom mais sarcástico em sua narrativa.

Figura 13 – Levo a fita até o palco



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Figura 14 – Thayna Santos é enrolada pela fita



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Figura 15 – Gizelle Vênus conta sua história



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Gizelle Vênus finalizava sua cena perguntando se alguém tinha uma história melhor do que a dela, e eu e atriz Thayna Santos, que já estávamos em cena como fãs da Gizelle, começamos a procurar histórias melhores no palco, até encontrar escondida atrás da cortina uma mesa que seria usada no próximo relato, de Maria Luiza Amaral. Nele ela conta da lembrança das mulheres de sua casa, quando elas se reuniam para se depilar com cera. Fala de sua vó, que misturava essa matéria numa panela e de como ela desejava ter pelos para poder

participar desse momento familiar. Em cena, Thayna e eu brincamos com a panela, a figura da vó e da criança para representar essa história (figura 16).

Figura 16 – Imaginando a cera como uma bala de limão



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

No fim de nossas falas, um som de “bip” feito pela flauta transversal nos chama a atenção. É a passagem para a terceira e última cena, “O Parto da Depilação” (Arquivo pessoal, 2025). Eu saio de cena, Júlia Amaral e Thayna Santos tiram luvas e máscaras hospitalares detrás da mesa, colocam o tecido em cima desta mesma. Estão se preparando para um procedimento cirúrgico. Quando estão prontas, eu entro em cena gritando de dor, carregado parte do figurino da figura do Monstro que irá surgir, como se fosse minha barriga de grávida. Depois de parir esta saia (figura 17), o procedimento continua e simulamos uma seção de depilação (figura 18).

Figura 17 – O parto



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Figura 18 – A depilação



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

Em seguida, eu me escondo atrás da mesa e começo a me vestir de Monstro enquanto Thayna Santos e Júlia Amaral preparam o palco para a chegada dele. Eu vou surgindo de trás da mesa com um figurino criado por mim, Jefferson Xavier Fernandes e Thayna Santos. Neste figurino colocamos elementos que apareceram durante o espetáculo, como fitas vermelhas, giletes no lugar dos dentes da máscara, lã marrom para representar pelos.

Assim, na cena “O parto da depilação”, a figura da mãe pari este ser, que recebe a herança da feminilidade (Leite, 2021). Feminilidade esta que no nosso espetáculo é representada pelo procedimento da depilação. O Monstro seria um corpo que foi modificado por procedimentos estéticos, com foco na depilação, até se tornar uma figura monstruosa. Esta figura, por sua vez, ganha consciência de seu poder de escolha – depilar-se ou não – e assume o controle sobre o próprio corpo, tomando suas próprias decisões. No final do espetáculo, o Monstro dá seu texto chamando suas companheiras (tanto do palco, quanto da plateia) para que se juntem a ele (figura 19).

Figura 19 – O Monstro da depilação



Fonte: Vitória Ambrozio, 2025

O Monstro da Depilação foi uma figura que surgiu no final do processo de criação do espetáculo. Após as apresentações, ouvindo as críticas da plateia e da banca, notamos que o Monstro poderia estar mais presente na dramaturgia. Seria mais interessante se ele fosse construído durante todo o espetáculo, visto que a maior crítica sobre foi que a personagem aparecia de repente no final da peça e seu tempo em cena era muito curto. Podemos, por exemplo, criar uma memória para o Monstro, associando-o à gestos, objetos, sons ou movimentos. Uma partitura de ações físicas poderia ajudar a criar uma memória corporal para esta figura, de forma que ela tivesse mais presença em cena. Vejo esta personagem com muito interesse e sinto que ela tem um potencial de criação muito fértil para a dramaturgia que nós não conseguimos aproveitar na época da apresentação, por conta de tempo e outras circunstâncias de nossas vidas, mas que poderá ser mais bem explorado no futuro, assim como o espetáculo como um todo.

O resultado apresentado é um processo em transformação. Lopes enfatiza que a memória não é estática, mas um discurso em constante reelaboração (Lopes, 2010). Ela descreve como os performers agregam “uma quantidade fatos sobrepostos da memória que correm em diferentes direções” (Lopes, 2010, p. 3), o que ecoa a ideia de um espetáculo em evolução, onde elementos cênicos são ajustados a partir de críticas e reflexões. Por isso há detalhes para serem pensados, como objetos de cena, transições, cenário, talvez até um aprofundamento nas movimentações das cenas a partir da elaboração de partituras físicas relacionadas às memórias das atrizes. Lopes aborda a retroalimentação entre performer e espectador (Lopes, 2010), destacando que o corpo do artista responde a estímulos externos. Ela

também menciona Schechner (Lopes, 2010), para quem a performance é um acontecimento vivo, ajustável mediante as observações feitas pelo espectador. Como tivemos dois dias de apresentação, pudemos usar de algumas críticas feitas no primeiro dia para mudar pequenas coisas no segundo, porém a maioria dos apontamentos precisariam ser testados durante um tempo mais extenso.

Considerações finais

Ao longo dessa jornada, tive a oportunidade de organizar minhas ideias de forma acadêmica, entendendo cada processo a partir de referências que me ajudaram no meu próprio. Entendi que escrever uma dramaturgia para teatro performativo é complexo, especialmente porque preciso descrever ações físicas sem usar diálogos, de um jeito que faça sentido para quem lê. Trabalhar com o corpo também foi desafiador para mim: me desprender da escrita que já existia, criando imagens novas a partir do corpo, e não impondo o que foi escrito a ele.

Inicialmente, quando escolhi falar de padrões estéticos, achei que conseguiria abranger quase todas as opressões, pelo menos as que as mulheres cis sofrem. Entretanto, esse tema tornou-se mais desafiador do que eu pensei a princípio, pois as opressões são muitas, cada pessoa as sente de uma forma. Por isso, trabalhar com a memória das mulheres, através de seus depoimentos foi muito enriquecedor para a dramaturgia, pois cada uma estava falando de uma experiência pessoal, de algo que sentiu na pele. Afinal, as nossas memórias são muito potentes, por nos trazerem sentimentos, sensações. E a partir do momento que compartilhamos essas histórias, reconhecemo-nos nas falas das outras pessoas, pois por sermos um grupo de mulheres, passamos por situações parecidas (nem que elas se pareçam só um pouco).

Esses relatos mudaram o rumo da escrita, eles me mostraram que eu precisava me desprender das palavras que já havia escrito, transformá-las. A partir daí, senti que o espetáculo ganhou um tom mais verdadeiro e profundo. Uma dor que era comum a quase todas: os pelos. A dor deles serem arrancados, a dor deles não serem aceitos. Uma dor imposta pela nossa sociedade ocidental que deseja que a gente pareça mulher ou pareça homem. Ao trabalhar com os relatos criamos cenas novas, as quais fui selecionando e adicionando na dramaturgia. Como atriz, também podia sentir em cena o que funcionava, e Ana Beatriz Ribeiro, diretora do espetáculo, vinha com o olhar de fora, trazendo ideias e soluções para as questões que surgiam.

Apesar de ser nossa primeira experiência criando um espetáculo juntas, e dos altos e baixos que passamos durante o processo, consigo visualizar que foi possível a criação de uma dramaturgia a partir de vivências individuais e coletivas. Os padrões estéticos têm uma carga que é carregada tanto individual quanto coletivamente por nós, mulheres. A partir da criação

dessa dramaturgia, sinto que agora carrego essa carga com mais entendimento de como lidar com as dores que os padrões estéticos nos causam. Explorar essas dores com carinho e cuidado a partir de conversas sobre nossas infâncias num espaço onde também havia segurança e liberdade para explorarmos o nosso corpo, trouxe potência ao trabalho. Dar vida aos relatos de mulheres que viram a depilação chegar como uma passagem para a vida adulta e entender como cada uma lida com a cera e as lâminas até hoje.

Este processo me mostrou que não é simples escrever para atuação, que existem muitas camadas e detalhes que precisam ser vistos com calma para que a dramaturgia faça sentido. Percebo que o desapego não foi apenas uma necessidade prática, mas um aprendizado transformador. Por mais que pareça doloroso abrir mão das ideias individuais, neste processo isso foi essencial para que houvesse espaço para as ideias coletivas, que nasciam durante os ensaios a partir dos nossos estudos das memórias e dos nossos corpos.

No meu caso, estar como atriz e dramaturga me trouxe a complexidade entre duas funções. Uma (a dramaturgia) me exigia um olhar racional sobre a estrutura da escrita, enquanto a outra (a atuação) demandava uma entrega sensível. Pude aprender também que estar nestes dois lugares num processo de encerramento de curso, foi mais difícil do que eu pensei, pois na maioria das vezes eu era a responsável por todas as funções que constroem um espetáculo, como maquiagem, figurino, cenário. E por isso acredito que detalhes importantes tenham passado despercebidos, como por exemplo um aprofundamento maior na figura do Monstro. Se nós tivéssemos olhado para ela com mais atenção e tempo, poderíamos crescer nossa dramaturgia. Visto que ele representava as opressões das quais estávamos falando, poderia ser construído ao longo do espetáculo e interagir com as outras personagens.

Toda a experiência da construção deste espetáculo foi um grande aprendizado. Eu não imaginava que seria tão complexo estar no papel de atriz e dramaturga ao mesmo tempo. São duas funções que exigem atenção e dedicação. Acredito que deixei detalhes importantes passarem despercebidos por pensar na atuação e na escrita ao invés de focar só em uma. No início, acreditava que estava preparada para isso. Hoje percebo que se o foco fosse único, eu teria percebido soluções para a maioria das questões que apareceram.

Por fim, compreendi que trabalhar com as lembranças foi uma forma de aprofundar o tema da opressão dos padrões estéticos. Ao ativar nossa memória corporal através de emoções que vivenciamos no passado, pudemos experimentar a vivência de nossas colegas em cena e compartilhar emoções similares. Em nossos ensaios, encontrei um lugar seguro para falar sobre minhas dores e inseguranças, e percebo que minhas parceiras de trabalho sentiram o mesmo. Depois desse processo de criação, ensaios e apresentações, falar sobre meus pelos (que no início

me incomodavam tanto) parece mais fácil. Antes era um tabu pessoal, pois achava feio ser peluda e queria arrancá-los. E essa dificuldade de falar foi o que fez a minha própria lembrança fosse a mais difícil de interpretar. Por isso tive que repassá-la diversas vezes. Porém, contar a minha história em cima do palco me ajudou a superar minha insegurança de falar sobre meus pelos. Agora reflito com mais frequência, não só sobre eles e a minha necessidade de fazer depilação, mas também sobre quais padrões de beleza eu escolho seguir, e o porquê dessas escolhas.

REFERÊNCIAS:

FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, São Paulo, v. 9, p. 197 – 210, 2009.

FONTES LEITE, Janaína. **Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LOPES, Beth. **A performance da memória**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e dramaturgias (s)**. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.

SILVA, Ronaldo Gabriel de Jesus da. **Eu, um ator-dramaturgo: análises de processos dramatúrgicos daquele que vivencia escrita e atuação**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

SOUZA, Miguel Ângelo Ribeiro de. **O ator-dramaturgo: práticas colaborativas na construção do espetáculo “Ao Filho Torpe”**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

ANEXOS:

Anexo A- Relatos Selváticos

[Relatos Selváticos PDF](#)

Anexo B - Dramaturgia: Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos

[Camadas de Lembranças Escondidas Debaixo dos Pelos PDF](#)

Anexo C – Gravação dia 03/04/2025

https://drive.google.com/file/d/1qUSjWEn7HyFbsnzYVOaojJBxHz6TeLQC/view?usp=drive_link

Anexo D – Gravação dia 04/04/2025

https://drive.google.com/file/d/1irgAEnIRG_iRwfIZVTzmJk3N3EvQA6Bw/view?usp=drive_link