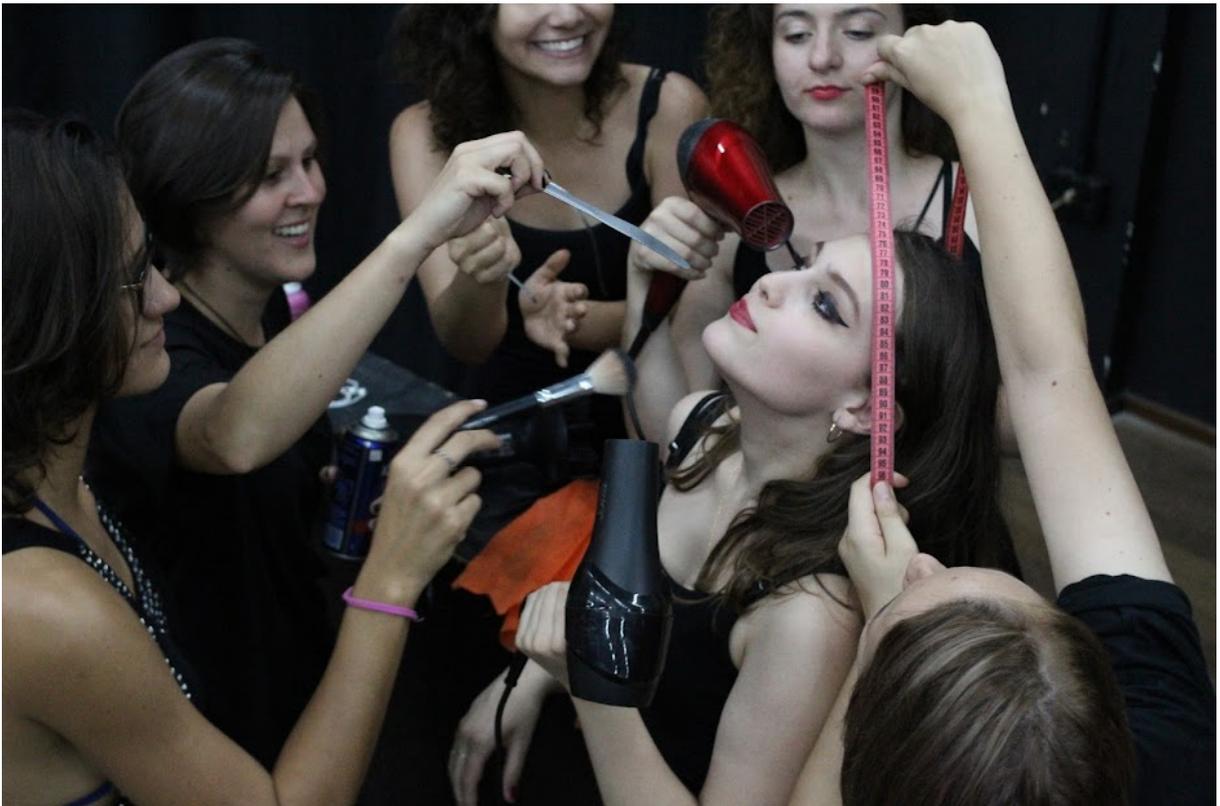


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
LICENCIATURA EM TEATRO**

Flavia Grützmacher dos Santos

***TORTURAS: um estudo sobre processo de criação, padrão de beleza
e teatros feministas***



Santa Maria - RS

2022

Flavia Grützmacher dos Santos

TORTURAS: um estudo sobre processo de criação, padrão de beleza e teatros feministas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do título de **Licenciada em Teatro**.

Orientadora: Profª Drª Marcia Berselli

Santa Maria - RS

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as mulheres que existiram e lutaram, de alguma maneira, para que ser mulher se tornasse uma experiência menos desafiadora do que já foi. É graças a milhares que eu chego até essa fase da vida acadêmica.

Agradeço a Universidade Federal de Santa Maria, ao investimento público em Instituições de Ensino Superior gratuitas e de qualidade. Existem muitas melhorias a serem feitas porém, afirmo que sem a estrutura e suporte da universidade, eu não conseguiria me tornar Licenciada em Teatro.

Agradeço a minha mãe e meu pai, Clárisse e Flávio, por terem me apoiado em todos os momentos da vida. Sem o apoio e o amor incondicional de vocês, eu não teria conseguido. À minha rede de apoio, tão importante para esse processo e para a minha vida: Ag, Rê, Jô, Line e Mar, eu amo vocês. Ao Fil e ao Victor, por terem cuidado de mim quando sofri um acidente e por me acolheram para compartilhar a vida no final da graduação, me oferecendo um teto, afeto, respeito e trocas que me alimentam enquanto mulher negra e artista. Às amigas artistas com as quais aprendi tanto, Lisa e Vane. A todas vocês, obrigada por me ouvirem, falarem e compartilharem tanto comigo.

À Coordenadoria de Ações Educacionais da UFSM (CAEd) por disponibilizar atendimento psicológico e psiquiátrico de forma gratuita e com qualidade. Ter iniciado o processo de autoconhecimento foi essencial para que o processo de criação, analisado nas páginas que se seguem, tenha sido potente e não tenha acontecido como forma de terapia. Às terapeutas que atravessaram o meu caminho: Ana Júlia Vicentini, Mariana Brutti e Kamilla Golin. Cada uma de vocês foi - e está sendo - essencial para que eu consiga encontrar rastros dos meus sonhos. Em momentos de caos, vocês me ouviram e me auxiliaram a encontrar caminhos possíveis.

Às professoras Fabi e Iassanã, minha banca. Vocês são referências enquanto pesquisadoras e artistas. Obrigada por lerem meu trabalho, fazerem apontamentos, compartilharem comigo seus conhecimentos, referências e ideias com tanto cuidado.

À minha amiga e colega de escrita, companheira de longas chamadas pelo *meet* em momentos de crise e em outros nos quais queríamos apenas aproveitar a companhia uma da

outra, Gio. Sem você eu não teria conseguido estabelecer uma rotina, aspecto essencial para eu ter conseguido finalizar o TCC e, nem teria encontrado tempo para aproveitar meu ócio e comer algumas pizzas. Nós sabemos. Por isso e por tudo, obrigada.

Às mulheres que se sentiram convocadas para falar sobre padrão de beleza através do teatro e gestaram, junto a mim, o processo que deu luz ao *torturas*: Antônia, Dani, Eduarda, Stanis e Warla. Vocês compraram a proposta, foram comigo até o fim e nós conseguimos, juntas, questionar e tensionar padrões de pensamento e ações que causam dor, sofrimento e que foram a nós ensinados como rituais de beleza, o mínimo para sermos “mulheres de verdade”, *entre aspas*. Muito obrigada por confiarem em mim e em vocês mesmas.

Agradeço à minha orientadora de encenação, pesquisas e de organizações de vida, Marcia, pela lucidez e generosidade em cada troca e partilha. Por ter aceito a troca de tema, por ter ficado comigo no hospital e por ter acreditado nas propostas até mesmo quando eu deixei de acreditar. Você me inspira a ser mulher, artista e professora. Obrigada.

À Flavia Gützmacher Bairros dos Santos, eu mesma, por não ter desistido e por estar investindo cada vez mais em mim e em meus desejos mais profundos. É somente assim que os padrões de autosabotagem estão sendo quebrados e que nós estamos nos tornando a mulher que a Flavia adolescente admirou e sonhou um dia.

Às outras pessoas que aqui não foram citadas e que fazem parte da minha jornada enquanto ser humana, obrigada. Estou longe de conseguir agradecer a todas, aqui estão apenas algumas.

À Dalília Bairros dos Santos, uma mulher preta e pobre que teve o sonho de ter uma filha concretizado quando eu nasci. Passamos tão pouco tempo juntas que às vezes parece estranho trazer você comigo durante toda a minha vida. Obrigada por ter resistido a tanta violência e criado a melhor pessoa que eu já conheci, meu pai. É graças a vocês dois que eu descobri a força da mulher negra que habita dentro de mim.

A ti, Vovó, dedico este trabalho.

Para todas as meninas que existem nesse mundo: a vida não precisa girar em torno da beleza e da busca pelo príncipe encantado. Vocês são fortes, conseguem e não estão sozinhas.

*Quando pensar não era mais suficiente,
eu gritei através da arte.*

RESUMO

TORTURAS: um estudo sobre processo de criação, padrão de beleza e teatros feministas

AUTORA: Flavia Grützmacher dos Santos.

ORIENTADORA: Marcia Berselli.

A presente pesquisa de conclusão de curso teve como objeto de análise um processo de criação cênica realizado no ano de 2018 que gerou o acontecimento cênico *torturas*. O processo aconteceu vinculado a uma disciplina de graduação e teve como foco de explorações dois eixos centrais: o padrão de beleza feminino e pensar o compartilhamento com as espectadoras estando vendadas. Durante a pesquisa, adentrei nos conceitos de corpo, beleza, gênero e práticas de intimidade. Para responder à pergunta-problema, analisei os diários de encenadora, materiais de registro desenvolvidos durante o processo de criação e realizei entrevistas semiestruturadas com quatro performers que construíram aquele processo junto a mim. O teatro tem a potência para tensionar e questionar padrões que estão instituídos em nossa sociedade e que oprimem a vida de diversos grupos. Existe a possibilidade de suscitar reflexões nas pessoas que participam do processo de criação e na plateia que assiste ao compartilhamento. Este estudo traz a análise de um processo criativo que teve esse objetivo e aponta para possíveis estratégias que possam promover tais reflexões em outros processos.

Palavras-chave: Processo de criação. Padrão de beleza. Teatros feministas. Corpo. Gênero.

ABSTRACT

TORTURAS: a study about a creative process, beauty pattern and feminists theaters

AUTHOR: Flavia Grützmacher dos Santos.

ADVISOR: Marcia Berselli.

The present research focused on the analysis of a creative process developed in the year 2018 that generated the scenic event *torturas*. The process was linked to an undergraduate course and focused on two central axes: the standard of female beauty and thinking about sharing it with blindfolded spectators. During the research, I investigated the concepts of body, beauty, gender and intimacy practices. To answer the problem-question, I analyzed the director's diaries, recording materials developed during the creation process and carried out semi-structured interviews with four performers who built that process with me. Theater has the power to tension and question patterns that are established in our society and that oppress the lives of different groups. There is the possibility of raising reflections in the people who participate in the creation process and in the audience that watches the sharing. This study brings the analysis of a creative process that had this objective and points to possible strategies that can promote such reflections in other processes.

Keywords: Creative process. Beauty pattern. Feminists theaters. Body. Gender.

SUMÁRIO

SOBRE O CAMINHO QUE ME TRAZ ATÉ AQUI.	10
Mulheres e teatros.	12
Por que padrão de beleza?	18
I: Pré-sala de ensaio: a visão da encenadora.	21
Beleza é dor?	25
Abordagens corporais e práticas de criação.	28
Recursos materiais.	32
Corpo.	34
II - Na sala de ensaio: as performers entram em cena.	40
Beleza possui gênero, feminino.	46
Confiar no coletivo: se sentir confortável em seu próprio corpo.	52
Mobilizando os sentidos: suprimir a visão.	56
O processo de criação como espaço de diálogo: as partilhas entre os corpos das mulheres.	59
III- Descobertas da sala de ensaio.	63
Corpo tem gênero?	63
Narrativas biográficas: o real como discurso poético.	67
Estímulos sensoriais: desenvolver intimidade.	71
QUEM ESTÁ NO PADRÃO?	75
teatro e mulheres: teatro das, feito por, com, sobre ou para mulheres?	75
REFERÊNCIAS.	79
ANEXOS.	82

cara leitora, ser menos restritivo é **um** dos objetivos deste trabalho.

por isso em alguns momentos você poderá ver espaços a mais
entre as palavras.

isso acontece porque ali existe uma pausa.

a qual será feita por uma pessoa vidente
mas não por um leitor de tela.

se você selecionar as linhas desta página,

verá que existe um-ponto-ao-final-de-cada-uma

a pessoa vidente não os vê pois eles estão na mesma cor da página

mas o leitor de telas os decodifica

e faz uma pausa.

a escrita deste trabalho não segue

à risca

as normas da ABNT

existem momentos em que as palavras se movimentam pelas folhas

como em uma dança,

leve e com trocas de ritmo.

convido-te a dançar conosco.

esta escrita tem um nome

*escrita dançante*¹.

ela dança com os tamanhos de fonte,

com os espaçamentos.

dança pelas páginas.

¹ Comecei a desenvolver a *escrita dançante* durante a disciplina complementar de graduação intitulada *Laboratório de dramaturgia: a escrita da cena*. O laboratório teve uma carga horária total de 60h e foi cursada durante o primeiro semestre de 2021. A disciplina foi criada e mediada pela Prof^a Dr^a Fabiana Siqueira Fontana. Agradeço à professora por criar e possibilitar um espaço de experimentação criativa, de maneira virtual, em meio ao contexto pandêmico. Esse laboratório foi potente para dar vazão a anseios e devaneios artísticos.

SOBRE O CAMINHO QUE ME TRAZ ATÉ AQUI

(introdução)

Por que desenvolver uma pesquisa sobre a pressão estética que é exercida pelo padrão de beleza sobre corpos de mulheres?

Essa dúvida perpassou minha experiência enquanto licencianda em teatro durante meu último ano de graduação, momento em que estive imersa na pesquisa de TCC. O projeto de TCC foi dividido em etapas pela orientadora da disciplina. O desenvolvimento da pesquisa teve prazos estabelecidos por mim mesma.

Esse é um momento propício para desenvolver a autonomia, porém, significa impor limites e ter que respeitá-los. No fundo, respeitar a mim.

Foi difícil começar a escrever porque é preciso ter coragem para desenvolver uma pesquisa científica sobre um assunto que durante toda a minha vida foi enfatizado como fútil, inútil e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, básico e necessário.

Beleza é dor? Desde que sou criança lembro da minha mãe falando essa frase na afirmativa em busca por amenizar as minhas reclamações enquanto penteava meu cabelo. Segundo ela - e as mulheres com as quais eu convivía -, essas pequenas agressões cotidianas valiam a pena quando o intuito era *ficar bonita*. Esse argumento me desarmava e eu aceitava a sensação de dor para chegar aonde minha mãe (e eu) julgava ser o ideal.

Hoje não a culpo por isso, porque foi apenas com a graduação que eu consegui desenvolver senso crítico para compreender que o mito da beleza é uma das maneiras encontradas por homens² para oprimir, limitar e subjugar mulheres.

Foi estudando *O mito da beleza* de Naomi Wolf (2018) que pude compreender que a existência de um mito em torno da beleza persiste justamente para garantir que existam maneiras de dominar as mulheres, calar-nos e nos fazer acreditar que antes de sermos qualquer coisa, *precisamos estar bonitas*.

² Quando falo em homens, gostaria de salientar que me refiro a homens cisgênero.

Em dezembro de 2017 me deparei pela primeira vez com o questionamento sobre o por quê a beleza era tão importante e decisiva para mim. Assisti ao espetáculo Iroko³ e foi em algumas de suas cenas que me deparei com esse questionamento. A partir daquela experiência, as tensões e reflexões envolvendo essa questão começaram a fermentar dentro de mim, gerando revolta, indignação e raiva. Quando pensar não foi mais suficiente, eu gritei através da arte.

Também foi nesse momento que iniciei o processo de psicoterapia, essencial para que a criação artística não acabasse se tornando apenas um espaço para dar vazão a tantos sentimentos e emoções difíceis de lidar.⁴

2017 foi o meu primeiro ano na graduação. Decidi estudar teatro e encontrei a Licenciatura meio que por acaso.⁵ Iniciei a trajetória com 17 anos, uma jovem ainda menor de idade durante os dois primeiros meses de graduação, recém-saída do ensino médio. Minha visão de mundo ainda era muito crua e limitada. Mesmo sabendo que eu tinha muito a aprender, também carregava comigo a ingenuidade de pensar que já sabia de muita coisa.

*O primeiro ano de graduação foi o mais divertido. Não teria como ser diferente: descobri naquele ano que **teatro é jogo**.*

2018 chegou e eu estava animada para o segundo ano de graduação. Meus conhecimentos acerca do universo teatral estavam em constante expansão e eu teria nos dois semestres daquele ano As Grandes Possibilidades de me experimentar enquanto encenadora.

Era o que eu pensava, não vou mentir.

Descobri uma proposta teatral denominada *Teatro dos sentidos*⁶. O foco desse tipo específico de encenação está em estimular os sentidos para além da visão, buscando proporcionar ao público com deficiência visual uma experiência cênica. O *Teatro dos Sentidos* influenciou minhas experimentações cênicas daquele momento em diante.

³ *Iroko* foi um espetáculo de formatura do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação teatral, compartilhado no final de 2017. Cada uma das atrizes que participou do espetáculo desenvolveu solos que foram unidos no coletivo e se transformaram na obra. Ficha técnica: Direção: Daniel Plá e Tatiana Vinadé. Elenco: Camila Marques, Carol Bandeira, Eder Raimundi, Elisa Batisti, Laís Jacques Marques, Lenora Consales, Jenifer Marques, Nicole Aguzzoli, Patricia Wiersbitzki, Rodolfo Izaguirre e Rozan Ribeiro. Iluminação: Thiago Brenner. Cabelo: Mauricio Sinski. Audiovisual: Alexandre Montibeller.

⁴ Agradeço à Coordenadoria de Ações Educacionais (CAEd) da UFSM por disponibilizar atendimento psicológico semanal gratuito e de qualidade para estudantes da instituição. Esse foi o meu primeiro contato com a psicoterapia e foi fundamental enquanto apoio para o meu processo de autoconhecimento.

⁵ Quando me inscrevi no Sisu para um curso de graduação queria que o meu diploma tivesse em si a palavra teatro. Descobri o significado da palavra *licenciatura* depois de ter me tornado caloura da UFSM.

⁶ Para saber mais, veja publicações de Paula Wenke através de seu site <<http://teatrodosentidos.blogspot.com/>>.

No primeiro semestre daquele ano, participei da disciplina Encenação III⁷. Depois de passado um mês do início das aulas, a professora da disciplina informou que poderíamos extrapolar o que o texto dramaturgico pré-estabelecido propunha. Deixar essa orientação explícita foi essencial para que eu me sentisse livre para agir, e foi somente assim que eu consegui começar a me aventurar pelo mar de possibilidades que o teatro oferece. Foquei em um aspecto principal: uma peça prevendo a presença de espectadoras vendadas.

Desenvolver pesquisa é muito interessante porque a gente descobre alguns dados que são surpreendentes. Em minha memória, ficou registrado que me senti insatisfeita com o resultado e com a minha dedicação ao processo de encenação III. Porém, em uma busca despreziosa à pasta de arquivos daquela disciplina, encontrei o relatório do projeto e decidi lê-lo rapidamente. Meus objetivos em relação à encenação foram cumpridos: apresentamos uma obra com cenário, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia, trabalho da atriz e aromas interessantes. Consegui “criar atrito, estranheza e desconforto no público”⁸, pontuar problemáticas e suscitar reflexões. Meus objetivos foram alcançados. Minha ansiedade é que me boicotou e estava desconsiderando o processo e o compartilhamento, até agora.

Mesmo tendo atingido tais objetivos, eu queria desenvolver na disciplina seguinte, um trabalho com maior profundidade. Isso me motivou a, em julho de 2018, um dia após o compartilhamento do exercício de encenação III, começar a esboçar desejos que me perpassavam ao pensar no próximo processo criativo. Dentro de um ônibus em direção à minha cidade natal, decidi sobre o que iria falar na encenação IV⁹: teatro com presença de espectadoras vendadas e padrão de beleza feminino. Depois de quatro meses do processo de criação, envolvendo semanalmente seis mulheres, nós compartilhamos em 13 de dezembro de 2018 o *torturas*, um acontecimento cênico com cerca de 45 minutos em que cada espectadora ficou vendada, vivenciando uma experiência cênica sobre padrão de beleza em que ela era impedida de ver. Mas podia sentir e imaginar.

Mulheres e teatros

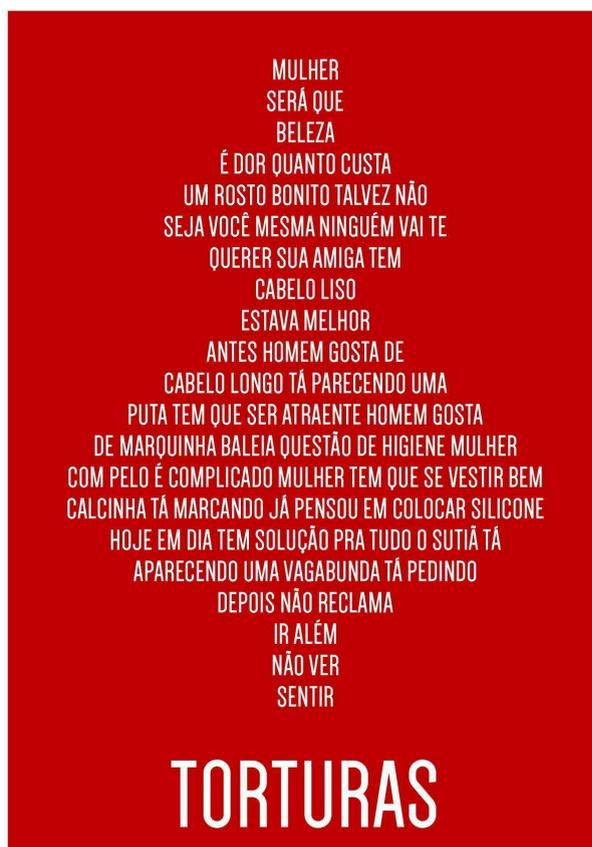
⁷ Encenação III, 60h, cursada em 2018/01. Docente responsável pela disciplina: Prof^a Dr^a Miriam Benigna Lessa Dias.

⁸ Dado colhido do relatório do exercício de encenação III da autora. Arquivo pessoal.

⁹ Disciplina de Encenação IV, 60h, cursada em 2018/02. Docente responsável pela disciplina: Prof^a Dr^a Marcia Berselli.

E falando nelas, por que estou usando as palavras no feminino? Meu objetivo não é negar a existência de homens ou menosprezar a sua importância, é justamente trazer para minha escrita algo que estou implementando em minha vida há alguns anos: colocar em evidência a importância e representatividade das mulheres na sociedade. A língua - chamada - culta, define que palavras que generalizam algo finalizam com o artigo masculino **O**, porque é considerado *universal*. Apoiada pelas artistas e pesquisadoras Iassanã Martins (2017) e Márcia Metz (2019), faço da minha escrita um ato de resistência contra a norma culta, por compreender que para ela ser vista como culta, alguém a define e impõe. Normalmente homens, brancos e ricos (MARTINS, 2017). Este texto recusa o masculino hegemônico e universal.

Imagem 01: *Flyer* de divulgação do *torturas*.



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Ter desenvolvido um experimento cênico tendo como motes de criação o padrão de beleza feminino e a plateia vendada se mostrou extremamente potente. Por serem dois temas que se atritam, deixamos para cada espectadora a decisão do que imaginar a partir da experiência vivenciada. Neste estudo, desenvolvi uma pesquisa tendo como objeto de estudo o processo de criação do *torturas* e a pergunta: “*Como um processo criativo de teatro pode*

provocar o questionamento e a mobilização da norma estética imposta socialmente sobre corpos de mulheres?”

Este campo de pesquisa se mostra importante tendo em vista que a bibliografia que une os três componentes que sustentam esta pesquisa, *teatros feministas, padrão de beleza e corpo* é reduzida. Em uma pesquisa inicial, encontrei apenas a dissertação de mestrado de Márcia Metz (2019) que abarca os três componentes, sendo que o enfoque do padrão de beleza nesta dissertação está voltado para as *corpas gordas*¹⁰.

Ter feito um experimento cênico em 2018 sobre o padrão de beleza feminino foi algo essencial para me auxiliar a refletir e a realizar uma prática que pudesse, através de recursos cênicos, tensionar e questionar o padrão. Ter problemas com a própria imagem hoje, infelizmente, é uma questão que gera lucro para diferentes segmentos da indústria e do sistema mercadológico (WOLF, 2018; COLERATO, 2016).

Salomon em sua obra *Como fazer uma monografia* (1994), expõe uma linha de provocações e com ele, me questiono: "como descobri uma maneira de superar algumas das marcas e feridas que o padrão de beleza deixou em mim?" e, assim como o exemplo trazido pelo autor, o início da resposta veio pensando no assunto. Quando pensar não era mais suficiente, percebi que algo gritava em mim e precisava sair. Concretizei este grito através da arte, com um processo criativo de teatro.

É muito importante deixar explícito que não tive um intuito terapêutico ao realizar a experiência de criação que gerou o acontecimento cênico *torturas*, mas o processo me auxiliou a passar por questões dolorosas. Estar realizando psicoterapia no mesmo momento foi fundamental para que eu conseguisse entender tais questões e superá-las, pois tive suporte profissional. Dessa forma, amparada e orientada na vida e na disciplina de graduação, conseguimos compartilhar com as espectadoras alguns questionamentos que surgiram durante o processo criativo.

Salomon fala sobre a serendipidade e, segundo ele, ela está ligada às

chamadas **descobertas por intuição ou por ‘estalo’** [e] é digno de nota que esses fenômenos não se dão gratuitamente (ao menos não que há comprovação científica da gratuidade das intravisiões). Dão-se provavelmente como arremate inesperado de um processo de longa reflexão ou de idéias anteriormente adquiridas que se

¹⁰ Márcia Metz (2019) se vale do uso da palavra *corpas* ao invés de *corpos* em sua dissertação de mestrado, mobilizando a questão sexista da língua portuguesa que impõe que o artigo “o” seja usado para denominar homens e mulheres e o artigo “a” apenas mulheres.

associaram na mente, mesmo em período de inconsciência. (SALOMON, 1994, p. 195, grifo meu)

Um estalo foi exatamente o que aconteceu comigo na madrugada do dia 20 de junho de 2021, um mês após o início do processo de elaboração do projeto desta pesquisa. Foi naquele momento que entendi que o processo de criação do *torturas* é um objeto de pesquisa que tem potencial para ser explorado e analisado. Analisar esse processo de criação significa entender alguns dos meandros da possível relação entre teatro e padrão de beleza, um tema essencial para que cada vez mais mulheres possam se sentir livres com seus próprios corpos e fazer o que for mais pulsante na vida de cada uma.

Para a escolha do tema de pesquisa, ainda apoiada por Salomon (1994), trago o *senso comum*. Não “obstante ser ‘inimigo da ciência’, portanto não apresenta explicações ou as apresenta sem comprovação e sem fundamentação, constitui, até por isso mesmo, rica fonte de problemas científicos.” (p. 194). O senso comum é construído socialmente, forjado a muitos anos e há o entendimento de que existe um padrão de beleza e, inclusive, que ele deve ser seguido. Esta pesquisa está aqui justamente para questionar este senso comum.

Ao analisar o meu problema de pesquisa com base em Gil (2002), “*Como um processo criativo de teatro pode provocar o questionamento e a mobilização da norma estética imposta socialmente sobre corpos de mulheres?*”, percebo que ele não apresenta fragilidades quanto a julgamento de valor. A resposta não vem como algo bom ou ruim mas, como você verá nas páginas que seguem, cara leitora, a resposta vem a partir da análise de dados feita sobre o processo criativo. Tal análise perpassa dois eixos: os meus registros enquanto encenadora sobre o processo de criação e entrevistas semiestruturadas que foram realizadas com quatro das cinco participantes do processo¹¹.

A partir do levantamento dos dados, por meio do acesso aos diários de bordo, planejamentos, relatórios e imagens, em uma primeira análise do material, chegamos a algumas categorias de análise que nos auxiliaram a aprofundar os dados, bem como direcionaram as perguntas das entrevistas. As categorias de análise são: autopercepção do padrão corporal (durante e após o processo); hierarquia e modo de trabalho com/no coletivo; estrutura dos encontros; recursos ressignificados no processo; mobilização dos sentidos no processo.

¹¹ Uma das performers não pôde participar da entrevista por motivos pessoais.

As entrevistas foram elaboradas de forma semiestruturada, contando com dezessete perguntas - sendo dez gerais e sete que complementavam as gerais - e realizadas com quatro performers envolvidas no processo de criação do acontecimento cênico.¹² Elas duraram cerca de uma hora cada e foram realizadas entre o final de novembro e início de dezembro de 2021, via plataforma de interação virtual *Google Meet*¹³. Todas as entrevistadas permitiram por meio da voz e do preenchimento de um termo de consentimento (Anexo II) que o registro fosse feito e inicialmente, permitiram que os seus apelidos fossem utilizados no corpo do trabalho, fato que será mantido apenas após a leitura e aprovação de cada uma. Por ser um tema que gera muita discussão, por vezes as falas ultrapassaram o tênue limite sobre o que estava ou não ligado diretamente a esta pesquisa. Porém, tentei não interromper seus pensamentos por compreender que, em meio ao caos podemos encontrar informações preciosas. Ao final de cada devaneio, eu trazia novas perguntas para dar continuidade às entrevistas.

Gostaria de situar você, cara leitora, das referências que alicerçam os eixos centrais desta pesquisa: Márcia Metz com sua dissertação *Gordas, gordinhas, gorduchas: a potência cênica dos corpos insurgentes* (2019), traz pontos que conversam com os três eixos da pesquisa. Naomi Wolf (2018) com *O Mito da Beleza* me auxilia a pensar neste padrão social. Lúcia Romano com sua tese *De quem é esse corpo? - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo* (2009), foi fundamental para que eu decidisse adentrar no campo de estudos de teatros feministas, assim como Iassanã Martins e sua dissertação *TODAS NÓS: práticas de intimidade e atuação cênica* (2017). Para compreender *corpo*, adentrei na obra *A sociologia do corpo*, de David Le Breton e usei também de meus conhecimentos sobre as Abordagens Somáticas do Movimento, amparada em Débora Bolsanello (2005) e Ciane Fernandes (2014; 2015).

Em busca de dialogar com outras fontes de pesquisa, realizei no período de agosto a novembro de 2021, uma busca aprofundada nas bases de dados do BDTD e da CAPES com o intuito de verificar o estado da arte da temática. Para isso, utilizei diferentes descritores derivados dos três componentes desta pesquisa: *teatros feministas, padrão de beleza e corpo*.

¹² As perguntas são apresentadas no Anexo III.

¹³ As entrevistas foram realizadas de maneira online através de uma conta de e-mail institucional vinculada à UFSM. Optar por realizá-las de maneira online se deve à situação de calamidade mundial causada pela Pandemia de COVID-19. A conta institucional oferecida pela UFSM permite gravar videochamadas e armazenar de forma gratuita no *drive* da conta. Saliento que o registro com qualidade foi possível graças a este acesso mediado e garantido pela UFSM.

A pesquisa do estado da arte se mostra importante para observar a presença desse tema em estudos acadêmicos, sua ocorrência, suas problematizações e desdobramentos.

Na busca avançada realizada no site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) com os descritores “teatro”, “processo de criação” e “padrão de beleza” não encontrei resultados. Quando mantive apenas “teatro” e “padrão de beleza” encontrei a dissertação de mestrado de Márcia Metz (2019).

Com a busca pelos termos “processo de criação” e “padrão de beleza” obtive como resultado três documentos, e todos falam de temas que não possuem os descritores no corpo dos arquivos. Com “teatro feminino” e “padrão de beleza”, assim como com “teatros feministas” e “padrão de beleza” não encontrei resultados. Ao trocar “padrão de beleza” por “norma estética” e pesquisar por trabalhos desenvolvidos que tivessem em si os termos “teatro” e “norma estética”, encontrei quinze resultados dos quais, novamente, nenhum se mostrou útil para a presente pesquisa, tendo em vista seus títulos e alguns resumos.

O número mais expressivo que encontrei foi com os termos “teatro” e “corpo de mulher”: cinquenta e dois. Analisando os títulos dos arquivos, selecionei dezoito trabalhos e li seus resumos. Como resultado, encontrei duas das minhas referências primárias, Márcia Metz (2019) e Lúcia Romano (2009) e trabalhos de mais quatro mulheres, os quais possuem, no corpo dos documentos, as palavras “beleza” e/ou “padrão de beleza”.

Realizei as mesmas seis buscas no portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)¹⁴ e encontrei resultados iniciais mais expressivos. Com os descritores “teatro”, “processo de criação” e “padrão de beleza” encontrei 30 resultados, sendo que usei como limites “qualquer campo contém teatro”, “qualquer campo contém processo de criação” e “qualquer campo é (exato) padrão de beleza.” Quando mantive os descritores, mas limitei a busca dos três campos para “é (exato)”, os resultados caíram para apenas quatro.

Nas buscas que se seguiram mantive o limite do “é (exato)” para todos os descritores e assim, com a combinação “teatro” e “padrão de beleza” encontrei quarenta e quatro resultados. Ao trocar “teatro” para “processo de criação”, os resultados passaram a ser de apenas quatorze. “Teatro feminino” e “padrão de beleza” não me trouxeram resultados e

¹⁴ Descobri, ao entrar no site de busca avançada do Portal de Periódicos da CAPES, que acessei o conteúdo disponível apenas para assinantes. Isso se deve a um convênio firmado entre a CAPES e a UFSM e deixo aqui o registro da importância deste convênio para que esta pesquisa tenha sido realizada.

“teatros feministas” e “padrão de beleza” trouxeram apenas um, o qual havia aparecido em todas as buscas até esta.

Quando busquei por “teatro” e “norma estética” os resultados chegaram a um total de trinta, número parecido com o encontrado a partir da combinação “teatro” e “corpo de mulher”, trinta e cinco. A busca por “teatro”, “beleza” e “corpo de mulher” trouxe dezessete resultados, mas como aconteceu com todas as sete buscas, a maior parte dos artigos deixava explícito em seu nome que estava voltado ou para questões feministas dentro do teatro ou para questões relacionadas com o padrão de beleza em outras áreas do conhecimento.

Os resultados se repetiram inclusive em uma mesma busca, diferindo apenas o idioma. A quantidade mais expressiva foi em espanhol e apareceram alguns em inglês. Com uma variedade de temáticas relacionadas a esses descritores, nenhum dos trabalhos foi utilizado como referência para a pesquisa, uma vez que as referências de teses e dissertações pareceram mais apropriadas a este estudo.

Por que padrão de beleza?

Embora reconheçamos que a situação social das mulheres melhorou em alguns pontos, essa melhoria ainda é categoricamente insuficiente. Como diz a encenadora Ariane Mnouchkine (2011), ‘[...] a luta das mulheres é a mais urgente das lutas. Enquanto elas não tiverem as leis a seu favor, as terão contra elas’ (p.109). (MARTINS, 2017, p. 49)

É necessário falar sobre o padrão de beleza porque ele afeta diariamente a vida de muitas mulheres, desde crianças até senhoras da terceira idade; mulheres cis e mulheres trans. Gera transtornos alimentares, mortes por procedimentos cirúrgicos e, às vezes, tamanha é a pressão exercida por ele que a própria menina/adolescente/mulher acaba por tirar a própria vida. Percebi, enquanto encenadora e proponente do processo de criação que aqui será analisado, que ele foi potente para alimentar e promover questionamentos e tensões.

É necessário questionar a norma imposta quando ela ceifa a vida de tantas meninas e mulheres. Unindo meu interesse particular no assunto e a necessidade de tensionar e questioná-lo, encontrei em um processo de criação teatral um solo fértil para iniciar meus questionamentos. Eles partem de mim, mas reverberaram em todas as mulheres que participam do processo, assim como afeta as mulheres brasileiras.

Esta pesquisa se mostra importante e pertinente para a área teatral porque a cena contemporânea acaba sendo, ainda, um local ocupado majoritariamente por corpos padrões (METZ, 2019). Os corpos das participantes do processo de criação tinham, à época, formas que estavam próximas do idealizado pelo padrão: todas mulheres magras, de estatura mediana e peles claras. Mesmo nós seis estando próximas ao padrão, escolhemos nomear o acontecimento cênico como *torturas*.

O ponto aqui é que independente do corpo de cada mulher, magra, gorda, alta, baixa, negra, branca, ou qualquer que seja a variação entre tais conceitos, ela sofrerá com a pressão exercida pelo padrão estético. Ainda é necessário destacar que, quanto mais à margem se está em relação ao padrão, mais prejuízos a mulher sofrerá. O processo de criação do *torturas* foi potente para questionar o nosso¹⁵ próprio olhar, enquanto jovens mulheres, sobre os nossos corpos e nossas crenças. Acredito que as estratégias utilizadas e práticas realizadas durante o processo de criação foram muito potentes para mobilizar esse padrão em nós.

Tais informações são essenciais para situar você, cara leitora, do objeto central desta pesquisa, o processo de criação do *torturas*, mas eu preciso dizer que ele foi muito mais do que informações concretas e diretas. Os vinte e dois dias que formaram o processo foram encontros regados de conversas, explorações cênicas, tomadas de consciência, risadas, gritos, momentos delicados, de choro, de desespero e muitas outras emoções que perpassam qualquer processo criativo. Ele foi realizado por mulheres e se tornou extremamente potente por elas terem se comprometido e sentido inspiradas pela proposta. *torturas* foi um processo criativo e foi também um ato de revolta e ação direta na busca por desestabilizar os conceitos fechados que o mito da beleza tenta impor a nós diariamente.

A partir do levantamento e análise dos dados produzidos durante o processo de criação, junto a realização de entrevistas com as performers e posterior análise destas conversas, ações amparadas e em diálogo constante com as referências bibliográficas, foi possível identificar aspectos que contribuíram para provocar tensionamentos e questionamentos sobre a norma estética imposta sobre corpos de mulheres. O resultado deste estudo será apresentado ao longo deste trabalho de maneira espiralada: a leitora vai encontrar assuntos que retornam ao longo dos três capítulos. Identifiquei com esta pesquisa que esse é, atualmente, o meu modo de pensar e escrever.

¹⁵ Quando uso a primeira pessoa do plural sobre o processo de criação, estou me referindo a mim e as cinco jovens mulheres que fizeram parte deste processo.

No primeiro capítulo *Pré-sala de ensaio: a visão da encenadora - todas as suas amigas têm...* contextualizarei o processo de criação do *torturas* e trarei dados obtidos a partir da análise dos meus materiais enquanto encenadora. No capítulo dois, *Na sala de ensaio: as performers entram em cena, trarei* pensamentos e dúvidas que partem da análise das entrevistas realizadas com as performers que compartilharam o processo comigo, entrelaçadas com as referências teóricas. No terceiro e último capítulo, *Descobertas da sala de ensaio: quanto custa um rosto bonito?*, trarei pontos que identifiquei na relação com a encenação, envolvendo as escolhas estéticas e poéticas da cena, relacionando dados da encenadora e das performers com as teorias estudadas.

torturas reverbera em mim todos os dias: no cabelo que aceitei, no corpo que não percebo mais de maneira dismórfica, nos pelos que vejo todos os dias, no olhar com cuidado e amor para comigo mesma. Ele não reverbera apenas em mim e sei disso por ter realizado uma pesquisa científica: entrevistei quatro das cinco performers e todas deixaram explícito que o processo de criação reverberou e reverbera em suas vidas, de formas mais ou menos diretas, mais ou menos consciente. É por isso que eu decidi usar esse processo de criação, desenvolvido três anos atrás, como objeto da pesquisa de TCC, porque se foi possível questionar e tensionar a norma estética vigente com um processo de criação, outras normas também podem ser questionadas. A área teatral tem diversas maneiras de fazê-lo, a que está descrita e analisada nesta pesquisa é uma dentre tantas e com ela, espero poder inspirar outras pessoas a questionarem também.

I: Pré-sala de ensaio: a visão da encenadora

todas as suas amigas têm...

torturas foi um processo de criação cênica desenvolvido em uma disciplina da graduação de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria. O processo teve dois eixos que o alicerçaram: trabalhar com a temática do padrão de beleza feminino e compartilhar o acontecimento cênico com a espectadora estando vendada.

As primeiras ideias para a encenação, nascidas durante a viagem que mencionei na introdução, traziam algumas imagens, ações e situações possíveis: manequins enquanto corpos perfeitos; mulheres negras com pasta branca cobrindo o corpo; alisar cabelos em cena; recusa à comida; algodão enquanto objeto possível para causar vômito; prisão estética; fitas métricas; risadas; dificuldade de relacionamento por conta das inseguranças sobre aparência; competição entre mulheres; desacreditar de si; não aceitação; não morte, mas sem vida na vida.¹⁶ Essas eram algumas das possíveis propostas porque eram questões, medos, receios e aflições que perpassaram e perpassavam a minha existência até aquele momento.

Precisaria de luz? Cenário? Maquiagem? Figurino? Não sabia, mas já compreendia que precisaria de estímulos não convencionais. Queria explorar com a espectadora toques, sons, cheiros e sabores. Na troca com o coletivo e no desenvolvimento do processo de criação, surgiram especificidades que foram compartilhadas com a espectadora em dezembro de 2018: spray de cabelo, acetona, brigadeiro, jóias, espátula de depilação, sapatos de salto, maquiagem, fitas métricas, secadores de cabelos e outros objetos lidos socialmente como de mulheres.

Se o foco de pesquisa cênica era o padrão de beleza feminino, por que vender a espectadora? O padrão de beleza tem como eixo central o visuocentrismo¹⁷ e percebo hoje, três anos após o primeiro compartilhamento, que a escolha em vender a plateia teve ligação direta com a minha relação com o padrão estético. Ela girava em torno da rejeição, da dor e da frustração. Eu não queria ver nos olhos das espectadoras o julgamento e, para lidar com

¹⁶ Registros do diário de encenadora manuscrito, 2018.

¹⁷ PINHEIRO, Elton Bruno. Podcast e Acessibilidade: apontamentos teóricos e metodológicos. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, pp. 45-66, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/570>. Acesso em: 26 jan. 2022.

isso, vendá-las se mostrou uma estratégia interessante. Além disso, eu quis suprimir a visão por compreender que um dos objetivos do mito da beleza é condicionar nosso olhar para uma busca incessante por um padrão inexistente na natureza. Refletindo atualmente, percebi que busquei o atrito, com o intuito de gerar questionamentos e reflexões na espectadora que iria vivenciar uma experiência cênica.

torturas é o nome de um acontecimento cênico que foi desenvolvido entre agosto e dezembro de 2018 por um grupo formado por seis jovens mulheres, uma ainda menor de idade quando o processo de criação iniciou. Ele foi desenvolvido em um total de 22 encontros, iniciando em 16 de agosto de 2018 e finalizando em 13 de dezembro do mesmo ano, contando com onze cenas¹⁸. Cada encontro teve, em média, duas horas e trinta minutos de duração. Das seis participantes, cinco se colocaram como *performers* sendo elas Antônia Monfardini, Daniela Cunha, Larissa Stanislaski, Marcia Eduarda Rezende Duarte e Warla Weide Fernandes e uma enquanto encenadora, Flavia Grützmacher dos Santos, a mulher que escreve este trabalho. Além delas, Victória Campelo, à época uma estudante de Educação Especial da UFSM, participou do início do processo, se desligando após alguns encontros.

Na maior parte dos encontros, todas as participantes estavam presentes. Além disso, houve encontros que contaram com a presença da professora que orientou o trabalho, Marcia Berselli, e outros em que Diônata Machado Gomes, sonoplasta do acontecimento cênico, também esteve presente. Na última semana, contamos também com Frederico Amaral enquanto ator convidado, e com Vitor Mainardi Nunes auxiliando na produção do compartilhamento. Todas as informações sobre presenças podem ser observadas na tabela no Anexo I. No dia 1º de dezembro de 2018 ocorreu um ensaio aberto, sendo o compartilhamento final em 13 de dezembro, em duas sessões tendo em vista que a quantidade de público excedeu o limite proposto e possível.

É importante situar a leitora que na disciplina de Encenação IV, a que gerou o *torturas*, temos enquanto estudantes a oportunidade de desenvolver um processo de criação que não precisa partir de um texto dramático pré-estabelecido. Temos liberdade para escolher sobre o que trabalhar, como mediar o processo de criação e precisamos exercer nossa autonomia para garantir que o processo se efetive em um acontecimento cênico. Foi muito

¹⁸ Para acessar o roteiro completo do acontecimento cênico, basta clicar em: <https://drive.google.com/file/d/1W1xSbfN277rJDnXRA5uEZRnsdmc3KzJW/view?usp=sharing>.

importante ter tamanha liberdade para o desenvolvimento deste processo, pois foi assim que consegui trabalhar sobre um tema tão delicado.

Percebo que toda a minha trajetória influencia de forma significativa na pesquisa que estou desenvolvendo neste momento. Voltando a ela, gostaria de compartilhar com a leitora que em meu último ano como estudante do Ensino Médio, em 2016, participei de um processo de criação com o grupo de teatro da escola, Coletivo Artístico Hekáté, que deu luz a um espetáculo chamado *Corpos, fugas e nascimentos: uma história das mulheres*¹⁹. No ano seguinte, 2017, já na graduação de Licenciatura em Teatro, desenvolvi um exercício de composição na disciplina de Expressão Corporal e Vocal I²⁰ envolvendo a presença de uma música. Escolhi *Maria da Vila Matilda*, de Elza Soares. Os dois processos falavam sobre mulheres. Nas disciplinas de Encenação II e III eu foquei no desenvolvimento dos processos, deixando os compartilhamentos cênicos em segundo plano.

Com a encenação IV, disciplina em que desenvolvi o processo de criação objeto de análise desta pesquisa, decidi desde o início, influenciada pelos objetivos da disciplina que no momento de compartilhar, tínhamos um acontecimento limado pensando na espectadora, burilado com este fim e preparado para esta troca. Vendá-la veio como definição desde o início também porque era isso que eu queria, trabalhar numa relação de proximidade entre espectadoras e performers (MARTINS, 2017). Contar histórias reais e vivenciar uma experiência que traga questionamentos e tensões sobre o que os padrões podem fazer e fazem sobre, com e para a vida de mulheres me interessa até hoje.

Para estimular a criação, usei de recursos materiais que eram sensíveis a mim enquanto uma mulher que tentou seguir o padrão de beleza durante a maior parte da vida. Alguns destes foram escovas e secadores de cabelo, sapatos de salto alto, maquiagens, pincéis, acetona, fitas métricas, espátulas de depilação, jóias etc., os famigerados objetos de mulher. Também levei para a sala de ensaio objetos que se relacionavam com o objetivo de estimular os sentidos para além da visão, na busca por desenvolver uma experiência extra-cotidiana. Nesse sentido, trabalhamos com folhas de árvores secas, vassouras, aromatizadores de ambiente e outras com as performers em estado de jogo e estando

¹⁹ Produção Teatral orientada pela professora Michele Leão de Lima Ávila, vinculado ao grupo de Teatro Coletivo Artístico Hekáté do Instituto Federal Catarinense - Campus Videira.

²⁰ Disciplina de Expressão Corporal e Vocal I, 60h, cursada em 2017/01. Docente responsável pela disciplina: Prof^a Dr^a Marcia Berselli.

vendadas. Essa foi uma escolha minha enquanto proponente, com o objetivo de compreender possibilidades de trabalhar os sentidos no compartilhamento com a espectadora.

Meus estudos na busca por materiais que pudessem potencializar a criação passaram por filmes e documentários que falavam sobre o padrão de beleza como *O mínimo pra viver*, *Felicidade por um fio*, *Embrace* e *Not alone*, sendo os dois primeiros, filmes e os dois últimos, documentários.²¹ Trabalhamos com músicas e reportagens gravadas e disponibilizadas na *internet* que falavam sobre o padrão de beleza. Também trabalhamos com relatos reais de mulheres do interior do Rio Grande do Sul.

Já para o estudo teórico, desenvolvido durante o ano letivo de 2021, passei a me relacionar com referenciais que pudessem ampliar minha relação com a temática. Para definir e compreender cientificamente o *padrão de beleza*, eu me baseei primordialmente na obra *O mito da beleza - como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*, de Naomi Wolf. A obra foi reeditada no Brasil em 2018 e escrita em 1991, quando Wolf estava no auge dos seus 26 anos, tendo como enfoque de escrita os países Estados Unidos da América e Reino Unido. Seu livro se tornou uma das bases para a terceira onda do feminismo e ainda hoje é lido e tido como uma importante obra para o movimento.

Márcia Metz é uma profissional das artes cênicas que realizou uma pesquisa de mestrado pelo PPGAC da UFRGS intitulada *Gordas, gordinhas e gorduchas: a potência cênica dos corpos insurgentes* (2019). Sua obra é uma das principais referências para este estudo pelo fato da autora ter elaborado a pesquisa no campo das Artes Cênicas sobre o padrão de beleza feminino, com enfoque sobre *corpas gordas*.

Depois de ler um pouco sobre os posicionamentos atuais de Naomi Wolf, se tornou perceptível para mim que ela tem adotado uma postura que conflita com sua própria obra²². Assim, me deparei com os mesmos questionamentos trazidos por Metz (2019): *será que deveria fazer uso da obra de Naomi Wolf?* Na busca pela resposta, compreendi que não posso ignorar o fato de que Wolf foi uma das primeiras mulheres a falar sobre a *beleza* enquanto forma de opressão e de controle social sobre e contra mulheres. Ela ter sido reeditada no Brasil em 2018 me auxiliou a entender e afirmar que *O mito da beleza* continua sendo uma obra necessária e atual.

²¹ Os três primeiros audiovisuais estão disponíveis na plataforma de *streaming* Netflix.

²² Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/colunas/carla-lemos/2021/03/04/naomi-wolf-icone-feminista-e-cloroquiner-e-antivacina-e-agora.htm>. Acesso em 02 de julho de 2021.

com jurados
eles observam as pessoas que passam frente a eles
e fazem anotações
de algumas.

depois do desfile, os jurados vão para uma sala mais reservada.
ela é ampla o suficiente para caber mesas e cadeiras para cada jurado,
mas menor que o salão.
as pessoas que passaram pela passarela se mantêm em fila
agora esperando a sua vez de entrar na nova sala

*eu peço que você tente imaginar uma esteira que passa um produto.
uma esteira como a de um aeroporto
e um produto à mostra como em um açougue.*

*basicamente, o que interessa para esta analogia é a exposição que as carnes têm, pois as
mais “bonitas e chamativas”, entre aspas, serão as primeiras escolhidas pela clientela.*

é isso que acontece dentro da sala com os jurados
as aspirantes a novas modelos passam,
como em uma esteira rolante
frente a cada um dos jurados
Quando um deles achar uma “peça interessante”
usando a expressão sempre entre aspas
ele pede para que ela pare.
Pede seu nome e faz outras perguntas básicas:
anda de salto?
qual a sua altura?
fala inglês fluentemente?
quando vai tirar o aparelho dos dentes?

deixa eu tirar uma foto sua.
pelo menos era assim que acontecia até meados de 2016

a questão é

se você está na fila e vê que a moça a sua frente foi chamada pelo jurado e ele fez perguntas, significa que algo aconteceu.

a expectativa cresce para que chegue a sua vez e você também seja chamada pelo jurado.

porém, quando chega a sua vez,
ele não faz perguntas.
simplesmente sorri, acena, fala que a agência vai entrar em contato
e te dispensa.

Como em um açougue, você não é a melhor “peça”, *entre aspas*, que tem lá, e por isso não vai conseguir seguir carreira. A sensação que se tem, ao sair da sala, é de que você fracassou, que foi insuficiente. Que você é descartável. Isso destrói completamente as estruturas de uma criança.

Esta realidade foi vivenciada por mim - e por muitas meninas - em alguns momentos da vida, desde a infância até à adolescência, sendo a última participação quando eu tinha 16 anos. Ser avaliada e descartada tantas vezes fez com que algo dentro de mim fosse sendo apagado aos poucos, a minha própria autoestima. O processo de criação de *torturas* teve esse contexto como motivação principal e o estudo expresso nestas páginas tem como objetivo compreender como processos criativos podem potencializar o questionamento de padrões como este, tensionando nossas compreensões sobre o que seja beleza e porque as mulheres estão no centro dessa disputa que envolve poder e dominação.

Abordagens corporais e práticas de criação

Com a análise dos planejamentos de cada encontro, identifiquei uma estrutura: primeiro realizávamos um momento de diálogo. O segundo momento girava em torno de adquirir consciência e competências teatrais iniciando pela mobilização corporal, um momento focado na percepção de si e depois, na relação com a colega de cena, com o espaço e com o grupo. Por último, adentrávamos nas explorações de recursos materiais para a criação cênica. O processo foi um só: mesmo tendo a presença de artistas da cena e de outras linguagens, trabalhamos com as mesmas propostas para todas, efetivando um processo horizontal. Em entrevista, perguntei às performers se elas achavam que a estrutura havia influenciado no desenvolvimento do processo e para todas, a resposta foi sim. Stanis falou que “a gente aprendeu a trabalhar nos ensaios” (2021).

Esse ponto é fundamental quando rememoro que o grupo foi formado por artistas que não tinham interesse profissional nas artes da cena. Desta forma, a estrutura dos encontros foi muito importante para que todas desenvolvessem um conhecimento comum que possibilitasse a elas explorar cenicamente. Acredito que não ter feito diferenciação entre os conhecimentos e competências de cada performer foi importante para encontrarmos uma unidade, um ritmo coletivo, confiança no grupo e um conhecimento básico sobre práticas cênicas que passou a existir em todos os corpos.

Ao realizar um exercício de mobilização das articulações, ainda nos primeiros encontros, passamos pelas maiores articulações do corpo humano, iniciando pelos pés e finalizando no pescoço. Quando chegamos ao cotovelo descobri que algumas das performers não sabiam como movimentá-lo e/ou não sabiam como ele mexia. Tal fato ficou marcado fortemente em minha memória pois, estando em meu segundo ano de graduação e tendo um repertório amplo de práticas cênicas, para mim este era um conhecimento básico. Me dar conta de que não era para todas foi interessante e potente para reafirmar, a mim mesma, que o processo de criação deveria percorrer um mesmo caminho para o grupo e perpassar a maior parte dos conhecimentos cênicos que eram básicos para mim.

Pensar as abordagens significa olhar hoje para o passado e reconhecer nos exercícios que propus, princípios das práticas que mais estão presentes em minha trajetória enquanto profissional das artes cênicas. Durante a análise dos relatórios, percebi a influência marcante

de princípios da dança Contato Improvisação e das Abordagens Somáticas do Movimento nas práticas que propus durante o segundo semestre letivo de 2018. Também notei atravessamentos da prática de criação em ciclos *Cycles Repère*²³, estando focada no uso de recursos sensíveis para a criação e, também, na exposição dos objetivos de cada participante no início do processo.

O Contato Improvisação é uma técnica de dança que começou a ser praticada na década de 1970, por Steve Paxton junto a algumas colaboradoras nos Estados Unidos da América. A pesquisa em movimentos desenvolvida por elas tinha em si objetivos como “[...] descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais.” (LEITE, 2005, p. 91).

Ela foi criada como uma maneira de questionar algumas normas impostas no mundo da dança, como as hierarquias existentes entre coreógrafa e dançarinas e dançarinas com maior e menor experiência. Os tamanhos, pesos e gêneros não as impediam de realizar qualquer movimento e o grupo não possuía uma diretora que centralizava o poder (NOVACK, 1999). A dança trouxe junto a si os ideais da sociedade da época, a qual passava pela efervescência contracultural.

Uma possibilidade de compreensão acerca das Abordagens Somáticas do Movimento é que ela “significa a percepção de que tanto mente quanto corpo são um só, e ela nos auxilia a perceber o nosso corpo e os nossos limites”. Pelo menos foi assim que eu descrevi esta área do saber em um trabalho desenvolvido na disciplina de Expressão Corporal e Vocal I, no primeiro semestre de graduação em 2017. Foi interessante fazer esse resgate até os escritos desenvolvidos para esta disciplina pois, com eles, pude compreender e rememorar um pouco da minha concepção sobre as Abordagens Somáticas do Movimento e saberes que fui descobrindo quando comecei a entrar em contato com este campo do conhecimento, nos meses iniciais da graduação.

A artista e pesquisadora Ciane Fernandes escreve que “A origem da somática está na revolta contra o dualismo cartesiano [...]” (FERNANDES, 2015, p. 11) e Débora Bolsanello

²³ *Cycles Repère* é um procedimento de criação em ciclos que apresenta quatro etapas definidas, as quais se relacionam e retroalimentam, porém, não adentrei na prática ao longo do estudo. Para saber mais, consultar DOS SANTOS, Vinicius Medeiros; BARONE, Luciana Paula Castilho. *Ciclos Repère: História, funcionamento e possíveis intersecções com os processos coletivos e colaborativos no Brasil*. **O Mosaico**, [S.l.], out. 2020. ISSN 2175-0769. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3674>>. Acesso em: 10 Dez. 2021.

(2005, p. 100) aponta que “A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento.” Este é um campo do conhecimento teórico e prático, fato do qual eu já tinha consciência quando desenvolvi o *torturas* pela uma proximidade com abordagens das práticas somáticas a partir do Método Feldenkrais²⁴. Além disso, descobri em estudos recentes através de Fernandes (2015), que as práticas somáticas podem operar pelos vieses estético, educativo, terapêutico e de pesquisa, de forma simultânea ou focal, dependendo do interesse de quem desenvolve cada prática.

Esta grande área é formada pelo conceito de *soma*, o qual tem referência com a compreensão de que não é possível separar um ser humano entre corpo e mente, pois, sendo um organismo vivo, pensamentos interferem em respostas físicas e a recíproca é verdadeira. As técnicas e métodos de educação somática veem o ser humano enquanto soma e o *corpo enquanto experiência* (BOLSANELLO, 2005). Nesse sentido, soma é o corpo em seu aspecto físico, mas também em seus aspectos subjetivos e sociais, é a relação entre as diferentes dimensões da vida. Soma é o corpo como experiência viva consigo, com a outra, com o espaço e em constante transformação.

A partir das Abordagens Somáticas do Movimento é possível aprender a ter mais consciência de si compreendendo, por exemplo, que problemas de saúde podem ser sintomas de questões que perpassam a *experiência humana*. Sendo assim, não é possível tratar apenas os sintomas, é preciso entender e trabalhar com as causas. A educação somática tem como proposta para conscientização das praticantes / estudantes passar pela sensibilização do maior órgão do corpo humano, a pele, que acaba sendo o receptor de grande parte dos estímulos com os quais o corpo tem contato: auditivos, olfativos, gustativos e visuais. Tudo passa pela pele.

Os princípios de percepção e consciência de si, da outra e do espaço, que tiveram presentes em todos os encontros do processo de criação do *torturas*, vieram das Abordagens Somáticas do Movimento e da dança Contato Improvisação. Busquei levar para as performers práticas que focam na percepção e conhecimento de si, como perceber a mobilidade das articulações, pontos de apoio, exercícios de foco, deslocamentos, pausas, contato entre performers, os atos de reportar à parceira de trabalho ou ao coletivo e outras.

²⁴ Conheci princípios do Método Feldenkrais com práticas desenvolvidas dentro da disciplina de Expressão Corporal e Vocal I.

Foi com práticas como estas, no meu processo de formação, que pude compreender melhor o meu próprio corpo, suas possibilidades e limites, assim como ampliar essa percepção para a relação com a outra, as possibilidades e limites da colega com quem desenvolvi exercícios. Eles podem auxiliar na percepção da nossa possibilidade de escolha. Santos (2021, p. 52), afirma que “Não aprendemos a reconhecer nosso corpo como soma, muito menos a compreender os limites e as possibilidades que nos atravessam.” Ao realizar um exercício, por exemplo, de percepção da respiração estando deitada, recebo a indicação de que devo ir até o nível alto. O tempo que vou levar para sair do nível baixo e chegar ao alto é uma escolha minha. Perceber que podemos escolher quanto tempo demandar, de acordo com os desejos expressos pela nossa existência em cada dia específico de trabalho, pode ser libertador. O início da trajetória em direção a compreender nossos limites e possibilidades.

Práticas como esta foram essenciais para que cada mulher que participou do processo conseguisse conhecer a si, a outra, os limites de ambas e, assim, desenvolver uma confiança no coletivo. Essa confiança foi necessária para que conseguíssemos responder de forma sincera às propostas e conversar sobre assuntos que eram, e que ainda podem ser, delicados e complexos. A partir das abordagens aqui mencionadas, acredito que foi possível desenvolver uma outra relação com o próprio corpo, uma relação de confiança, de reversão da imagem limitante de corpo errado para uma exploração de um corpo em constante mutação, tal como proposto na ideia de soma.

Aquecer a voz, as articulações e o corpo, descobri-lo, desconstruí-lo, perceber o espaço e o tempo, a ligação entre corpo e mente; tudo isso são aprendizados que comecei a desenvolver com princípios que perpassam as duas práticas. Reconhecendo tais princípios, pude partilhar com as performers propostas com o intuito de revelar as potências e os limites dos corpos, buscando suavizar os julgamentos de valor sobre o que deveria ser o corpo. Os recursos materiais utilizados em cena revelavam a manipulação a que submetíamos nossos corpos: no calor do secador com uma escova que puxa seus fios de cabelo, no sapato de salto que espreme os dedos, comprime o pé, modifica sua curvatura, altera a postura e sobrecarrega a coluna. Suplícios impostos aos corpos das mulheres por meio de recursos que aprendemos a manter em nosso cotidiano. No processo de criação, investimos nesses recursos como material criativo.

Recursos materiais

Como falado anteriormente, a estrutura dos encontros do *torturas* foi dividida em três etapas, uma conversa inicial; passando para exercícios de percepção e consciência pelo movimento, iniciando com o foco em si e partindo para explorações envolvendo a outra; e por último, desenvolvíamos a exploração de recursos materiais. Quando comecei a desenvolver o projeto de criação do processo que gerou o *torturas*, identifiquei diversos objetos que perpassaram a minha experiência pessoal com o padrão de beleza. Com o desenvolvimento do processo, escolhi encontros específicos para que explorássemos cada um deles: salto alto, pincéis e maquiagens, escovas e secadores de cabelo, fitas métricas, espátulas de depilação, jóias e outros adereços reconhecidos pela nossa cultura como de mulher.

Essas explorações partiram, então, de recursos sensíveis para mim. Martins (2017, p. 21), afirma que “Trabalhar a partir das memórias no teatro é uma forma de atuar na identificação daquela que recorda suas histórias em relação ao mundo.” Chegaram para as performers como objetos já conhecidos e que deveriam ser explorados conforme suas vontades e interpretações. Nesta linha de pensamento, elas recriaram os sentidos para cada objeto na exploração. Os sapatos de salto, por exemplo, muito usados em eventos com modelos (minha experiência), foram transformados na exploração cênica em objetos que emitiam som de maneira extremamente desconfortável.

Para a cena, nós os utilizamos inicialmente para criar a ideia de um desfile: uma performer de cada vez andava pelo centro do espaço cênico. Depois, acontecia a passagem pelo centro estando uma atrás da outra em fila. Na sequência, o som contido e ritmado se perdia em um mar de ruídos emitidos pelos diferentes ritmos de deslocamento de cada uma, objetivando tornar o som ensurdecedor até que, no pico máximo de intensidade, Dani saltava com toda a força que seu corpo dispunha e quando aterrissava no solo, todas haviam parado e o silêncio se fazia presente durante alguns instantes.

Além destes objetos vinculados ao universo socialmente estabelecido como de mulher, também exploramos materiais que não tinham relação pré-estabelecida com o padrão de beleza, como folhas secas caídas de árvores, vassouras e aromatizador de ambiente. As vassouras, por exemplo, foram usadas para encerrar o compartilhamento: cada performer pegava uma, varria o chão e cochichava à espectadora “nada aconteceu aqui.” Não sei como a

plateia recebeu esse estímulo, mas ele surgiu de uma exploração em que as performers diziam, justamente, que depois do que acontece conosco, a sociedade limpa tudo e segue seu fluxo, como se nada tivesse acontecido. O sistema continua girando intacto.

Os encontros aconteciam no período noturno e nós trabalhamos durante algum tempo com as luzes da sala apagadas. A iluminação vinha dos feixes emitidos pelos postes externos à sala. Essa proposta surgiu com o intuito de deixar o ambiente mais confortável, para facilitar a exposição de questões possivelmente delicadas. Porém, com o decorrer do processo isso acabou se tornando um hábito e em algum momento percebi que ele não estava sendo saudável.

As criadoras demonstraram no sexto encontro, dia 27 de setembro de 2018, uma dificuldade em falar frases pejorativas com as luzes acesas, mote da cena *cruzamento*. Isso soou como um alerta para mim, tendo em vista que o que realizamos é teatro. As performers não estavam interpretando personagens, porém a ação que deveriam desenvolver nesta cena implicava proferir xingamentos que são diariamente direcionados a mulheres. Com esse episódio, comecei a trabalhar mais com as luzes acesas, para que o ambiente escuro não favorecesse uma falsa compreensão de que elas não estavam xingando mulheres, e, de certa forma, falando coisas que afetam a si mesmas.

No dia 20 de outubro trabalhamos com o olhar: falar frases com cunho pejorativo olhando dentro dos olhos uma da outra. Encarar foi importante para conseguirmos ultrapassar o desconforto que existia ao realizar tal ação. Em outro encontro, levei como proposta que as performers se organizassem em duplas, sentando uma em frente à outra e focando o olhar nos olhos da colega de cena, sem mudar o foco durante cinco minutos. O teatrólogo brasileiro Augusto Boal fala que

Para mim, sempre foi esse o alicerce de todo espetáculo: dois atores se olhando. O olho é a parte mais vulnerável do corpo-humano! Por isso procuramos, recatados, esconder nossos olhos em momentos de emoção. Ou oferece-los, em momentos de amor. Os atores devem-se oferecer seus olhares. É no olhar que se cria a estrutura do espetáculo. É no olhar que nascem os personagens. É no olhar que se descobre a verdade. Não basta o olho aberto: falo do olhar profundo do qual até os cegos são capazes. (BOAL, 2000 apud BERSELLI, 2014, p. 40)

Manter o olhar fixo no olho da colega foi uma tarefa difícil de ser executada e Eduarda, na entrevista realizada em 02 de dezembro de 2021, relatou que esse foi um bom jogo para o processo. Segundo ela, seria um exercício muito difícil de desenvolver no primeiro encontro, por demandar certa proximidade, mas que ter acontecido neste momento

foi importante para estreitar as relações. Encarar a outra por um tempo relativamente longo foi interessante pois é como se acontecesse um desnudamento, em que cada uma se colocou frente a outra aberta para observar e ser observada. Esta não é uma prática comum na sociedade contemporânea, olhar para alguém que se apresenta a ti despida de filtros e sem esconderijos. Pode assustar ou constranger inicialmente, mas como prática de um processo de criação, é um estímulo potente para estreitar relações.

Corpo

O que é corpo, ou melhor, o que eu entendo por corpo?

Este conceito perpassa as minhas reflexões desde o início da graduação, iniciando com a compreensão que foi sendo desenvolvida pela prática e o contato com princípios das abordagens somáticas do movimento. Neste momento, a compreensão passa por uma abordagem social por entender, atualmente, que o corpo humano existe em relação com a sociedade, não sendo possível analisá-lo deixando de lado seu contexto.

David Le Breton (2020) traz logo no início do seu livro *A sociologia do corpo*, a afirmação de que o corpo é cultural e socialmente construído. E o que significa dizer isso? Significa ultrapassar um modelo biomédico existente e aceitar que as relações e interações sociais moldam as pessoas; sendo assim, moldam o *corpo*.

[...] o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis da anatomia e da fisiologia. **É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais.** Em outras palavras, o conhecimento biomédico, conhecimento *oficial* nas sociedades ocidentais, é **uma** representação do corpo entre outras, eficaz para as práticas que sustenta. (LE BRETON, 2020, p. 29, grifos meus)

O autor evidencia que a representação a partir do modelo biomédico é *uma* das possíveis, a qual é “eficaz para as práticas que sustenta.” Assim, para as práticas que serão analisadas nesta pesquisa, percebo que a noção de corpo que as sustentou está vinculada ao modelo social e ao de *soma*. Nessa perspectiva, o corpo adquire valores específicos de acordo com normas sociais e culturais historicamente estruturadas.

Retomo à noção de soma anteriormente apresentada, para trazer à discussão uma possibilidade de ampliar essa ideia de corpo, e partilhar com a leitora o que percebo que

estava em jogo quando falávamos de corpo no processo de criação do *torturas*: cada corpo possui vivências únicas e subjetivas, e isso pode ser potente para a cena. Compreendo que durante o processo de criação, os corpos foram vistos enquanto potências criativas: suas histórias, símbolos, signos e significados não foram descartadas, foram utilizados para a criação²⁵. Por estarem inscritas sob a pele diversas vivências que se relacionavam com o padrão de beleza, a vida das participantes poderia ser interessante ao processo.

No primeiro encontro do processo do *torturas*, o primeiro exercício que realizamos foi falar uma qualidade e um defeito de si mesma. Percebo aqui o processo de autoconhecimento como base para a criação e conscientização da problemática. Primeiro eu busquei introduzir o padrão de beleza e problematizá-lo, já que eu não tinha como ter certeza de como ele operava para com elas. Com este exercício, poucas qualidades surgiram ao contrário dos defeitos, que chegaram de maneira rápida à roda e foram partilhados por muitas delas, como questões envolvendo cabelo, peso, voz, cor etc. Esses momentos de diálogo foram importantes desde o início para construir entendimentos comuns sobre os mesmos pontos e também porque a conversa operou como prática de criação, pois falando surgiram problemáticas e tomadas de consciência que potencializaram a criação de diferentes cenas, como o *cruzamento*.

Retomando à perspectiva social, existem diversas significações acerca do corpo e elas não são intrínsecas ou imutáveis. Elas são, antes disso, construídas a partir de cada contexto. Existe relação direta entre as condições e possibilidades sociais, culturais e financeiras e como um corpo é ou será visto em determinada sociedade. O corpo de uma pessoa inserido em dois contextos poderá ter significados diferentes. Pensando em cores,

uma pessoa negra de pele clara
no interior de Santa Catarina
será considerada negra
e sofrerá com os pré-conceitos que existem em relação a seus traços,
pois são marcas de uma população historicamente deixada à margem social.

Esta mesma pessoa
em uma cidade universitária no interior do Rio Grande do Sul

²⁵ Neste momento da escrita, percebi que esta questão tem relação com os meus estudos desenvolvidos como pesquisadora de Iniciação Científica pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM).

não será, necessariamente, lida como negra.

Mesmo falando de duas localidades interioranas
de dois estados sulistas,
a leitura sobre um mesmo corpo
será diferente.

Hoje reconheço que foi importante naquele processo ter momentos de percepção de si. Isso se deu de diversas maneiras: desenhando, conversando, com exercícios de consciência corporal, na relação com o espaço, nas trocas entre performers. Como proposta do segundo encontro, pedi às quatro performers que desenhassem a si mesmas. Parece-me que unir diferentes práticas auxilia na compreensão e tomada de consciência de si, e acredito que esse fato foi primordial para que o padrão de beleza fosse questionado e tensionado em nós mesmas.

Como a espectadora teria a visão suprimida, a audição acabou se tornando o sentido que seria mais estimulado. Com o desenvolvimento das práticas de criação, eu percebi que queria explorar as variações do som. O som produzido a partir de seis mulheres deslocando de salto alto pelo espaço cênico, focando no desenvolvimento de ruído alto, era potente, assim como o silêncio se mostrou potente. Aproveitamos essas variações de intensidade no desenvolvimento do acontecimento cênico.

Em outubro realizamos um jogo de diferentes entonações partindo de uma mesma frase: Eduarda com “E quanto custa um rosto bonito?”; Warla com “Será que beleza é dor?”; e Antônia com “Baleia.” Nesta prática trabalhamos com repetições, sonoridades e decupagem de palavras e frases, sob influência da performance sonora *Emily likes the TV*, de Christopher Knowles²⁶. Esse foi mais um momento de criação que se transformou em cena e acompanhou o processo até o fim, quando compartilhamos com público externo.

Dessas explorações, criamos também uma melodia cantada. Trabalhamos com uma melodia leve e descontraída contrapondo com palavras fortes e agressivas, mas que são ditas às mulheres com muita frequência. Diferente das performances apresentadas por Petra Kuppers (2014) no artigo *Educação Acessível: estéticas, corpos e deficiência*, em que performers com deficiência criaram cenas em que aspectos visuais e sonoros se

²⁶ *Emily likes the TV* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=er83Icj4RYk>.

complementavam, o objetivo da música desde a primeira exploração foi desenvolver uma melodia que trouxesse consigo uma sensação de conforto, enquanto as palavras ditas traziam um desconforto proposital. A música trazia atrito entre forma e conteúdo, para que a espectadora pudesse ter a experiência amplificada do que costuma acontecer com as mulheres.

Houve também uma busca por compreender os limites de cada uma: perguntei às performers, no terceiro encontro, se poderia dar indicações direcionadas para elas, pois tinha receio de fazer e acabar invadindo o espaço de cada uma. Perguntar significa também respeito à vontade de cada uma. Elas aceitaram e falaram que isso acontecer, facilitaria o processo. Passamos então a trabalhar com indicações coletivas e algumas pontuais para cada uma, tendo em vista que tais apontamentos poderiam auxiliar uma e atrapalhar outra. Foi importante para o processo trabalhar tendo os limites estabelecidos e nítidos.

Existe uma importância muito grande na presença de uma orientadora para o processo de criação. Marcia Berselli esteve presente no dia 14 de setembro, o quinto encontro e assistiu a uma hora dele. Ficou impresso em minha memória uma indicação que ela fez a mim depois de ter acompanhado a prática: a encenadora precisa estar dentro do processo criativo, mas estar realizando todas as propostas práticas junto às performers pode comprometer o necessário distanciamento vinculado à função específica. É necessário desenvolver o olhar externo, que percebe potencialidades a serem compartilhadas com a espectadora. Percebi que me inseri muito nas propostas de criação porque tinha receio de, estando mais afastada, ser ditatorial.

Em meu relatório do encontro seguinte, dia 27 de setembro, escrevi que aquele foi o primeiro encontro em que me coloquei como encenadora que tem como foco o olhar de fora, e não estar totalmente imersa na criação. A partir daquele encontro, me coloquei pontualmente dentro de algumas explorações mas, no geral, tentei manter um distanciamento físico para poder aprimorar o meu olhar crítico. Também foi este o primeiro encontro com a participação de Antônia, a sexta integrante do coletivo. Demorou para ela entrar no processo, mas depois, ela praticamente não faltou.

No décimo encontro, dia 22 de outubro, nós tivemos uma epifania: transformar o momento dos saltos em um concurso de beleza. Começamos a cena secando as espectadoras com secador de cabelo e estimulando os olfatos através dos secadores, de cremes, acetonas e *spray* de cabelo. Depois passaríamos para a ação de colocar jóias e quando todas estivessem

“prontas”, *entre aspas*, iniciaria o desfile com músicas, ritmos e pausas. A exploração com saltos surgiu em um dos primeiros encontros, mas se tornou essa cena muito tempo depois. Ela foi repetida diversas vezes. O grupo experimentou práticas de criação com outros objetos: batons, cremes, acetonas, pincéis e jóias. No diálogo e no desenvolvimento do processo, aliado ao olhar distanciado da encenadora, percebemos que concretizamos uma cena potente, a qual acabou dando início ao acontecimento cênico.

No décimo segundo encontro, dia 01 de novembro, levei como proposta deslocar pelo espaço. Meu intuito era trabalhar a cena *quanto custa um rosto bonito?* Warla não demorou muito e começou a experimentar a sua frase “será que beleza é dor?” enquanto deslocava. A experimentação dela instigou/potencializou as explorações das outras duas performers e isso foi muito importante para o processo. A indicação era deslocar pelo espaço, mas o grupo foi desenvolvendo a própria autonomia e autogestão, se sentindo confortável para experimentar algo que não havia sido dito *a priori*.

Neste mesmo encontro, aconteceu um momento de exploração muito potente que ficou denominado como *existe cirurgia pra isso!* A proposta foi desenvolvida com um jogo entre Dani e Eduarda, em que uma falava um “defeito” seu, *entre aspas*, e a outra dava a solução: “existe cirurgia pra isso!”, *também entre aspas*. O jogo se desenvolveu ao ponto de chegarem em questões que beiravam a insanidade em relação às distorcidas e fictícias imperfeições do corpo. A exploração foi muito interessante, porém, enquanto encenadora eu não consegui encontrar uma estratégia eficaz para restabelecer o jogo nos encontros seguintes e o momento ficou de lado.

Iassanã Martins (2017, p. 98) evidencia em sua dissertação que uma de suas preocupações era “falar de violência sem agredir o público.” Isso me fez pensar que eu nunca quis agredir a espectadora, mas percebi também que eu queria que as espectadoras se sentissem incomodadas. Privar a espectadora de ver poderia causar um desconforto por estar em uma situação desconhecida, imprevisível. A questão é por que, por quê? Porque incômodos que permanecem tem grande chance de reverberar em reflexões.

No encontro do dia 08 de novembro nós decidimos o nome do acontecimento cênico. Precisávamos de uma palavra que trouxesse consigo o conceito do que estávamos criando.

Frazer (1956) menciona o poder da palavra relacionado à necessidade de segredo do nome de um grande chefe, de uma pessoa sagrada, de um rei, já que a palavra (nome) representa, é o ser a que ela se refere. Traz consigo sua essência, sua mais

profunda unidade e, para não sofrer feitiços, mandingas, sortilégios, o mantinha em sigilo, não o revelava. (SANTOS, SILVA, FARIAS, 2017, p. 68)

Naquela noite, o que chegou às nossas cabeças foi *dor*, porém ela não trazia a potência da nossa criação. Dani pesquisou sinônimos para a palavra e foi aí que encontramos *torturas*. Esse foi um momento de estalo coletivo, em que cada uma repetiu a palavra algumas vezes e percebeu que essas nove letras unidas, traziam em si a essência de tudo que estávamos refletindo e criando até aquele momento. *torturas* porque “como chegamos a conclusão final, estamos trabalhando com formas de torturas.”²⁷ *torturas* às quais somos submetidas diariamente quando estamos na busca por alcançar um padrão de beleza inatingível. *torturas* que machucam o físico, destroem psicológicos e que tiram a vida de muitas mulheres. O padrão de beleza tortura, mas é uma tortura velada.

²⁷ Relatórios do processo de criação, 2018, p. 36.

II - Na sala de ensaio: as performers entram em cena

*“fala sobre a tua ideia inicial de como materializar a cena.”
- estímulo da orientadora.*

Inicialmente eu não sabia como a cena seria materializada. Como questionar o padrão de beleza feminino por meio do teatro?

Não esqueça, querida leitora, que, assim como nós, mulheres, eu aprendi por muitos meios que beleza é apenas uma frivolidade.

Se é frivolidade, por que criar uma *peça*²⁸? Eu tive a sorte de poder desenvolver a disciplina de Encenação IV com uma docente dedicada e que acredita na potência das pessoas. Ela comprou a proposta junto comigo, me orientou e acreditou até mesmo quando eu deixei de acreditar. Foi graças a ela que eu compreendi a relevância de usar as minhas experiências pessoais e sociais para embasar o projeto de encenação, além de encontrar apoios artísticos, culturais e bibliográficos para legitimar e defender o meu desejo no universo acadêmico.

Quando iniciei a disciplina de graduação, eu sabia quais eram os meus objetivos em relação à espectadora: *“Refletir acerca do estereótipo de beleza e o quanto isso **pode afetar e afeta** a vida de muitas mulheres de forma direta ou indireta, independente de quaisquer fatores.”* Além disso, tinha mais um desejo pulsante em mim, que foi expresso no projeto como dois objetivos: *“Despertar os sentidos, privilegiando tato, paladar, olfato e audição (não necessariamente nessa ordem)”* e *“Conduzir o imaginário da espectadora através dos outros sentidos além da privilegiada visão.”*²⁹

Tomei a liberdade para colocar as palavras terminando com o artigo A nas três citações que trouxe porque a Flavia de setembro de 2018 não tinha a força, ainda, para colocar em evidência nos trabalhos acadêmicos o machismo estrutural

²⁸ Uso a palavra “peça” nesse momento por estar trazendo uma memória para a escrita que parte de um pensamento que a Flavia teve em 2018, durante o início do processo de criação.

²⁹ Os objetivos foram coletados do meu Projeto de Encenação IV, o qual foi desenvolvido para a disciplina de graduação supracitada e entregue em 05 de setembro de 2018.

Retornando ao cerne da questão que deu início ao capítulo, a materialização da cena, rememorei algumas ideias que tive antes de o processo iniciar com base em meu projeto de encenação: “[...] trazer à cena também alguns lugares, como concursos de beleza e Convenções para Futuros Modelos, tentando trazer com isso a atmosfera que esses lugares propõem, proporcionando assim, uma diferente vivência para a espectadora.”³⁰ Esse momento foi concretizado como segunda cena do acontecimento. Quando a plateia adentrava o espaço cênico, vendada e sendo guiada pela equipe, a sonoplastia estava acontecendo, com cinco secadores de cabelo ligados. Depois de passar por um momento de cuidados envolvendo colocação de adereços e bijuterias na plateia, passar *spray* fixador de cabelo pelo espaço, cremes nos dedos das espectadoras, aproximar de seus narizes frascos de acetona, acontecia um desfile, um deslocamento marcado e ritmado. Essas eram características que lembravam a mim convenções de modelo e às performers salão de beleza.

Além disso, também imaginava criar cenas partindo de recursos materiais para estimular os sentidos, como algodão e fitas métricas, as quais poderiam ser passadas pelo corpo da plateia para tirar as medidas, ou para amarrar a espectadora. Pensando na sonoplastia, já ansiava por utilizar recursos como músicas, sons de aplausos, “sapatos de salto, premiações de concursos de beleza, pessoas chorando, entrevistas sobre beleza feminina e também sobre problemas causados por ela.” Para ativar o olfato, pensei em cheiros como os “de perfume, comidas, bebidas e algum desagradável.” Para despertar o paladar, à época pensava apenas em “uma folha de alface entregue para cada espectadora.”³¹

Encontrei em meu diário de encenadora manuscrito outras ideias que percebo hoje como maneiras possíveis de concretizar a cena: “fazer elogios como ‘linda, maravilhosa’ e que a pessoa ouve e interpreta como ‘feia, gorda, precisa melhorar.’”³² Percebi que eu tinha algumas ideias que traziam em si o objetivo de deixar a espectadora desconfortável, como perguntar “Quanto você mede? Quanto você pesa?”, e sem receber resposta da plateia, jogar com frases como “Nossa! É feliz assim?!”, “Alguém te quer assim?”. Junto a isso, vinham ideias como falar palavras que podem ofender, direcionadas ao público.

³⁰ Registros do projeto de encenação, 2018. Arquivo pessoal da autora.

³¹ As informações contidas neste parágrafo foram retiradas do projeto de encenação, 2018. Arquivo pessoal da autora.

³² Registros do diário de encenadora manuscrito, 2018.

Esse tipo de proposta estava em mim com o intuito de materializar a cena como algo pesado, uma atmosfera densa. A cena *cruzamento* se tornou a concretização desta ideia: cada uma das performers se colocava em uma extremidade do espaço com os corpos direcionados para o centro. Iniciavam um jogo de palavras e pequenas frases. A intensidade do som ia aumentando e, conforme o som aumentava elas iam se aproximando do centro do espaço. O estímulo que as performers tinham para falar vêm do jogo de palavras, o qual segue a seguinte estrutura: 1. Cabelo, maquiagem, unhas, acessórios; 2. Pelos, higiene; 3. Cor da pele; 4. Roupas, idade, alturas; 5. Peso, comida; 6. “Homem gosta de...”; 7. Xingamentos (uma performer falava repetidamente a palavra puta); e finalizava com 8. “Depois é estuprada e não sabe o porquê!”

O mote para desenvolver a cena eram palavras e frases de julgamento ditas a mulheres diariamente. A seguir, apresento um material que foi desenvolvido pelo grupo para a divulgação do acontecimento. Este material partiu da exploração e é formado por algumas das frases e palavras ditas pelas performers, as quais formam a silhueta de uma mulher.

**baleia
será que
beleza é
dor quanto custa um rosto
bonito talvez não seja você
mesma ninguém vai te querer
assim todas suas amigas tem
cabelo liso estava melhor
antes homem gosta de
mulher com cabelo
longo tá parecendo
uma puta tem que ser
atraente homem gosta de
marquinha é que é uma questão de
higiene mulher com pelo é complicado
mulher tem que se vestir bem sua calcinha tá
marcando já pensou em colocar silicone hoje em
dia tem solução pra tudo seu sutiã tá parecendo uma
vagabunda tá pedindo depois não reclama
ir além
não ver
sentir**

O compartilhamento contou com cenas que traziam em si uma atmosfera aparentemente leve, fazendo um contraponto com a densidade do trabalho. A música, por exemplo, possuía uma melodia doce. Porém, como o enfoque central era escrachar a realidade de muitas mulheres, sua letra era extremamente densa. O atrito entre melodia e letra se estabeleceu em um momento de criação e se tornou definitivo com a construção de uma música: Antônia desenvolveu uma melodia simples no piano e nós duas encaixamos palavras e frases para formar a composição final. A seguir, apresento a música que compôs o acontecimento cênico:

Eu tenho mais um convite para você:

clica no link a seguir, acesse o áudio da música e aprecie essa experiência.

https://drive.google.com/file/d/194b0KSjzrB_eYMSGWxrq5hwnVIRYMKv7/view?usp=sharing,

Eu tinha anorexia
Eu também tinha bulimia
Eu vomitava o que eu comia
Eu não gostava do que eu via

Eles diziam
Que eu era gorda
Eles diziam
Que eu era magra
Gorda e magra demais

Eu comecei a me cortar
Continuei a mutilar
Eu via o meu sangue correr
Até meu corpo esvaecer

Eu não queria olhar no espelho
Eu não queria mais comer
Eu me tranquei dentro de casa
Minha vontade era de morrer

Abri a torneira
Entrei na banheira
Não sei mais o que aconteceu

Gorda demais
Magra demais

(TODAS)
Gorda demais
Magra demais
Gorda e magra demais.

Retornando ao projeto de encenação, encontrei o enfoque da pesquisa “Relato de mulheres a partir de 18 anos do interior do Rio Grande do Sul sobre estereótipos de beleza.” Esse ponto é essencial para compreender como eu pensava em desenvolver a dramaturgia: de maneira coletiva. Desde o início imaginei que ela seria construída na relação entre performers, encenadora e relatos reais de mulheres de fora do grupo, o contexto local. Além

destas, também trabalhamos com relatos disponibilizados em filmes documentários e notícias de jornais, em âmbito nacional e internacional, por entender que o mito da beleza influencia na vida de todas nós.

Escolhi não partir de um texto previamente escrito pelo interesse em trazer o real para a cena. É provável que existam dramaturgias sobre o padrão de beleza, mas duvido que alguma expressaria tão bem os nossos anseios como a que foi criada por nós. Para criá-la, exploramos recursos materiais que são lidos e impostos pela sociedade contemporânea como objetos de mulheres. Por mais que alguns não sejam tão presentes na realidade do grupo que criou o *torturas*, “ao mesmo tempo são tão presentes [...]: a mulher tem que usar salto, a mulher tem que ir no salão, a mulher tem que ficar bonita e ao mesmo tempo não.” (Dani, 2021). Acredito que não existiria maneira mais assertiva para alcançarmos os objetivos do projeto do que desenvolver a dramaturgia a partir do processo de criação.

No curso de Licenciatura em Teatro da UFSM, cada estudante tem autonomia para decidir sobre a estrutura de sua proposta. Este é um ponto importante para o desenvolvimento das profissionais em teatro e foi comentado pela Eduarda durante a sua entrevista “esses momentos assim, das encenações propiciam espaços bem interessantes pra tu explorar, pra tu pesquisar.” São disciplinas abertas como essa que proporcionam a nós, estudantes, nos aventurarmos pelas infinitas possibilidades que chamam a nossa atenção durante o percurso acadêmico.

As entrevistadas não demonstraram, de maneira direta, a compreensão de que desenvolveram funções para além da criação enquanto performers, como o desenvolvimento do material de divulgação, a organização do roteiro do acontecimento cênico e também a produção do mesmo. Porém, em muitas falas, principalmente ao serem questionadas sobre a questão das hierarquias presentes no processo de criação, elas deixaram explícito que o trabalho foi construído no coletivo. Por mais que a proposta de criação tenha surgido da minha singularidade, durante todo o processo o que ficou em evidência foi o trabalho coletivo, que só foi realizado e concluído porque nos momentos de desespero, ninguém soltou a mão de ninguém.

Pela fala de todas surgiu o apontamento de que existia medo em relação a como concretizar o processo em um acontecimento para ser compartilhado com a espectadora. O desafio de criar partindo de uma proposta pouco conhecida, trabalhar com a plateia vendada, foi assustador e por momentos pareceu que não daria certo. Esse ponto foi falado por todas as

participantes e tenho, em minha memória, a lembrança de sentir algo parecido. Dani (2021) falou que

Houveram dificuldades assim de..., de entender o que a gente tava falando e assumir que 'sim! A gente tá fazendo o que a gente fez durante todo o semestre, então é isso que a gente vai apresentar.' E ao mesmo tempo foi muito... por mais que tenha sido confuso, na minha lembrança assim, parece que foi tão simples como a gente resolveu, sabe?

Esse processo funcionou. Funcionou porque nós conseguimos atingir o objetivo daquela encenação, suscitar questionamentos e reflexões na espectadora. Mas muito antes disso, ele funcionou quando as seis mulheres se uniram e compreenderam que para elas era importante tensionar, questionar e refletir sobre o que o padrão de beleza causa em nossas vidas. Nesse contexto, o que significa dar certo, afinal? Nós desenvolvemos o processo, exploramos diversas materialidades e situações que são socialmente impostas e definidas como de mulheres. Desenvolvemos cenas extremamente fortes e potentes, e se tornou evidente que não era necessário a espectadora enxergar para que conseguisse compreender algumas questões levantadas dentro do acontecimento.

Beleza possui gênero, feminino

Padrões de beleza estão presentes em nossa sociedade há séculos e, segundo Naomi Wolf (2018), o mito da beleza surgiu em meados do século XX como uma nova maneira de dominação sobre mulheres, exercida pelos homens: “À medida que as mulheres se libertaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social” (WOLF, 2018, p. 27).

O padrão de beleza é uma construção social que opera como forma de controle e dominação e que é imposto sobre corpos. Wolf (2018, p. 96), ao falar sobre as heroínas, afirma que “A menina aprende que as histórias acontecem a mulheres ‘lindas’, sejam elas interessantes ou não.” São estereótipos reforçados por histórias que recorrentemente aparecem nos meios de comunicação de massa e que moldaram e moldam a forma de muitas mulheres verem o mundo. Atualmente existem narrativas que fogem desta lógica, mas ainda assim muitas se mantêm.

Mesmo entendendo que existe um padrão de beleza masculino, o foco deste estudo está sobre o feminino, por sua força de opressão sobre mulheres e por ser, o processo de criação objeto de análise deste estudo, desenvolvido com este enfoque. Mulheres podem até enriquecer com a imagem dos próprios corpos, mas, ainda hoje, homens continuam sendo as pessoas que mais lucram com as nossas imagens, tendo em vista que “há um predomínio de homens como donos de estúdios, gravadoras e meios de comunicação.” (METZ, 2019, p. 36)

Existe um tipo de corpo que está presente no imaginário social da população em geral e aqui explícito o que entendo enquanto corpo padrão de mulher: branca, com traços finos, alta, magra, jovem, curvilínea, sem pelos, estrias, celulites e sem deficiência (WOLF, 2018; METZ, 2019; OLIVEIRA, 2020). Os corpos que diferem deste, praticamente todos, vão tendo acesso a menos privilégios e oportunidades: “As mulheres enfrentam desafios por seu marcador de gênero, mas elas vão tendo maiores dificuldades conforme outros marcadores as identificam: cor da pele, etnia, classe social, sexualidade, religião, deficiência, etc. (RIBEIRO, 2017)” (METZ, 2019, p. 30).

Quando uma mulher chega em um determinado lugar, ela trará consigo diversos significados e pré-conceitos calcados em sua imagem. Silvana Goellner (2013 apud METZ, 2019, p. 29), afirma que

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas, fundamentalmente, os **significados culturais e sociais que a ele se atribuem.** (grifos meus)

Sabendo que cada corpo traz consigo signos marcantes e que uma das buscas do processo de criação do *torturas* era tensionar o padrão, trabalhar com um grupo de jovens mulheres com corpos pouco distantes do padrão causou questionamentos, em mim e nas performers. Uma das perguntas realizadas às quatro entrevistadas foi como elas viam seus corpos em relação ao padrão, Stanis falou: “o meu corpo tá dentro do padrão da sociedade, não vou dizer que não. **Mas também não tá porque a sociedade exige** que o pessoal não queira celulite e eu tenho celulite, eu tenho estria. [...] Eu não me vejo no padrão da sociedade, mas sei que estou dentro dele.” (Stanis, 2021, grifo meu).

Todas assumiram que se percebem hoje, próximas ao padrão e, falando sobre qual ele é, Warla pontuou sobre não ter como descolar seu olhar de uma visão social:

é que a minha opinião, ela também é uma opinião social, porque eu construo a sociedade enquanto indivíduo... Então eu não vou estar neutra. [...] Então, mesmo eu estando no padrão eu já ouvi coisas do meu cabelo, [...] Socialmente isso não me atrapalha. Atrapalha o meu interior. (Warla, 2021)

Nas entrevistas, todas as participantes pontuaram que esse assunto foi conversado entre nós diversas vezes durante o processo. Dani trouxe em sua fala que com o processo foi possível “se enxergar como um corpo próximo ao padrão e entender que cada uma ali tinha as suas questões anteriores e presentes, questões com o seu corpo.” (2021). Na sequência, relacionando os nossos corpos com o de outras mulheres, ela disse que existem

muitas outras formas de mulheres estarem sofrendo por seus corpos estarem ainda mais distantes desse padrão, enquanto a gente ainda tinha privilégios. [...] [o padrão] é tão real que nos afeta profundamente e nos faz procurar um ideal, nos faz fazer coisas com nossos corpos pra chegar mais próximo desse ideal E ao mesmo tempo, enquanto alguém poderia considerar nós, que estávamos ali naquela sala, como corpos padronizados, a gente ainda não se acha nisso e nunca vai se achar. Sempre vai ter esse problema. [...] cada uma de nós tinha questões diferentes, mesmo podendo ser consideradas corpos semelhantes. (Dani, 2021)

É interessante observar que compreendemos - e o processo auxiliou algumas com isso -, que existem mulheres que vão sofrer mais do que outras, tendo em vista a distância que seus corpos estão do padrão. Algumas sofrerão em seu íntimo: a autoestima poderá ir até o fundo do poço, sua saúde mental será abalada, episódios de depressão e ansiedade podem acontecer. Por outro lado, as mulheres que estão mais distantes do padrão, como mulheres trans, negras, gordas e com deficiência podem ter com maior facilidade o seu acesso negado a determinadas situações ou espaços por conta de características físicas, como uma vaga de emprego.

Refletindo sobre essa questão, percebi que poderia soar incoerente para algumas pessoas seis jovens mulheres com corpos próximos ao padrão produzindo um acontecimento cênico questionando essa norma. Sob influência deste ponto, reforcei minha ideia de que a espectadora ficaria vendado durante todo o compartilhamento, tirando as vendas ao final³³. Desta forma, nós não precisaríamos nos preocupar com as nossas imagens, como estávamos em cena e nem precisaríamos pensar no possível julgamento que as espectadoras poderiam

³³ Diferente da encenação que havia desenvolvido no semestre anterior, em que a partir de uma fala no meio do acontecimento, a espectadora era convidado a tirar suas vendas.

fazer. Todas essas preocupações perderam espaço porque compreendemos, durante o processo, que

Todas nós somos mulheres e de alguma forma, por mais perfeita ou perto do padrão que a gente esteja, entre muitas aspás, sempre tem uma coisa que falta [...] tá 99.9% perfeita, não serve. [...] **Todas somos mulheres e sofremos com essa pressão estética, independente** se for magra, gorda. Se é gorda, é muito gorda. Se é magra, é muito magra. Se é alta, é muito alta... Tipo, tudo que tu é, é muito, né. (Eduarda, 2021)

Para sofrer com a pressão exercida pela norma estética, basta estar viva, se identificar como mulher e/ou ser lida como uma. Existe uma busca incessante pelo “corpo perfeito”, *entre aspás*, e identifico na indústria da moda uma forte influência sobre o fato: as modelos são conhecidas por terem dietas formadas apenas por vegetais e frutas. Um grande problema é que a profissão ocupada por elas serve de referência para muitas meninas. Segundo Wolf (2018, p. 68), “A fantasia de ser modelo talvez seja o sonho contemporâneo mais disseminado entre as jovens de todas as procedências.” E esse conjunto de fatores acaba introjetando ideias irreais de vida em muitas crianças, as quais tentam segui-las para encontrar uma estética que se aproxime das vendidas pela indústria, algo que não será possível de ser efetivado. A autora escreve ainda que “Por terem poucos modelos a imitar no mundo real, as mulheres as procuram nas telas e nas revistas femininas.” (WOLF, 2018, p. 92)

Em uma sociedade tão fortemente marcada pela imposição social do padrão de beleza, questioná-lo é necessário, tendo em vista que mulheres e meninas - como foi o meu caso - sofrem diariamente tentando alcançar este ideal de beleza. Naomi Wolf afirma em *O Mito da Beleza* que

A ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (WOLF, 2018, p. 29).

Este ideal de beleza é imposto e uma das perguntas centrais é: por quem? Levando em consideração meus estudos, percebo fortes indícios de que as classes dominantes impõem esse padrão sobre as classes dominadas, pois assim as indústrias conseguem vender cada vez mais seus produtos. Insatisfação pessoal gera busca por melhorias e a indústria da beleza está fortemente armada com maneiras distintas para conseguirmos alcançar tais melhorias: cirurgias estéticas são um exemplo. Como afirma Wolf (2018), “quando se ganha um milhão

de dólares por ano com essas cirurgias - renda média dos cirurgiões estéticos nos Estados Unidos [da América] - é bem fácil chamar a gordura feminina de doença” (WOLF, 2018, p. 335). É uma estratégia para gerar lucro.

Pensando no consumo de mulheres, Wolf (2018) afirma ainda que “O mito da beleza, em sua concepção moderna, surgiu para tomar o lugar da Mística Feminina [da domesticidade], para salvar as revistas e seus anunciantes das terríveis consequências econômicas da revolução das mulheres.” (p. 103). Com as ondas feministas de mulheres brancas, que buscaram libertar as mulheres das infundáveis tarefas enquanto donas de casa durante o século passado, o mundo capitalista precisou encontrar uma maneira nova para dominar as rebeldes e mantê-las centradas em algum objetivo diferente de continuar lutando pela nossa emancipação. O mito da beleza surgiu e se mantém sólido até hoje por conseguir colocar-nos a pensar em cada detalhe de nossa aparência, uma maneira de nos oprimir e, também, de gerar lucro.

Porém, esse lucro fica detido na mão de poucos e retomo a pergunta: *quem são* esses poucos? Segundo Márcia Metz (2019) “Não existe um sujeito único que determina os modos de funcionamento das sociedades, mas se pudéssemos ilustrar tal ser, provavelmente ele seria um homem cis, heterossexual, branco, rico e dificilmente ele seria um obeso mórbido.” (METZ, 2019, p. 16) Complemento ainda dizendo que, dificilmente, ele seria um homem com deficiência.

É um padrão de sujeito que determina os rumos da sociedade e, seguindo nesta linha, Metz indaga “[...] se a representação de um padrão de beleza é uma construção, quem é que a constrói?” (*idem*) A resposta está voltada diretamente à colocação anterior, existem “[...] mecanismos da dominação masculina, regulando, aceitando ou descartando determinadas corpos, consequentemente certas mulheres.” (METZ, 2019, p. 19). Homens que dizem o que mulheres devem ser, pensar e fazer.

Partindo da minha experiência individual e social, percebo que transtornos alimentares podem não ser tão evidenciados em nossa sociedade, no sentido de serem diagnosticados, mas existe uma intensa busca por comer menos para se alcançar o “corpo ideal”, *entre aspas*. Naomi Wolf (2018) aponta que as mulheres querem, em média, perder 7kg, sempre. Uma das participantes do *torturas* contou em entrevista que na época da adolescência, entre seus 14 e 15 anos, ela decidiu parar de comer. Suas colegas implicavam com sua barriga e para que os incômodos inconvenientes parassem, ela decidiu que a única refeição que faria no dia seria o

almoço, ingerindo menor quantidade do que fazia até o momento: “Acho que quando eu tinha uns 14, 15 anos, eu falei assim: ‘Se eu parar de comer eu vou emagrecer.’ O meu objetivo era parar de comer: eu não ia tomar café, daí eu ia almoçar um pouquinho ali né, e daí não ia jantar.” (Eduarda, 2021). Sobre a busca pelo emagrecimento, Naomi Wolf afirma que

A mulher magra ‘ideal’ não é linda do ponto de vista estético; ela é **uma bela solução política**. A compulsão de imitá-la não é alguma banalidade a que nós mulheres livremente optamos por nos submeter. Ela é algo sério que nos está sendo imposto a fim de salvaguardar o poder político. (WOLF, 2017, p. 286, grifo meu)

Tendo em vista que a “fixação na magreza feminina não é uma obsessão com a beleza feminina, mas uma **obsessão com a obediência feminina**.” (WOLF, 2017, p. 272, grifo meu). Das quatro entrevistadas, apenas uma afirmou nunca ter realizado dieta ou algum tipo de restrição alimentar. Uma delas tentou parar de comer, e as outras duas já tentaram diminuir a quantidade de alimento em vista de não engordar. Warla contou que quando tinha cerca de 17 anos, começou a tomar “chá porque eu tava com celulite [...] porque tava me incomodando, mas eu acho que a partir mais assim de comentários” (2021). Novamente a pressão estética pela busca do ideal de (magreza) beleza foi reforçada pelo olhar externo que avalia e aponta os nossos "defeitos", *entre aspas*. Alexandra Gurgel afirma que

Para cada insatisfação plantada em nós existe uma árvore cheia de galhos e mais galhos com deliciosas frutas que vão saciar as nossas vontades. Tudo é comerciável, tudo está à venda [...] o corpo se tornou um produto e sempre existirá algo que se possa comprar para melhorá-lo. Ter um corpo x ou y se tornou ultralucrativo, e você continua acreditando que as coisas são como são porque sim. Entenda uma coisa: não querem que você saia desse ciclo. **Não querem que você emagreça, querem que você esteja em constante vigilância e desespero** em relação ao seu peso, corpo, alimentação, à sua própria aparência como um todo. É o dinheiro do seu chá emagrecedor que banca as pesquisas para dizer que você precisa fazer dieta. (GURGEL, 2018 apud METZ, 2019, p. 41)

Por mais que a indústria da beleza continue tentando impor um padrão, mesmo que de forma menos explícita atualmente, diversos movimentos de mulheres vêm reforçando o entendimento de que “A ‘beleza’ não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica.” (WOLF, 2018, p. 29).

Este é um tema complexo e um tanto quanto delicado pois perpassa a experiência das mulheres e pode remeter-nos a experiências indesejáveis que vivenciamos ao tentar nos encaixar nesse padrão. Mesmo sabendo que fotos e vídeos de mulheres “perfeitas”, *entre aspas*, passam por tecnológicos aplicativos de *photoshop*, ainda assim é difícil aceitar o corpo

natural que temos por percebê-lo tão distante do irreal e almejado. Quando a representação que se vê na mídia é voltada sempre para os mesmos traços, se torna difícil descolar o olhar para conseguir enxergar de maneira crítica.

Confiar no coletivo: se sentir confortável em seu próprio corpo

Desde os primeiros encontros, notei que a relação das performers com os próprios corpos era permeada por algumas visões um pouco deturpadas, como a percepção de imperfeições gigantescas que, de fato, eram apenas características que formavam cada uma. O toque foi outro ponto que começou a chamar minha atenção neste processo: era estranho tocar a outra e era estranho tocar em si mesma.

Em nossa sociedade não temos o costume de tocar ou ser tocada, nem pelo nosso próprio corpo. Tendo isso em vista, investir na percepção dos próprios movimentos, como os da respiração ou os pequenos movimentos que o corpo faz quando está em aparente pausa³⁴, foram o caminho que encontrei para começar a trabalhar com essa questão em uma busca por perceber o próprio corpo de maneira generosa e com carinho. Junto a isso, desenvolvemos práticas de contato que estimulavam os atos de tocar e ser tocada. Com o passar do processo, ambas as ações se tornaram mais simples, ao passo que cada uma foi reconhecendo o próprio toque e o da outra como um toque de respeito e exploração.

Para tocar na espectadora, precisamos primeiro criar intimidade e confiança para tocar e ser tocada pelas parceiras de cena. Iassanã Martins (2017, p. 72) afirma que, “para criar, é preciso confiar na outra, naquela com a qual você divide o processo inicial de criação, pois é para a sua parceira de cena que você mostra a sua carne primeiro e, para isso, é preciso confiança”.

Como coletivo, aquele grupo de mulheres não se conhecia antes de iniciarmos o processo. As performers que cursavam graduação em Teatro e Artes Cênicas se conheciam pelo curso, mas não eram próximas. As performers e graduandas de Artes Visuais se conheciam e tinham certa proximidade entre si. O ponto aglutinador entre nós todas era o

³⁴ Steve Paxton nomeia esses movimentos como *pequena dança*, que são os micromovimentos que fazemos quando estamos aparentemente paradas.

desejo vivo e pulsante em comunicar com o teatro questões e tensionamentos sobre o padrão de beleza feminino.

Com a análise dos relatórios e com o desenvolvimento das entrevistas, percebi que tocar foi estranho no início, mas com o decorrer do processo foi se tornando mais confortável. Por quê? Encontrei, em meu diário de encenadora manuscrito, o planejamento do sexto encontro, realizado no dia 27 de setembro de 2018, que contava com a proposta do deslocamento com ponto de contato e exercícios que envolviam o contato entre jogadoras. Stanis se sentiu desconfortável com tais práticas, sentindo e verbalizando que se sentiu “invadida às vezes”³⁵.

Na entrevista, Stanis apontou que sentiu desconforto, mas que o coletivo sempre respeitou seus limites “[...] uma coisa que eu aprendi foi usar o toque do corpo. [...] no início eu fiquei desconfortável, tinham situações que eu não queria e vocês nunca me forçaram.” (2021). Além disso, ela disse ainda que

[...] aprender a ser tocada por outras pessoas que eu não conheço, de uma maneira respeitosa, me permitiu me desbloquear. [...] o trabalho ali era um trabalho de respeito, de educação, de cuidado e tudo, e tu trabalhar isso contigo mesmo entre os teus amigos às vezes, o fato de tu dar um abraço numa pessoa, dependendo, para alguns pode ser desconfortável, para outro pode simplesmente ser um ato de carinho e respeito. (idem)

A partir da fala dela, percebi que esse **respeito, educação e cuidado** foram construídos nos encontros com base nas práticas e princípios do Contato Improvisação e das Abordagens Somáticas do Movimento. Cynthia Novack (1990, p. 8), em um importante estudo sobre CI, afirma que “As dançarinas e os dançarinos no Contato Improvisação têm o foco nas sensações físicas de toque, da inclinação, do suporte, do contrabalanceamento e o cair com outras pessoas, conduzindo desta maneira, um diálogo físico.”³⁶. Esse diálogo físico é desenvolvido a partir do próprio CI, tendo como base o respeito consigo e com a colega.

Alguns exercícios que desenvolvemos com base em princípios do CI e das abordagens somáticas do movimento foram a percepção dos movimentos com a Pequena Dança, o aquecimento a partir da massagem em quatro etapas e o deslocamento com ponto de contato. A Pequena Dança é um exercício de percepção dos movimentos corporais a partir da observação de si na aparente pausa (BERSELLI, 2014). A massagem em quatro etapas é uma

³⁵ Dado colhido do diário de encenadora manuscrito.

³⁶ “The dancers in contact improvisation focus on the physical sensations of touching, leaning, supporting, counterbalancing, and falling with other people, thus carrying on a physical dialogue.” (NOVACK, 1999, p. 08)

prática que consiste em separar o grupo em uma pessoa que fica no centro, chamada mulher A, e as demais ficam no entorno. A mulher A pode fechar os olhos e, com o corpo organizado, receberá uma massagem: primeiro as pessoas que estão no entorno darão puxõezinhos na pele da mulher A, com o objetivo de descolar a pele. A segunda etapa acontece com as pessoas de fora fechando as mãos, e fazendo com elas movimentos de esfregar. Depois, com as mãos em formato de concha, cada uma dará leves tapinhas na mulher A e a massagem termina com o grupo de fora dando uma chuva de energias na participante que está no centro do círculo³⁷. Depois da chuva, a mulher tem um tempo para se concentrar e voltar a uma posição mais ativa e os papéis se invertem, ela vai para o entorno e uma nova participante assume a posição passiva no centro do círculo.

Deslocamento com ponto de contato foi outra prática que desenvolvemos em muitos encontros do processo de criação. A prática do deslocamento é comum em diversas técnicas teatrais, porém o deslocamento com ponto de contato que desenvolvi com as performers advém do Contato Improvisação. Na primeira vez que trabalhamos com ela, em meu planejamento a nomeei como “Grudar na colega por alguma parte do corpo e conversar”³⁸. A dinâmica tinha algumas indicações gerais para facilitar o desenvolvimento da prática, como estabelecer um ponto de contato para além dos toques cotidianos, contar algo sobre estereótipo de beleza feminina para a colega e conversar sobre isso.

Além destes, desenvolvemos outras práticas para estimular a confiança. Baseado no contato e condução de uma participante pelas demais, o exercício João Bobo também auxiliou no desenvolvimento da confiança entre nós. Para o exercício acontecer, o grupo forma um círculo: uma mulher ficou no centro, a mulher A, e as demais em seu entorno. Todas ficam em pé. A ação começa pequena: uma participante encosta de forma lenta, cuidadosa, com respeito e atenção na mulher A, e então a direciona para outra participante que também compõe o círculo.

Como existem mulheres formando o círculo em torno da mulher A, para qualquer sentido que esta for direcionada, terá alguém para segurá-la e redirecionar seu corpo. Todas as participantes passaram pelas duas posições e com o passar dos encontros, a velocidade em que a participante do centro era movimentada foi gradualmente aumentando. Ninguém se

³⁷ Caso sinta vontade, pode acessar uma explicação mais detalhada desta prática através do site <https://www.teatroflexivel.com.br/guia-de-praticas-cenicas-acessiveis/>.

³⁸ Dado colhido dos planejamentos elaborados para o processo de criação. Arquivo pessoal.

machucou porque confiávamos umas nas outras e tínhamos o entendimento de que era necessário estar atenta e organizada para receber o peso da colega.

Outro exercício importante para este ponto foi o de encarar. Em duplas, a indicação foi que cada uma ficasse de frente para a outra, olhando diretamente nos olhos, durante cinco minutos. Em alguns momentos houve risadas, uma possibilidade de se desconcentrar, mas o grupo compreendeu a necessidade de atenção e voltou a encarar a parceira sem rir. Não precisava ser incômodo o fato de olhar no olho da outra performer, mas se fosse, eram cinco minutos em que isso precisava acontecer. Depois poderiam parar.

Esse exercício não envolveu o toque como os anteriores, pois as práticas cênicas nos possibilitam diversificadas maneiras de explorar para alcançar um mesmo objetivo. Essa prática surgiu de uma necessidade percebida por mim enquanto encenadora: as performers não estavam conseguindo olhar uma para a outra em um determinado exercício, e isso estava causando dispersão. Desenvolvê-lo foi importante para melhorar o foco em cena, além de ter sido importante para estreitar a relação entre as participantes.

Os primeiros exercícios desenvolvidos no segundo momento de cada dia de encontro, a mobilização corporal, traziam consigo princípios da Educação Somática, focando no desenvolvimento de consciência corporal através da percepção de si, do movimento, da respiração, entre outros. Depois disso, a prática passava para um momento que contava com exercícios voltados para a criação de confiança no coletivo, como o deslocamento com ponto de contato, o olhar e o João Bobo.

percebo que o objetivo por detrás de tais práticas e exercícios era desenvolver um senso de comunidade, em que todas conseguissem confiar em todas para que o processo acontecesse de maneira confortável e verdadeira, ou seja, para que nós conseguíssemos estar em cena enquanto mulheres artistas, sem ignorar nossas vivências com o padrão estético que nos oprime diariamente.

Essa parte dos encontros foi essencial para que cada performer conseguisse acreditar e confiar em si mesma, na outra e na proposta do trabalho. A confiança precisa estar presente nas esferas individual e coletiva, de si consigo mesma e entre as participantes. Percebo aqui, um vínculo com a Ecologia Somática. Segundo Fernandes (2015),

Numa aula de técnica somática, não estão todos realizando sempre os mesmos exercícios juntos. Além de haver essas adaptações formais, há também variações de ritmo entre alunos, inclusive alguns realizam alguns exercícios por mais tempo do que outros etc. Não que cada um siga seu ritmo como bem quiser, mas é importante

conectar-se com ritmos pessoais que, muitas vezes, são perdidos ou atropelados nas rotinas e obrigações do dia a dia. (FERNANDES, 2015, p. 21)

Em práticas que trazem consigo princípios das abordagens somáticas do movimento, o coletivo desenvolve autonomia e interdependência na realização dos exercícios. Isso porque a autonomia é necessária para cada participante perceber a si, seus limites, anseios e necessidades. A interdependência acontece porque os exercícios são desenvolvidos pelo grupo e alguns deles têm a necessidade da troca, do contato físico entre as participantes. Cada grupo vai se desenvolver de uma maneira específica, mesmo que diferentes grupos desenvolvam os mesmos exercícios.

A ecologia somática também nos auxilia a compreender o aspecto da interação da pessoa com seu contexto. Nesse sentido, o modo como nos percebemos é atravessado pelo meio em que nos encontramos. A autopercepção é influenciada pelo padrão corporal imposto pela sociedade. Assim, era importante desenvolver o reconhecimento sobre como as próprias performers se percebiam para, durante o processo e por meio das práticas, mobilizar essas percepções.

Mobilizando os sentidos: suprimir a visão

A cultura contemporânea colocou o sentido da visão como essencial para a vida. Santos, Silva e Farias (2017, p. 65) afirmam que

A idolatria visual impõe um ritmo frenético para a absorção das imagens, impedindo o foco nos detalhes, já não tão sutis, posto que desvelados. Embora a visão permita visitar o objeto mirado, estamos nos tornando cada vez mais incapazes para a percepção dos detalhes sutis, considerando a fugacidade da imagem que atualmente cria-se a si própria, passando a nada significar além do momento de captura como mercadoria; banaliza-se, perdendo a possibilidade de emocionar.

Tendo isso em vista, percebo que a sociedade contemporânea é visuocêntrica: se não for pela visão, é quase como se a gente não conseguisse existir. Porém, essa concepção está equivocada. Enquanto seres humanas, nós viemos ao mundo com mais do que um sentido: temos o tato, o olfato, a audição, o paladar e a visão. Todos eles estão prontos para serem usados e apreciados por nós, basta nos darmos tempo. Aproveitar as pequenas alegrias da vida adulta: comer o pão caseiro da mãe, sentir o aroma de laranja na época de inverno, acariciar a

pele ou os pelos de alguém que amamos e ouvir aquele som de ondas quebrando na praia pode nos levar, através da memória e da imaginação, até os remotos tempos da infância.

torturas também foi sobre isso, ter um momento de pausa no cotidiano para experienciar uma outra possibilidade de viver a vida. Sem a visão, mas ouvindo o som de secadores de cabelo, sentindo o gelado das bijuterias tocando na própria pele. O que será que estava acontecendo? O aroma e a textura de um creme sendo passado pelos dedos das espectadoras e do cheirinho gostoso, como disse Eduarda na entrevista, do spray de cabelo. Além de tudo isso, a espectadora ainda teve a oportunidade de comer enquanto experienciava, bastava escolher: brigadeiro ou alface?

Para desenvolver tudo isso com a plateia, precisamos primeiro de confiança entre nós. Os exercícios citados no tópico anterior, como massagem em quatro etapas, deslocamento com ponto de contato, João bobo e encarar a colega foram essenciais para que essa confiança fosse efetivada. Stanis pontuou que

[...] a insegurança que tu tem com aquilo que tu não vê é absurda. Então assim, tu trabalhar esse ponto é colocar a tua segurança em outra pessoa. Eu acho que além de tu ter trabalhado os sentidos, tu trabalhou a confiança. A autoconfiança e a confiança perante os teus colegas de cena. (Stanis, 2021)

As performers passaram por experiências vendadas durante o processo de criação, sendo a primeira vez no terceiro encontro, dia 06 de setembro de 2018. Apenas algumas foram vendadas neste dia e quem não estava, desenvolveu uma exploração com sapato de salto. Com esta prática específica, desenvolvemos uma paisagem sonora de muito ruído. Warla relatou lembrar “que nas experiências dos ensaios eu me..., me senti muito desconfortável em ficar com os olhos vendados. Fiquei muito..., eu achava que eu ia cair, todo tempo.” (Warla, 2021)

Acredito que foi importante para o processo que todas tenham passado pela experiência de ficar vendada. Não partimos de um pressuposto baseado apenas em ideias, nós vivenciamos na prática como é suprimir o sentido da visão. Isso porque, para pessoas sem deficiência visual, a visão é o sentido preponderante para a localização diária, para todas as ações. Então ao suprimir esse sentido, suprimimos o principal ponto de apoio e localização, requerindo à pessoa vendada reorganizar todo o seu corpo, toda a sua percepção. São aspectos diferentes, suprimir a visão de quem está na expectativa - sentada, recebendo estímulos - e de quem está agindo em cena.

Vendar as performers teve como intuito proporcionar uma experiência criativa em que o foco não estivesse na visão e sim no que cada uma delas poderia criar quando precisaram estar mais atentas com os demais sentidos. Sobre ficar vendada, Eduarda (2021) pontuou uma interessante relação com a confiança no coletivo e o tempo:

Porque apesar de a gente se conhecer, ali no início leva um tempo até integrar o grupo, até tu se sentir confortável pra falar de um assunto tão pessoal com as outras atrizes, então eu acho que a experiência com a venda desinibiu muito no início e proporcionou que a gente ahn... sentisse, realmente sentisse coisas que a gente podia levar pra cena depois, do toque: ‘Ah, eu senti isso com esse toque, então acho que a gente pode experimentar no público.’ A gente experimentou na gente no primeiro momento, e depois a gente não fez mais vendadas, né, a gente começou a selecionar o que ia ser feito com o público né... e foi, foi bem bacana. Eu lembro que eu fiquei assim ‘uoooul’, depois dos ensaios vendadas, sabe. Foi muito interessante.

Quando as performers foram vendadas, estando em estado de jogo e disponíveis para as explorações, elas se permitiram criar a partir do que percebiam com os outros sentidos. Impossibilitar as espectadoras de usarem seu principal sentido do dia-a-dia teve como intuito forçar uma parada. Diminuir o ritmo cotidiano imposto pela lógica capitalista, colonial e patriarcal para que as performers e as espectadoras pudessem prestar atenção ao aqui e agora. Dedicar sua atenção ao que acontece com a nossa experiência, com a soma enquanto experiência (BOLSANELLO, 2005). Sobre a espectadora ficar vendada, Dani pontuou que

não tem aquela preocupação que a gente sempre fica de ‘alguém está me vendo’ [...] tem essa [parte que pensa] ‘estou aqui fazendo, estou aqui falando, dando o meu texto’ e outra parte eu to pensando ‘tá, mas como é que a pessoa tá me vendo? Eu acho que aqui não é bom’, sabe? E claro, é um trabalho também de pensar como o público está te vendo, só que às vezes, é uma coisa muito superficial, às vezes é mesquinho, sabe. Nem sempre é pensando na cena, nem sempre é pensando artisticamente. Muitas vezes é justamente pensando em ‘ai, como está meu corpo em cena?’ Não ‘estou bonita’ ou ‘estou feia’, mas no sentido ‘to desleixada aqui? Tô largada?’ E ali tinha mais espaço pra outras coisas que não essa preocupação com como que eu vou fazer isso... não é *como* que eu vou fazer isso mas... justamente não ter como que dá espaço pra outras formas que não priorizam a visão. Acho que em todo o processo, isso [as espectadoras estarem vendadas] estava nos aliviando de um lado e nos forçando a pensar de formas diferentes de outro. (Dani, 2021)

O foco central do processo era trabalhar com o padrão de beleza, mas paralelo e horizontalmente a isso, tinha o intuito de “vamos parar de pensar só no que as pessoas vão ver”. Porque por mais que o padrão de beleza seja uma norma imposta pelo visuocentrismo, a gente não precisa estar vendo para compreender o que determinadas frases, aromas, sabores e sons significam. No filme *Janela da Alma*, Evgen Bavcar afirma que “[...] vivemos em meio a tantos clichês que não necessitamos da imagem para entender as mensagens.” (2001 apud

SANTOS, SILVA, FARIAS, 2017, p. 65). Se a lógica capitalista em uma busca frenética pela produtividade não nos permite parar para observar os detalhes da vida, a experiência teatral pode. É possível não ver e sentir um pouco do que as mulheres sentem todos os dias.

O processo de criação como espaço de diálogo: as partilhas entre os corpos das mulheres.

16 de agosto de 2018 foi o primeiro encontro do processo. Nós iniciamos sentadas no chão, dialogando e compreendendo nossos anseios para com aquele processo. Partimos do chão, sentadas em um mesmo nível e abertas ao diálogo e a escuta. Este é um hábito que me parece mobilizar hierarquias, tendo em vista que todas podem olhar nos olhos umas das outras sem dificuldade e sem ter que mirar para cima ou para baixo. É um ponto muito simples e que está presente em muitos processos, mas acredito que este tenha sido mais um estímulo para que conseguíssemos construir um trabalho que não colocasse a figura da encenadora como detentora de algum poder.

Comecei o encontro explicando o porquê do tema escolhido, o princípio que me motivou a escolhê-lo e introduzi um pouco do mundo de convenções de modelo para as performers. Iassanã Martins (2017, p. 27), afirma que “Ao contar, revelar, confessar algo tão íntimo, buscamos nos aproximar das outras pessoas.” Conteí parte da minha história porque ela me motivou a propor esta criação e porque queria que ficasse explícito para elas o porquê deste tema me afetar tanto.

Também trouxe o que eu esperava de nós: um processo e um acontecimento cênico para finalizar a disciplina de graduação³⁹. Continuando nesta linha, perguntei às performers quais eram as expectativas delas para com o processo e descobri que elas estavam disponíveis e com vontade de participar porque o tema afetava a todas e gerava dor. Márcia Metz pondera que, “mesmo que tenhamos consciência sobre determinadas discriminações e padronizações veladas sobre as diferentes corpos, quando precisamos trabalhar diretamente sobre elas pode ser bastante difícil” (2017, p. 64). Desde esse primeiro encontro, compreendi que lágrimas poderiam cair durante o processo.

³⁹ Esta sinceridade tem influência de uma etapa do processo de criação em ciclos *Cycles Repère*, que tem como objetivo deixar explícito a expectativa e os interesses de todas para todas. Usei princípios deste modo de criação, como essa explanação inicial de objetivos e também o uso de recursos sensíveis.

Neste primeiro encontro contamos com a presença de uma mulher que não continuou no processo, Victória Campelo, uma mulher negra que cursava Educação Especial pela UFSM. Antônia não esteve presente neste e nos quatro encontros seguintes, tendo em vista que eu esperava a resposta sobre permanência ou não da Vic, que deixou o processo oficialmente após o terceiro encontro.⁴⁰ É importante situar que todas as participantes estavam realizando formação acadêmica naquele período de 2018, sendo que eu e Eduarda cursávamos Licenciatura em Teatro e Dani Bacharelado em Artes Cênicas. Stanis e Antônia cursavam Bacharelado em Artes Visuais e Warla Licenciatura na mesma linguagem.

Por alguns anos eu chamei as participantes de jogadoras ou atrizes e não-atrizes, tendo em vista o enfoque da profissionalização na área das Artes da Cena. Com o desenvolvimento da presente pesquisa, decidi usar apenas performers por compreender que todas desempenharam funções relacionadas com a criação cênica, independente do anseio profissional e por compreender que a forma de atuação no *torturas* não assumiu personagens, mas trouxe em si vivências e histórias de mulheres reais. Convidamos a plateia a experimentar por cerca de quarenta e cinco minutos um pouco da história real que as mulheres vivem diariamente, sendo compartilhadas no aqui e agora pelas performers, sem personagens pré-estabelecidas, falando em primeira pessoa, diretamente com a plateia.

Unir um grupo de mulheres foi importante e muito potente porque não estamos acostumadas a encontrar espaços de diálogo, escuta e criação artística em que podemos expor nossas fragilidades, anseios e angústias. Enquanto grupo social, somos ensinadas a comparar-nos umas com as outras, numa busca infundável para saber “qual é a mais bonita”, *entre aspás*. Se torna desafiador uma mulher confiar em outra por sermos levadas a acreditar, durante toda a nossa vida que o que sentimos acontece apenas conosco, que as nossas inseguranças em relação a imagem é um problema apenas nosso. Wolf (2018) afirma que

Para que as mulheres aprendessem a se temer mutuamente, tivemos de ser convencidas de que nossas irmãs possuem alguma arma secreta, misteriosa e poderosa que será usada contra nós - sendo essa arma imaginária a ‘beleza’ (WOLF, 2018, p. 407).

Foi também por isso que o processo de criação se tornou potente: conseguimos entender, na prática do convívio, do diálogo e das criações, que as sensações e experiências

⁴⁰ Quando falar sobre o grupo de mulheres que criaram o *torturas*, me refiro a mim, às quatro performers que estiveram presentes em todo o processo e a última que entrou no sexto encontro.

que tínhamos não eram exclusivas de uma ou outra, mas perpassavam a experiência da maioria. Wolf afirma ainda que,

Por ironia, o mito que separa as mulheres também as une. Queixas sobre o mito são [...] eficazes [...] para criar um contato agradável entre mulheres desconhecidas e derrubar a linha de cautela em relação à Outra. Um sorriso sem graça a respeito de calorias, uma reclamação sobre o próprio cabelo, podem fazer evaporar o triste exame de uma rival à luz fluorescente do banheiro feminino. (2018, p. 116)

Nós encontramos, no desenvolvimento daquele processo, um lugar seguro para partilhar experiências vividas por nós diariamente. Experiências que o próprio Mito, com objetivo de se manter firme, nos faz deslegitimar como se não acontecesse. Durante anos somos instigadas a pensar que, por mais que não seja confortável olhar a si mesma no espelho, devemos encontrar uma solução sozinha, sem falar com outras pessoas porque “isso é apenas algo que passa pela nossa cabeça”, *entre aspás*. O Mito vem conseguindo nos manter reféns de tais crenças ao longo dos séculos mas, nos últimos anos, os movimentos que questionam e tensionam tais afirmativas são cada vez mais fortes e frequentes. O teatro é uma das maneiras possíveis.

Eu queria trabalhar com mulheres que estivessem dispostas e disponíveis para desenvolver um trabalho envolvendo essa temática e que se sentissem convocadas por ela. Por isso não era essencial contar com a presença de profissionais das artes cênicas, em formação ou não. O que realmente importava era o grupo ser formado por pessoas que conseguissem se conectar de forma sincera e fluida, aspecto que foi desenvolvido desde os primeiros encontros pelas práticas propostas, pela maneira de condução dos encontros, pela disponibilidade e parceria de cada uma, pela busca em desestruturar hierarquias, pelos recursos utilizados que perpassavam a experiência de todas (de formas distintas) e pela mobilização dos sentidos no processo.

Além disso, as experiências subjetivas de cada uma foram de extrema importância para o desenvolvimento do processo. Todas partilhamos dos próprios conhecimentos nos encontros, não dependendo exclusivamente das proposições da encenadora para que o processo acontecesse. Warla criou grande parte da divulgação que foi exposta no Centro de Artes e Letras da UFSM⁴¹: colagens partindo de revistas que questionavam o padrão de

⁴¹ Prédio 40 da UFSM, onde se localizam os cursos de Teatro, Artes Cênicas, Artes Visuais, entre outros e local em que o processo de criação foi desenvolvido. Em seu anexo fica o Teatro Caixa Preta, Espaço Rozane Cardoso, onde compartilhamos o *torturas* em dezembro de 2018.

beleza. Antônia usou de seus conhecimentos musicais para desenvolver a música que fez parte do acontecimento e Dani auxiliou de forma direta na organização da ordem de cada cena para compor o acontecimento.

Todas fomos essenciais para o desenvolvimento do processo, pois assumimos de forma ativa e com autonomia a criação. Tornou-se evidente com o desenvolvimento do processo que nós teríamos um resultado conforme nossa disponibilidade para atuar em sua execução. *torturas* foi um trabalho que aconteceu por termos trabalhado em prol de um mesmo objetivo, questionar o padrão de beleza imposto sobre corpos de mulheres.

III- Descobertas da sala de ensaio

quanto custa um rosto bonito?

O que são *práticas de intimidade*? A artista e pesquisadora Iassanã Martins define este conceito em sua dissertação de mestrado intitulada *TODAS NÓS: Práticas de Intimidade e Atuação Cênica* (2017). A autora sustenta que a prática de intimidade desenvolvida naquela prática foi baseada em três pilares, a atuação em primeira pessoa, o número reduzido de espectadoras e o real como discurso poético. Foi em minhas leituras para o trabalho de conclusão de curso que me deparei com este conceito pela primeira vez e tive a sensação de que o *torturas* poderia ser lido como uma prática de intimidade. O conceito não esteve presente durante o processo de criação, porém com esta pesquisa, pude perceber atravessamentos entre a prática proposta por Martins (2017) e o processo de criação do *torturas*. Em relação à atuação em primeira pessoa, assumíamos a apresentação das performers; o número de espectadoras foi uma escolha vinculada ao interesse na estimulação sensorial; o real como discurso poético, por sua vez, esteve presente por meio das narrativas biográficas das mulheres que partilharam as violências vividas, as limitações e restrições causadas, especialmente, pela imposição do padrão de beleza. O corpo da mulher em cena contando sua história. Nossa história.

Corpo tem gênero?

Durante toda a vida as pessoas vão passar por contextos e situações em que uma mesma coisa “é aceitável para os homens e indesejável para as mulheres.” (METZ, 2019, p. 17). Julgamentos sobre furo nas orelhas, comprimento e cortes de cabelo, roupas, cores, brinquedos, brincadeiras e oportunidades serão distintas e definidas a depender de qual gênero a sociedade lê em cada corpo. O papel da publicidade em nossa sociedade é fortemente marcado pelos papéis sociais, sendo assim, ao longo dos anos a visão do que é *ser mulher* e do que é *ser homem* vai sendo reproduzida e mantida nos meios de comunicação, o que acaba por manter quase que intacta essa estrutura social opressora. Le Breton (2020) disserta sobre o

trabalho de Erving Goffman, o qual traz contribuições sobre o comportamento humano. Para o autor, em relação à publicidade,

[...] a mulher encontra-se frequentemente em posição subalterna ou assistida enquanto que o homem, de altura mais elevada, a ampara numa atitude de proteção que engloba tanto a esfera profissional quanto a familiar e amorosa. A relação que a mulher tem com os objetos parece obedecer a um movimento de carinho, ela toca com doçura infinita o frasco de perfume ou o agasalho do marido. [...] o joelho levemente flexionado, a cabeça inclinada, um sorriso, etc., são algumas maneiras de marcar simbolicamente a suave submissão ao homem cuja presença é sugerida de modo alusivo. [...] ‘a fotografia publicitária consiste numa ritualização de ideais sociais, de tal forma que tudo aquilo que impede o ideal de se manifestar é extirpado, suprimido.’ Purificar o mundo de sua complexidade para construir o ‘eterno feminino’ e o homem ‘protetor e viril’, segundo os estereótipos amplamente compartilhados, essa é a tarefa dos publicitários. (LE BRETON, 2020, p. 67-68).

Por mais que esteja havendo um crescente interesse na diversificação de corpos presentes em campanhas publicitárias e demais meios de comunicação, as tentativas ainda são limitadas e acabam por manter as estruturas sociais firmes. Este tipo de discurso continua presente na casa de muitas brasileiras, a partir de programas de TV, jornais, revistas, rádios etc., e acaba por reforçar a

idéia de que mulheres e homens têm características distintas e inatas e estas que são imutáveis. Além disso induzem a acreditar que são estas características [físicas e biológicas] que determinam traços de caráter e comportamento, funções sociais, espaços de pertencimento e possibilidades de socialização para eles e para elas. (GOELLNER, 2007, p. 3)

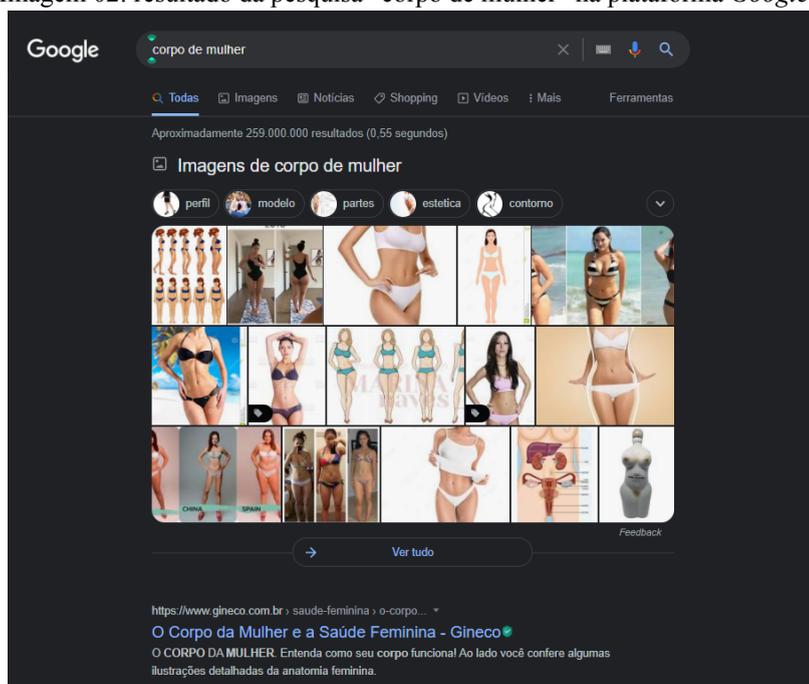
Existe no imaginário social, um ideal de quais funções e profissões devem ser desempenhadas pelo ser humano *homem* e pela ser humana *mulher*, as quais são sígnicas e facilmente reconhecidas pelo senso comum. Desta forma, trago agora as minhas compreensões acerca do *corpo de mulher*.

Sendo um dos temas centrais do meu estudo, escolher o termo *corpo de mulheres* não foi ao acaso. Eu poderia utilizar do termo corpo feminino, mas opto por não fazer tal uso tendo em vista que a palavra *feminino* está ligada diretamente a questões que colocam a mulher em uma posição de fragilidade e submissão ao homem. “A mulher ‘feminina’ [...] é magra, passiva, submissa aos homens e ‘não expressa emoções como a raiva, a frustração ou a agressividade’.” (ALLMAN, 1989 apud WOLF, 2018, p. 387), ponto defendido também por Metz (2019) e Romano (2009). Não é o corpo feminino que quero colocar em evidência neste estudo, mas sim corpos de mulheres, os quais possuem signos sociais impregnados e imbricados sobre si.

Estes corpos de que estou falando seriam de mulheres cis ou trans? As participantes do processo de criação aqui analisado eram mulheres cis. Porém, com o atual processo de reflexão e análise, consigo perceber outras perspectivas e algumas de suas problemáticas. “A corpa de uma mulher não é apenas aquela designada por sua biologia aparente [...]” (METZ, 2017, p. 29) e tenho consciência de que estar mais próxima ou distante dos signos lidos socialmente como de mulher vai facilitar ou dificultar que a sociedade leia e respeite o gênero de cada uma. Como falado anteriormente, quanto mais distante do padrão, menos privilégio e **possibilidades de acesso** a mulher vai ter.

Ao colocar as palavras “corpo de mulher” na plataforma *Google*, a primeira informação que aparece são imagens de corpos com algumas semelhanças: magros, altos, de pele clara.

Imagem 02: resultado da pesquisa “corpo de mulher” na plataforma *Google*⁴².



Fonte: Acervo da pesquisa.

Poderia aparecer qualquer informação, mas a primeira são imagens específicas. O que isso pode significar? Talvez exista relação direta com o corpo que a sociedade espera que uma mulher tenha, que deve buscar se aproximar ao máximo com o ideal exposto pelas imagens, as quais excluem mulheres trans, com deficiência, negras, gordas e outras variadas

⁴² Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=corpo+de+mulher&oq=corpo+de+mulher&aqs=chrome..69i57.321j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 28 jul. 2021.

características que o padrão colonizador ainda nega, em vistas de preservar o seu ideal platônico de beleza (WOLF, 2018).

Corpo de mulheres está presente neste estudo porque analiso um processo criativo que parte de experiências vivenciadas por corpos específicos, de mulheres, que focou em suas potências criativas, do corpo e das vivências escritas e inscritas sob a pele. O termo é usado no plural porque não existe um *modelo* de corpo, mesmo que a indústria da moda tente impor um modelo a ser seguido. Existem corpos de mulheres, os quais variam em cores, tamanhos, experiências e desejos. O que une as mulheres em um grupo não se restringe às pessoas que têm uma vulva entre as pernas, mas sim entre as pessoas que se identificam com este gênero. Ser mulher é, também, uma construção social.

Ser uma construção significa que existem posturas sociais que são esperadas de cada ser que se identifica enquanto *mulher*. Infelizmente, não é apenas a mulheres adultas que esta construção social afeta e influencia, mas também a jovens e crianças. Um dos exemplos mais simples e de fácil percepção que vem até a minha memória está atrelado à infância: quais são os brinquedos que as meninas comumente têm acesso? Bonecas, panelas, vassouras... A lista de brincadeiras, as quais somos ensinadas a querer e a brincar é numerosa e a grande parte está voltada a ensinar às meninas a serem boas mães, boas cozinheiras, boas em limpar a casa, lavar, estender e passar roupas. Enfim, as brincadeiras ditas como de menina normalmente nos ensinam a como ser trabalhadoras domésticas que trabalham felizes e submissas sem remuneração. Papéis sociais que continuam fortemente arraigados na sociedade brasileira. A filósofa francesa Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, afirma que

É somente dentro de uma perspectiva humana que se pode comparar o macho e a fêmea dentro da espécie humana. Mas a definição de homem é que ele é um ser que não é dado, que se faz ser o que é. Como disse muito justamente Merleau-Ponty, o homem não é uma espécie natural: é uma ideia histórica. A mulher não é uma realidade imóvel e sim um vir a ser; é no seu vir a ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas possibilidades. (p. 62)

Os papéis de gênero são social, cultural e historicamente definidos e somos julgadas pela sociedade pela maneira como os desempenhamos, sempre em comparação com o ideal de homem. Para sermos vistas como o Outro (BEAUVOIR, 2019), estamos em constante comparação e quando ela existe para nos prejudicar, esse outro podem ser outras mulheres, homens e até mesmo fêmeas de outras espécies.

Além dos papéis sociais de boa mãe, boa esposa, boa trabalhadora assalariada, boa trabalhadora doméstica não remunerada, a mulher também precisa estar “sempre bonita”, *entre aspás*. “A coxa de um homem é feita para andar, mas a de uma mulher é para andar e ter uma ‘bela’ aparência.” (WOLF, 2018, p. 330). Não basta ela ter uma carga horária de trabalho semanal mais intensa do que o homem, com remuneração geralmente menor, ela ainda precisa encontrar tempo, dinheiro e maneiras para fazer as unhas, sobrancelhas, depilações, exercícios físicos, dietas, passar maquiagem, cuidar do cabelo, das marcas corporais, da pele, do peso e a lista continua. Não temos o direito de cuidar de nós mesmas a partir do que compreendemos enquanto autocuidado e saúde, precisamos correr uma maratona atrás de uma beleza irreal, um padrão inalcançável.

Este padrão não é inalcançável apenas para mulheres da classe trabalhadora com suas demandas infundáveis enquanto boas mães, esposas, trabalhadoras e “donas de casa”, *entre aspás*; para as mulheres que trabalham como modelos profissionais também é. Com o avanço da tecnologia, dificilmente são encontradas imagens não *photoshopadas* nas mídias, mesmo de quem está mais próxima ao padrão. E agora, o que fazer? Não alcançar o padrão esperado de uma boa mulher, *entre aspás*, significa que somos *menos mulheres*?

Narrativas biográficas: o real como discurso poético

Torturas partiu de narrativas biográficas que foram coletadas por três vias: a minha, a das performers e a de outras mulheres. As histórias que ganharam mais evidência no acontecimento cênico foram as de mulheres de fora do grupo, as quais chegaram até nós a partir de relatos reais colhidos em Santa Maria, interior do Rio Grande do Sul. Em meados de novembro de 2018, eu e Eduarda, uma das performers, desenvolvemos uma prática de escuta, com objetivo de colher relatos de mulheres sobre suas questões com o padrão de beleza. Nos instalamos no saguão do Restaurante Universitário I (RU I - UFSM) com um tecido estendido, um pote com bolachas caseiras sobre ele e uma placa convidando mulheres a sentarem e compartilharem histórias. Eduarda ficou com a função de se relacionar com o público e eu fiquei de fora, alguns metros de onde ela estava, como suporte. Todos esses materiais foram usados para a criação.

Além destas, também usamos histórias de mulheres disponibilizadas na internet por meio de reportagens e filmes documentários. Uma reportagem que ficou marcada na memória de todas nós e que esteve presente no acontecimento cênico foi a de Esther, 13 anos, que em 2015 foi assassinada pelo ex-namorado de 15 anos. Segundo o jornal Cidade Alerta, “Os amigos do garoto diziam que ela era uma menina feia e isso teria motivado o fim do namoro.”⁴³ Depois disso, ele ameaçou-a para que ela não passasse pela rua em que ele residia e, dias depois, assassinou a garota com arma de fogo. Acredito que este pode não ter sido o único motivo que o levou a executar tal ato, mas trago este relato para cá para tornar explícito as atrocidades que são feitas em nome de um ideal de beleza.

As minhas vivências envolvendo o padrão de beleza serviram como base para a escolha de alguns dos recursos materiais utilizados nas experimentações. As experiências das performers foram evidenciadas em momentos de criação que partiram da relação entre elas, os recursos materiais e histórias de outras mulheres. Eduarda falou que,

[...] a gente sofre pressão estética, mas no caso eu sou uma mulher branca, eu não sou uma mulher nem muito gorda nem muito magra [...] Eu não sou padrão mas eu também não tenho aquelas coisas mais visíveis que as pessoas criticam, sabe. [...] tinha muita coisa que eu já ouvi por causa das minhas características e que foi bem desagradável. Mas eu acho que conversando com as outras meninas, tanto da encenação quanto de fora e vendo essas reportagens, eu acho que foi complementando, sabe? Eu acho que eu fui conseguindo entender um pouco melhor o que que era aquilo que acontecia, sabe. E como que isso acontecia, porque é complexo né, de tu se dar conta disso, e quando tu se dá conta tu fica ‘Meu deus! Isso existe, isso é verdade.’ É assustador, muito assustador. (Eduarda, 2021)

Dani afirmou, na entrevista, que achava que as suas experiências pessoais não se fizeram presentes de forma direta:

Acho que era de novo isso que eu tava falando desse jogo de estar na prática, que **tem essa autopercepção e acontece de alguma forma a lembrança de experiências próprias, mas que é justamente dessa outra forma... uma experiência do corpo, uma memória. Não sabe direito de onde vem e de quando foi. Não posso falar “dei essa experiência”, entende? [risos] Mas, é como se talvez meu braço pudesse falar.** Então são essas coisas que eu acho que foi acontecendo durante o processo. [...] **porque não tem como eu estar fazendo algo sem levar em consideração o que tô sentindo, o que tô percebendo.** (Dani, 2021, grifos meus)

⁴³ Para saber mais, vide a reportagem completa em:

<https://recordtv.r7.com/cidade-alerta/videos/garoto-de-15-anos-mata-a-namorada-por-ela-ser-feia-20102018>.

Acesso em: 01 fev. 2022.

Às vezes construímos hipóteses que são justificadas inicialmente pela memória, porém analisando os dados, percebemos que existem atritos. Por mais que *torturas* não tenha trazido em si diretamente histórias das performers, foi no processo de criação que muitas vezes tomamos consciência de que já havíamos passado por experiências semelhantes. As cenas compostas e compartilhadas fizeram sentido para elas, ressoaram em suas próprias experiências e auxiliaram a perceber como isso influenciava em sua própria vida.

torturas foi um trabalho biográfico por contar, justamente, com a presença de histórias reais que acontecem no dia-a-dia de mulheres brasileiras. “[...] a teórica Sílvia Fernandes (2010) acentua a ideia de que as práticas artísticas contemporâneas adotam maneiras de contrapor a representação a partir de ‘experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas’” (MARTINS, 2017, p. 42).

As histórias de mulheres surgiram como experiências para potencializar a criação cênica e partindo deste ponto, trago o questionamento: é a vida cotidiana que influencia nas criações cênicas ou são as criações que influenciam e reforçam aspectos da vida cotidiana? Existe uma retroalimentação entre as duas esferas. Lúcia Romano (2009) afirma que o teatro “[...] não ‘tem gênero’, mas ‘faz gênero’ [...] auxiliando em seu reconhecimento e legitimização.” (Romano, 2009, p. 77). Romano evidencia que o teatro também tem papel importante na manutenção da compreensão e entendimento social do corpo, tendo em vista que a cena teatral contemporânea é um local de muita exposição. Para ela,

A atenção para a categoria de gênero no teatro pode auxiliar a empreita de revelar padrões dominantes de corporeidade (**nas sociedades ocidentais pós-industriais, o padrão heterossexual, hierárquico e fundamentado na ascendência do masculino sobre o feminino**) que costuma fundamentar discursos e balizar comportamentos e visões. Colocando luz sobre os modelos de corpos que vêm caracterizando homens e mulheres, a cena teatral pode abrir caminhos para a discussão das relações entre os indivíduos e para as questões inerentes à construção das ‘identidades’ dos sujeitos. (ROMANO, 2009, p. 78, grifo meu)

Romano (2009) traz ainda, em nota de rodapé da mesma página que “No teatro ocidental mais comercial, a essa descrição [de padrão dominante] poderiam ser acrescidos ‘branco’, ‘classe média’, ‘instruído’ e ‘europeu’.” (idem). Esses padrões que continuam sendo reforçados pela cena contemporânea podem e precisam ser contestados, para que, nesta retroalimentação entre cena e vida cotidiana, o questionamento continue acontecendo, cada vez com mais força para que a cena se torne um local mais acessível para corpos e subjetividades dissidentes.

Sobre a presença de mulheres no teatro, Márcia Metz (2019) apoiada em Lúcia Romano (2009), afirma que

A história, ou, a ausência dela, sobre as mulheres nas artes não é diferente daquela registrada a respeito delas de um modo geral. Todas as invisibilidades ocorridas não são inocentes, a ausência das mulheres como figuras que pensaram a arte não pode ser encarada como ocasional (ROMANO, 2009). (METZ, 2019, p. 43).

Percebo que fazer teatro com mulheres pode ser revolucionário por compreender que, ao longo dos séculos, as mulheres receberam pouco crédito pela sua atuação. Propor um acontecimento cênico formado majoritariamente por mulheres também foi um ato consciente na busca por fortalecer vínculos e descobrir a potência que existe quando nos unimos para falar sobre algo que nos afeta tanto.

Esse grupo de seis mulheres ocupou uma sala de ensaio dentro do Centro de Artes e Letras da UFSM durante quatro meses do ano de 2018, em busca de conseguir transformar um tema que tocava a todas em uma materialidade que pudesse ser compartilhada com a espectadora, visando questionar o padrão de beleza. Percebo que não foi apenas o compartilhamento que teve capacidade de questionar e tensionar o padrão mas que, possivelmente com ainda mais força, o processo criativo foi um propulsor para tais ações.

Romano (2009, p. 76) afirma que em cena corpos não são neutros, pois, como já dito anteriormente, ao primeiro olhar de um corpo sobre outro, signos são decodificados, mesmo não havendo interação direta entre eles. Mulheres magras e com corpos que não se distanciaram tanto do padrão⁴⁴, também não são neutros e encontramos dentro do próprio processo de criação uma maneira de deixar essa questão visual em segundo plano: vendar a espectadora. A escolha de não privilegiar a visão foi calcada no interesse de desvincular os significados atribuídos à imagem dos corpos, e foi uma das estratégias utilizadas para mobilizar a norma estética imposta sobre corpos de mulheres.

Como falado anteriormente, nem todas as performers identificam, hoje, que tenham inserido histórias reais suas no acontecimento cênico, mas elas reconheceram que as histórias de outras mulheres levadas para os encontros traziam em si princípios de experiências já vivenciadas por nós. Eduarda (2021) afirma que,

⁴⁴ As mulheres que fizeram parte do processo de criação objeto desta pesquisa possuíam corpos que, à época, não se distanciavam tanto do padrão estético feminino. Mesmo estando longe dele por compreender que ele é inalcançável, nós seis estávamos relativamente perto.

A gente começava a falar de nós, mas daí a gente lembrava de uma amiga, lembrava duma familiar e aí ia indo. Aquela prática no RU, eu acho que ajudou bastante, [...] eu conversei com muita menina, muita menina de vários corpos diferentes. Eu conversei com várias meninas, tanto do curso quanto de outros cursos que resolveram parar pra conversar e cada uma tinha as suas características, a sua história e... **por mais que a gente tivesse corpos, realidades e vivências diferentes, tem uma coisa em comum, sabe? Eu acho que depois que eu tive essa conversa com as meninas, a gente conseguiu criar algo que a gente, representa nós, mas também representava essas pessoas com as quais a gente teve contato.** (Eduarda, 2021, grifo meu)

Martins (2017, p. 24) afirma que o real como discurso poético “se dá a partir de dois elementos centrais: i) narrativas biográficas – das atrizes e outras mulheres; e ii) a afirmação do próprio fenômeno cênico, que se estabelece no aqui e agora, no teatro revelado como um jogo.” O real esteve presente no compartilhamento cênico do *torturas* por termos compartilhado com as espectadoras narrativas biográficas e, pelo fato de que a experiência só aconteceu por conta do jogo estabelecido entre performers e espectadoras. Jogo que aconteceu no aqui e agora específico da noite quente de 13 de dezembro de 2018, em que a plateia não viu, mas a partir de estímulos sensoriais, pode deixar livre a sua imaginação para construir sua própria narrativa. *torturas* foi tão potente porque a espectadora foi livre para construir seu próprio poema (MARTINS, 2017).

Estímulos sensoriais: desenvolver intimidade

Iassanã Martins (2017, p. 31) contextualiza que “o termo ‘práticas de intimidade’ define a busca de possibilidades de criação entre as participantes do evento cênico, compartilhando atmosferas que se desenvolvem através de um jogo que se propõe a estar junto, olho no olho, exigindo despojamento das atrizes.” Como o objeto de análise desta pesquisa foi o processo de criação do *torturas*, associe este trecho primeiramente a relação que foi estabelecida entre as mulheres criadoras. Desenvolvemos intimidade nos encontros cênicos, momentos de criação em que o foco estava no jogo, gerado por estímulos da encenadora e retroalimentado pelas respostas e propostas de todas.

Foi no diálogo e na partilha, foi na troca que criamos a intimidade necessária para nos percebermos como mulheres próximas ao padrão e, ao mesmo tempo, oprimidas por ele. Tal percepção foi essencial para que nós conseguíssemos, mesmo sem o olho no olho proposto

por Martins (2017), criar uma prática de intimidade com a espectadora, tendo em vista que “[...] a intimidade está relacionada à possibilidade de um convívio singular, que só pode acontecer com as participantes envolvidas no mesmo jogo, compartilhando o mesmo espaço-tempo.” (idem)

Não tivemos olho no olho, mas tivemos estímulos sensoriais que aproximam: a mão da performer passou creme nos dedos da espectadora e a voz da performer cochichou palavras no ouvido de cada espectadora vendada. Nós secamos a plateia com secadores de cabelo, passamos *spray* fixador pelo espaço e adornamos o corpo das espectadoras: pulseiras, colares e tiaras. Demos a opção de escolha: um brigadeiro ou uma folha de alface? Medimos a espectadora enquanto um ator convidado desenvolvia um treino para que as mulheres conseguissem “encostar a bunda na nuca”, *entre aspas*. Criamos uma música com melodia doce e que falava sobre a morte de mulheres por conta do mito da beleza e depois de tudo isso, finalizamos o acontecimento varrendo o chão e dizendo que nada tinha acontecido.⁴⁵

Ter levado histórias e objetos reais para a cena foi outro fator de importância, pois os objetos escolhidos trazem consigo signos fortes, facilmente identificados como sendo de mulheres como secador de cabelo, sapato de salto, cremes, joias e bijuterias, fitas métricas de costura, acetona, *spray* de cabelo etc. Por mais que eu entenda que essa visão que separa objetos como sendo de homens ou de mulheres seja extremamente incoerente, não posso ignorar o fato de que grande parte da sociedade lê os objetos supracitados como sendo de mulheres.

Além disso, a maneira de atuação foi primordial. Janaína Leite, em sua dissertação intitulada *Autoescrituras performativas: do diário à cena* (2014), expõe aspectos que me auxiliam a vincular o modo de atuação desenvolvido no processo de criação do *torturas* ao performativo. As performers engajaram-se em primeira pessoa e transformaram as cenas e a obra, num depoimento próprio (LEITE, 2014, p. 37). Trabalhamos pautadas na concretude da experiência proposta, falando em primeira pessoa, diretamente com as espectadoras, convidando-as a conhecer uma história real (LEITE, 2014, p. 80) formada pela história de muitas mulheres.

O processo de criação foi desenvolvido por artistas, algumas das artes da cena e algumas das artes visuais. Todas com repertório artístico, mas nenhuma com conhecimento

⁴⁵ Neste parágrafo, os trechos entre aspas apresentam frases presentes no *torturas*.

aprofundado na arte da performance, inclusive eu. Mesmo assim, creio que um dos objetivos em relação a atuação foi alcançado, a compreensão de que o que estávamos desenvolvendo envolvia a exposição de um tema e de si mesma. O jogo pautava todo o acontecimento e precisávamos estar apoiadas nele para conseguir desenvolver um compartilhamento com qualidade pois não fingimos estar jogando, mas assumimos “[...] os erros que se transformam em outra coisa e se compõem em relação.” (MARTINS, 2017, p. 34)

A partir de um estudo sobre Pirandello, Bernardo (2005 apud SANTOS, SILVA, FARIAS, 2017, p. 74) questiona: “Como podemos nos entender [...] se nas palavras que digo coloco o sentido e o valor das coisas como se encontram dentro de mim; enquanto quem as escuta inevitavelmente as assume com o sentido e o valor que têm para si, do mundo que têm dentro de si?” Se as palavras que uma pessoa diz criam uma imagem específica na imaginação de cada espectadora, vendá-las para experienciar o *torturas* foi uma maneira de estimular todos os sentidos a partir de signos de opressão que são facilmente decodificados pelas mulheres. Apoiadas nas palavras faladas e nos recursos materiais, transcriamos algumas situações para que qualquer pessoa pudesse perceber que a pressão estética tortura mulheres diariamente, mesmo sendo afirmada ingenuamente por muitas, como apenas uma frivolidade.

Para que os recursos escolhidos pudessem proporcionar estímulos potentes à imaginação, e assim a espectadora pudesse ter uma experiência cênica que não partisse do visual, precisamos criar um espaço de intimidade. Trabalhamos com a atuação em primeira pessoa, com o real como agente de um discurso poético e a quantidade de espectadoras foi reduzida. Não tínhamos a pretensão em desenvolver um trabalho para um grande número de espectadoras por compreendermos que, sendo a equipe composta por cinco performers, uma encenadora, um assistente de produção e um ator convidado, não conseguiríamos estimular os sentidos de mais do que 20 pessoas em um mesmo compartilhamento.

Ao falar sobre a presença da espectadora na montagem de *Todas Nós*, Iassanã Martins afirma que “Não propomos contato físico ou ‘interação’, mas proximidade e intimidade, propondo, assim, a criação de atmosferas cênicas em conjunto.” (2017, p. 39) A autora segue a linha de raciocínio pontuando a relevância de espaços de proximidade para que as espectadoras tenham a chance de olhar entre si, entre as atrizes, formando um reconhecimento entre todas. Neste aspecto, percebo que o *torturas* foi desenvolvido por um caminho diferente, quase inverso: propomos contato físico e interação. E então me questiono, será que conseguimos criar um espaço de intimidade no compartilhamento cênico?

A supressão do sentido da visão foi uma estratégia utilizada justamente para investirmos nos sentidos táteis (com distintas temperaturas, pesos e texturas), através de aromas (doces ou fortes), através de alimentos que são comumente atrelados à saúde ou ao prazer (alface ou brigadeiro?). A audição foi o sentido que ficou em evidência no experimento cênico, mas a prática criativa potencializou o experimento e o desenvolvimento dos outros sentidos que são deixados de lado nas rotinas frenéticas de nosso dia-a-dia. Ter um tempo-espaco para sentar, ser estimulada por vias que normalmente não estimulamos e ouvir palavras fortes que ressoam em memórias sobre distintos momentos da vida, foi uma maneira de efetivar um ambiente de proximidade entre performers e espectadoras. As estratégias utilizadas no acontecimento cênico me fazem perceber que conseguimos efetivar um ambiente de intimidade, no qual algumas pessoas foram tocadas e convocadas a refletir sobre o que aconteceu lá e sobre o que acontece diariamente com as mulheres.

Cito a performer e pesquisadora Eleonora Fabião através de Janaína Leite (2014, p. 97): “podemos migrar do problema ontológico que coloca a questão *o que é a obra*, para um questionamento performativo: *o que queremos que a obra seja*. (FABIÃO, 2008, p. 245)” Queríamos que a obra fosse um acontecimento cênico; que aconteceria apenas no aqui e agora que o jogo permite; que gerasse atrito, tensionamentos e reflexões na espectadora sobre o padrão de beleza. Queríamos, com o compartilhamento da obra, que ficasse explícito àquele público que mulheres precisam lidar diariamente com os desafios impostos pela pressão estética. Ser julgada, oprimida, assediada por escolher manter a aparência de uma determinada forma não é fácil e nem justo, mas acontece. Compartilhar a obra com espectadoras foi uma forma de colocar tais questões em evidência. Esse tipo de ação é necessária: questionar o cenário atual para que futuramente ele possa estar diferente.

QUEM ESTÁ NO PADRÃO?

Aspectos conclusivos

teatro e mulheres

teatro das, feito por, com, sobre ou para mulheres?

Desde o início da pesquisa compreendi que um dos pilares para este trabalho envolvia os termos *teatro e mulheres*. Porém, a dúvida me perpassou e me inquieta até agora: como nomear um processo criativo de teatro feito por, com e sobre mulheres, mas que não teve a pretensão de ser compartilhado *apenas* entre mulheres? Lúcia Romano (2009) coloca em evidência que a questão de como nomear este tipo de teatro é atravessada por diversos filtros e possibilidades de interpretação. Desta forma, o teatro feito por mulheres exclui a possibilidade da participação de homens? Quando queremos compartilhar com pessoas de todos os gêneros, qual palavra expressa melhor a criação?

Teatro feminino? Romano (2009) aponta que esta não é uma possibilidade interessante, tendo em vista a mesma questão que foi estabelecida neste escrito ao se falar de corpo de mulher: usar “O termo ‘feminino’ carrega os sintomas, as cicatrizes problemáticas decorrentes de sua inclusão numa tradição em que o corpo da mulher associa-se aos traços do feminino na cultura [...]” (ROMANO, 2009, p. 149). “Teatro da mulher” poderia ser um termo mais adequado ao que propomos aqui? Seria uma possibilidade, porém concordo com Romano ao afirmar que

O ‘teatro da mulher’, ou ‘das mulheres’, encontraria melhor definição se descrito como um fazer teatral em que a materialidade do corpo feminino (entendendo ‘materialidade’ enquanto todos os aspectos que definem esse corpo, inclusive os sócio-culturais) é conscientemente manipulada e questionada, emergindo do processo de ensaios para a cena. Por outro lado, ‘teatro das mulheres’ talvez seja um termo muito elástico, incapaz de apreciar de que modo o corpo no teatro traz para a cena as diferenças políticas e materiais entre os gêneros vigentes hoje e, inversamente, se o corpo cênico pensado, encarnado e organizado numa obra pelas criadoras provoca implicações além da cena. (ROMANO, 2009, p. 149)

Neste momento, percebo que nenhum dos termos que havia pensado inicialmente contempla o que fizemos dentro do processo de criação do acontecimento cênico *torturas*.

Retorno, então, ao que minha orientadora sugeriu no início desta pesquisa, *teatros feministas*. Tentei me distanciar dele por compreender que, para considerá-lo de fato feminista, precisaria de mais estudos acerca do feminismo. Porém, percebo hoje que este é o termo que melhor expressa o que fizemos: um processo criativo que teve como mote de criação histórias reais de opressões e pressões sociais exercidas sobre e contra mulheres, tendo sido desenvolvido de maneira crítica, composto majoritariamente por mulheres e compartilhado com público sem fazer distinção de gênero.

Teatros feministas se tornou o meu descritor, ou seja, um dos termos que alicerçou a pesquisa e auxiliou nas buscas pelas bases de dados, encontrando algumas das referências que me apoiam como Iassanã Martins (2017) e Lúcia Romano (2009). Porém, mesmo ao final do trabalho, continuo sentindo dificuldade em vinculá-lo a esse termo e acredito que isso se deva ao fato de que assumir que o trabalho trouxe em si alguns princípios da luta feminista é assumir para a sociedade que o feminismo faz sentido para mim. Meus estudos sobre o tema ainda são superficiais, mas percebo pela minha prática que a luta para cessar a opressão de gênero está viva e se faz presente de forma pulsante. Acredito que não existe uma lista com pré-requisitos para uma mulher se considerar feminista. Creio que para isso acontecer, nós precisamos nos identificar com a causa e neste ponto entra a necessidade do estudo: para eu exercer minha autonomia de escolha, preciso de informações para estar consciente do que estou escolhendo.

Com o *torturas* e com essa pesquisa, continuidade dele, busquei maneiras de tensionar padrões opressores que estão naturalizados. Não conseguir aceitar no meu íntimo que *torturas* foi um acontecimento cênico feminista está ligado a assumir para os núcleos sociais nos quais estou inserida que realizei uma prática de teatros feministas e aqui mora o cerne da questão. Assumir os feminismos é algo que me amedronta porque tenho medo da forma que as pessoas podem me abordar. Ter nascido em uma sociedade que me lê como mulher traz em si tensões que por si só são pesadas e desnecessárias, mas que acarretam na vivência de situações extremamente inconvenientes e desagradáveis.

Ter a estrutura corporal que remete à imposta pelo padrão de beleza me trouxe muitos “elogios”, *entre aspas* e afirmações do tipo: “você deveria ser modelo!” Ser alta e magra me dá passabilidade em diversas situações. Porém, hoje tenho consciência de que a indústria da moda tradicional e excludente ainda tenta impedir que corpos como o meu estejam presentes: nem tão alta, nem tão magra, um nariz que não é fino e um quadril largo demais. Sou uma

mulher latino-americana, negra de pele clara, que não serviu para ser modelo e que construiu, a partir disso, um acontecimento cênico intitulado *torturas*.

torturas foi um processo que trouxe em si narrativas biográficas. Os estímulos para criação tiveram que surgir de algum lugar, alguns lugares: experiências que vivi durante os 19 anos da minha existência foram usadas em explorações cênicas. Não foram apenas as minhas que compuseram as cenas, fomos atrás de outros materiais: filmes, documentários, entrevistas, mulheres que passaram por cirurgias estéticas e acabaram deformadas e com autoestima desolada, perfis no *Instagram*⁴⁶ que evidenciam essa questão de maneira crítica e histórias reais de mulheres que viviam no interior do Rio Grande do Sul no segundo semestre de 2018.

Com esta pesquisa, compreendi que caracterizar o *torturas* como um trabalho autobiográfico seria limitante porque o mito da beleza está impregnado em nossa sociedade e se faz presente de maneira violenta na vida de nós, mulheres. Uma violência velada. Me nutri de mulheres que falassem sobre isso porque nunca foi um trabalho sobre mim, sempre foi um trabalho coletivo para falar de um tema atravessado pelas nossas experiências. Ele partiu de uma necessidade - essa sim - minha, mas que atravessa e mutila o corpo de todas as mulheres com as quais eu já tive contato.

Convidei diversas mulheres para fazerem parte do processo que gestou o *torturas*. Ao convidá-las, deixei explícito que o processo aconteceria nas quintas-feiras à noite, pois era o único período que eu dispunha. Explícitei que queria trabalhar com o padrão de beleza e que precisava de mulheres disponíveis para participar. Eu tinha anseios com o projeto e não queria que pessoas que não se sentissem convocadas com a temática participassem, pois era um assunto que mexia muito comigo e eu sentia que para funcionar, precisaria que o coletivo trabalhasse junto, de maneira sincera e comprometida. Algo pulsava em mim e com esta pesquisa pude compreender: é necessário confiança nas parceiras de cena para desenvolver uma criação que nos afeta emocionalmente.

A única maneira possível para desenvolver o processo parecia ser essa e percebi que encontrar pessoas disponíveis, comprometidas e interessadas pela proposta é um fator fundamental para que tenhamos um resultado satisfatório, porque quando parecia que não tínhamos nada, seguramos uma na mão da outra e trabalhamos juntas. Ao final, *torturas*

⁴⁶ *Instagram* é uma rede social de fotos que foi lançada em 2010 e se tornou amplamente utilizada pelas brasileiras a partir de meados da década de 2010, se mantendo com força atualmente, no início dos anos 2020.

aconteceu porque algumas mulheres se sentiram convocadas e seguras para falar sobre o assunto.

Existe potência em trabalhar com temas que nos tocam enquanto seres humanas. É muito provável que o mundo do trabalho trará a todas nós experiências que não nos convoquem tanto quanto o *torturas* e esta pesquisa convocaram a mim. Porém, percebi que quando compreendemos que algo nos convoca e tira o nosso sono, existe potência em transformar tudo o que sentimos e nos atravessa em uma prática artística. O que convoca a mim, enquanto mulher, possivelmente convocará outras mulheres e pode causar identificação. Perceber que o que nos incomoda é uma questão social e acreditar em nossos desejos é essencial para fazer teatro.

E, respondendo à pergunta que mobilizou esta pesquisa, percebo que o teatro pode tensionar, questionar, criticar e mobilizar diversos padrões. Precisamos ter ideias, transformá-las em objetivos, projetar uma maneira possível de colocá-las em prática, encontrar pessoas que se sintam convocadas pela proposta e trabalhar. Além disso, é necessário prazer e rigor para que o processo de criação dê como fruto uma obra de arte potente. Esta pesquisa fermenta dentro de mim e me mostra caminhos possíveis para direcionar outros processos: teatros feministas; teatro por mulheres em diferentes situações de vulnerabilidade; teatro como possibilidade de produção de saúde mental; teatro feito por e para minorias sociais; práticas de intimidade; e foco na sensorialidade da espectadora.

Quando pensar não foi suficiente, eu gritei através da arte.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed. 2019. Trad. Sérgio Millet.
- BERSELLI, Marcia. **Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato**. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/110006>. Acesso em: 24 nov. 2021.
- BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**: Rio Claro, v. 11 n. 2, p. 99-106, mai./ago 2005. Disponível em: https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf. Acesso em: 27 jul. 2021.
- COLERATO, Marina. Branca, Magra e Alta: o padrão de beleza em um contexto social e histórico. **Modifica**, São Paulo, 11 ago. 2016. Moda e Sociedade. Disponível em: <https://www.modifica.com.br/moda-padrao-beleza/#.YNKXvOhKjIV>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- CORRÊA, Felipe; SILVA, Rafael Viana da Silva. Anarquismo, Teoria e História. In: **Teoria e História do Anarquismo**. Felipe Corrêa, Rafael Viana da Silva & Alessandro Soares da Silva (Orgs.). Editora Prismas: Curitiba, 2015, 1ª Edição, p. 15-63.
- DIAS, Christiano Cesar Mattos. Delírios Estéticos: a imagem do grupo Pirei na Cenna. **Cad. Gipe Cit**: Salvador, n. 40, p. 167-182, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35405>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira Estudos da Presença**: Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 76-95, 1 maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262/4239>. Acesso em: 22 out. 2021.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GOELLNER, Silvana Villodre. O esporte e a cultura fitness como espaços de generificação dos corpos. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 15, Recife, 2007. **Anais [...]**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/74424075-O-esporte-e-a-cultura-fitness-como-espacos-de-generificacao-dos-corpos.html>. Acesso em: 27 jul. 2021.

KUPPERS, Petra. Educação acessível: estética, corpos e deficiência. In: **Revista Cena**, nº 15, PPGAC/UFRGS, Porto Alegre, 2014. Porto Alegre, UFRGS, 2014. Tradução Gabriela Seger Camargo e Carla Vendramin. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/224938>. Acesso em: 23 nov. 2021.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 6ª ed. Petrópolis: Editora Vozes. 4ª reimpressão. 2020.

LEITE, Fernanda Hubner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) – um diálogo em dança. In: **Movimento**. Porto Alegre, v.11, n.2, p. 89-110, mai/ago. 2005.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**: as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/publico/JANAIN_AFONTESLEITE.pdf. Acesso em: 06 jan. 2022.

MARTINS, Iassanã. **TODAS NÓS**: práticas de intimidade e atuação cênica. 2017. 130f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172149>. Acesso em: 27 jun. 2021.

METZ, Márcia. **Gordas, gordinhas, gorduchas**: a potência cênica dos corpos insurgentes. 2019. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202038>. Acesso em: 27 jun. 2021.

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance**: Contact Improvisation and American Culture. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?** - a performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.27.2009.tde-25102010-162044. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/pt-br.php>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SALOMON, Délcio Vieira. **Como fazer uma monografia**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SANTOS, Amanda Shéron Pedrotti dos. **Mais do que um número de CPF**: a atenção às singularidades dos/das estudantes de ensino médio através de princípios de abordagens somáticas. 2021. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Teatro, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/21525>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, Admilson; SILVA, Luciene Maria da; FARIAS, Sandra Regina Rosa. O olhar, a palavra e a audiodescrição (ad). **Rev. FAEBA** – Ed. e Contemp., Salvador, v. 26, n. 50, p. 63-76, set./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A>

[%2F%2Frevistas.uneb.br%2Findex.php%2Ffaeeba%2Farticle%2Fdownload%2F4262%2F2660%2F#FAEEBA_N50.indd%3A.323147%3A83881>](#). Acesso em: 23 jan. 2022.

OLIVEIRA, Gabi. **Vamos Falar Sobre Livia Zaruty** | Depretas. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhIUmpnBXPU>. Acesso em: 13 jul. 2021.

WENKE, Paula. **Teatro dos Sentidos**: o que os olhos não vêem, coração sente. [2010]. Realização Íris Cinematográfica. Disponível em: http://paulawenke.com/direcao/arquivos/Projeto_teatro_dos_sentidos.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. Tradução Waldéa Barcellos.

ANEXOS.

ANEXO I: Presença das participantes:

nº	Data	dia da semana	Antônia	Dani	Stanis	Mar	Warla	Obs.
1	16/08	qui.	-	x	-	x	x	
2	23/08	qui.	-	x	x	x	x	
3	06/09	qui.	-	x	x	x	x	
4	13/09	qui.	-	x	x	x	x	
5	14/09	sex.	-	x	x	x	x	Marcia Berselli.
6	27/09	qui.	x	x	x	x	x	
7	04/10	qui.	x	x	x	-	x	
8	18/10	qui.	x	x	-	x	x	
9	20/10	sab.	x	x	x	x	x	
10	22/10	seg.	x	x	x	x	x	
11	25/10	qui.	x	x	-	x	x	Diônata Gomes e Marcia Berselli.
12	01/11	qui.	x	x	x	x	x	
13	08/11	qui.	x	x	x	x	x	
14	15/11	qui.	x	x	x	x	-	
15	23/11	sex.	x	x	x	x	-	
16	28/11	qua.	x	x	x	x	x	
17	29/11	qui.	x	-	x	x	x	
18	01/12	sáb.	x	x	x	x	x	Ensaio aberto
19	05/12	qua.	x	x	x	x	-	
20	10/12	seg.	x	x	x	x	x	Frederico Amaral.
21	12/12	qua.	x	x	x	x	x	
22	13/12	qui.	x	x	x	x	x	ensaio geral no espaço Caixa Preta. Frederico Amaral.

ANEXO II – Termos de Consentimento**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO****TERMO DE CONSENTIMENTO**

Pesquisa de conclusão de curso.

Pesquisadora: Flavia Grützmacher dos Santos.

Orientadora: Marcia Berselli.

Prezada artista:

Você está sendo convidada a compartilhar sua história pessoal por meio de entrevista, de forma totalmente voluntária, para pesquisa de conclusão de curso intitulada “**TORTURAS: um estudo sobre o teatro como mobilizador do padrão de beleza feminino**”, a qual está sendo desenvolvida no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Seu relato irá integrar o escrito de TCC da pesquisadora.

Solicito, por meio deste documento, o seu consentimento para a participação nesta pesquisa por meio de uma entrevista semiestruturada, registrada em áudio e vídeo, através da plataforma de interação virtual *Google Meet*. Os depoimentos coletados na entrevista serão utilizados na realização deste trabalho podendo ser, também, utilizados em eventos ou publicações. Você poderá ter acesso aos dados transcritos.

Peço a permissão para divulgação do seu nome na pesquisa.

Em caso de eventuais dúvidas ou elucidações sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora pelo e-mail flavia.grutz@gmail.com.

Ciente e de acordo, eu _____, RG _____, aceito participar desta pesquisa, assinando este consentimento em duas vias, ficando com a posse de uma delas.

Santa Maria, ____ de _____ de 2021.

Assinatura da entrevistada.

ANEXO III - Perguntas das entrevistas:

1. Como foi participar de um processo criativo sobre o padrão de beleza feminino com um grupo de mulheres que possuíam, na época, corpos semelhantes entre si e próximos ao padrão?
2. A partir do processo de criação, você notou diferença na maneira como via a si mesma?
 - a. Você tem alguma memória sobre mudanças de percepção que ocorrem durante o desenvolvimento do processo?
 - b. Como foi usar das experiências próprias e da autopercepção como mote de criação?
3. No processo de criação, quais as funções que você mais desempenhava e por quê.
4. Em encontros que fizemos o uso de vendas, você percebe que o investimento nos sentidos que não o visual influenciou no tratamento da temática do padrão de beleza?
 - a. De modo geral, o sentido preponderante quando falamos em padrão de beleza é a visão. Como foi para ti participar destas experiências em que houve a descentralização do sentido da visão? O que a participação nessas experiências específicas reverberou em sua vida?
5. Enquanto encenadora, eu organizei a estrutura dos encontros em etapas: conversa inicial, percepção de si e consciência corporal e exploração de recursos criativos. Você acha que esta estrutura influenciou no desenvolvimento do processo?
6. Pensando no processo, você identifica a presença de uma hierarquia que colocava a encenadora como superior e atrizes num patamar abaixo?
 - a. Como que foi para ti, participar de um processo com estas características que tu acabou de identificar?
7. Você se sentia segura dentro do processo criativo para expor fragilidades, dores e traumas?

- a. Saber que o público estaria vendado influenciou de alguma maneira no seu processo de criação?
 - b. A maneira como o processo se desenvolveu te estimulou a se sentir segura para falar sobre um assunto delicado como *ser mulher*?
8. Como foi desenvolver criações cênicas partindo de objetos cotidianos na vida de mulheres, como salto alto, secador de cabelos, maquiagem e acetona? Tu lembra de algum objeto ou proposta mais significativa nesse sentido?
9. Na sua opinião, qual é o padrão de beleza feminina?
10. Como você considera a sua aparência em relação ao padrão de beleza feminino?
- a. Você já fez ou faz algum tipo de dieta, regime ou restrição alimentar para emagrecer ou não engordar?