

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Departamento de Artes Cênicas

Letícia Alves Araújo

Mascaramentos e o erótico feminino no teatro:

Subversões da presença e do prazer

Belo Horizonte

2025

Letícia Alves Araújo

**Mascaramentos e o erótico feminino no teatro:
Subversões da presença e do prazer**

Trabalho de Conclusão de Curso na forma de artigo
apresentado ao Curso de Graduação em Teatro –
Bacharelado – Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para o grau de bacharel em Teatro.

Orientadora: Prof^a Dr^a Bya Braga (Maria Beatriz
Braga Mendonça)

Belo Horizonte
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Teórico:" Mascaramentos e o erótico feminino no teatro: Subversões da presença e do prazer" **Prático:"** Mistérios Gozosos em Burleta Espivitada"

LETÍCIA ALVES ARAÚJO

Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro EBA/UFGM, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovada em 28/11/2025 pela banca constituída pelos membros:

Maria Beatriz Braga Mendonça– Orientadora

Lívia Mara Gomes do Espírito Santo– Membra

Mariana Teixeira de Paula – Membra

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professor(a)**, em 29/11/2025, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Teixeira de Paula, Usuária Externa**, em 04/12/2025, às 12:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lívia Mara Gomes do Espírito Santo, Professora Ensino Básico Técnico Tecnológico-Substituto**, em 09/12/2025, às 11:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4762267** e o código CRC **6DA598E0**.

RESUMO

Este artigo apresenta uma pesquisa-criação que investiga o mascaramento e o erótico feminino no teatro contemporâneo, articulando estudos teóricos e procedimentos práticos de atuação. A investigação parte de vivências pessoais da autora com a linguagem da máscara teatral e com processos formativos que envolveram experimentações corporais, comicidade, dramaturgia e referências ao Teatro de Revista e às vedetes brasileiras. O trabalho analisa como o corpo feminino, historicamente marcado por opressões, silenciamentos e modelos normativos de comportamento, pode encontrar no mascaramento um dispositivo de subversão, presença e criação cênica. A pesquisa teve como eixo a construção do espetáculo *Mistérios Gozosos em Burlata Espivitada*, elaborado a partir de três figuras femininas — a Mulher Santa, a Mulher Perfeita e a Mulher Diaba — entendidas como camadas simbólicas de um mesmo corpo em metamorfose. O estudo descreve os processos de criação das máscaras, figurinos, objetos e dramaturgias, destacando o papel dos elementos cênicos na construção do erótico como energia vital e potência expressiva. A partir de referenciais teóricos de autoras e autores como Audre Lorde, Hélène Cixous, Eugenio Barba e Neyde Veneziano, a pesquisa evidencia que o erótico, quando acionado em cena por corpos femininos, se torna força política e estética, capaz de tensionar estruturas patriarcais e ampliar possibilidades de presença e significação no teatro. O artigo conclui apresentando a pesquisa-criação como caminho para expressões femininas plurais, potentes e libertadoras.

Palavras-chave: mascaramento; erótico; corpo feminino; teatro; pesquisa-criação.

ABSTRACT

This article presents a practice-based research project that investigates masking and the feminine erotic in contemporary theatre, combining theoretical studies with practical procedures in acting. The investigation emerges from the author's personal experiences with theatrical mask work and with training processes involving corporeal experimentation, comic performance, dramaturgy, and references to Brazilian *Teatro de Revista* and its vedettes. The study examines how the female body—historically marked by oppression, silencing, and normative models of behavior—can find in masking a device for subversion, presence, and scenic creation. The research centers on the development of the performance *Mistérios Gozosos em Burlata Espivitada*, structured around three feminine figures—The Holy Woman, The Perfect Woman, and The She-Devil—understood as symbolic layers of a single body in metamorphosis. The article describes the creation of masks, costumes, objects, and dramaturgies, highlighting the role of scenic elements in composing the erotic as vital energy and expressive potency. Drawing on theoretical references such as Audre Lorde, Hélène Cixous, Eugenio Barba, and Neyde Veneziano, the study argues that the erotic, when activated onstage by feminine bodies, becomes a political and aesthetic force capable of confronting patriarchal structures and expanding possibilities of presence and meaning in theatre. The article concludes by presenting practice-based research as a pathway for plural, powerful, and liberating feminine expressions.

Keywords: masking; erotic; female body; theatre; practice-based research.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Oyá, que com seus ventos, me guia pelos caminhos necessários ao meu aprendizado nesta existência, junto ao meu povo, que me mantém firme e viva em todas as situações, permitindo que eu siga com alegria realizando meus sonhos.

À minha mãe Teca e ao meu pai Décio, por todo o suporte, amor e presença ao longo desta vida. Aos meus irmãos Larissa, Lorena, Ailton e Bruno, por fazerem parte da minha base, pela força silenciosa e as vezes nem tão silenciosa assim. Agradeço o carinho, nossas memórias e as risadas que me sustentam nos dias mais difíceis.

À minha família de Asé, por toda troca, partilha e cuidado — por me lembrarem que o saber também é corpo, canto e comunhão.

ORA YÊ YÊ Ô!!!

Um agradecimento especial ao Doté Lucílio Gomes, meu pai de coração, meu amigo e também diretor desta peça, por sua escuta, paciência, inventividade, alegria e sabedoria, que foram guias preciosos neste processo criativo.

À minha orientadora, Professora Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga), por todo aprendizado e troca ao longo da graduação e por acolher este projeto com tanto afeto e sensibilidade, guiando-me com generosidade e liberdade em cada etapa do caminho.

Ao grupo Às Avestas, minhas amigas de palco e de vida — Ana Clara Marques, Ana Laura Lopes, Isabella Saibert e Larissa Ferreira —, por partilharem comigo o riso, o vinho, o fogo e a coragem. Este trabalho é também sobre nós e sobre tudo o que criamos juntas e ainda iremos criar.

Em memória de minha madrinha, Letícia Araújo Simões, a quem dedico minha carreira de atriz. Ela foi mulher e artista em um tempo em que ser ambas era um ato de coragem. Que este trabalho seja também por ela — pela mulher que sonhou o palco e me abriu caminho com seu nome, seu sorriso e sua história.

Ao meu companheiro Jack Diniz, que me mostra diariamente que o amor está nos detalhes e nas ações. Por sua presença atenta, sua generosidade e pela parceria em todo o processo criativo, especialmente na preparação corporal deste trabalho prático cênico. Sua entrega e cuidado foram fundamentais para que este projeto ganhasse corpo, ritmo e respiração.

A toda equipe de técnicos e artistas, que contribuíram com seu tempo, olhar sensível e artesanaria para a construção dos elementos cênicos da peça. Cada detalhe, cada textura e cada ideia ajudaram a dar forma e alma a este espetáculo.

A todas as mulheres que, antes de mim, ousaram escrever seus corpos, rir do impossível e gozar de sua própria presença no mundo. Que este trabalho seja um sopro de liberdade, um chamado e uma oferta.

Sumário

- 1. Introdução**6
- 2. Trajetórias iniciais que despertaram o desenvolvimento da pesquisa-criação**8
- 3. Corpo vedete: corpo erótico - corpo presente**12
 - 3.1 O uso de elementos cênicos na construção do gozo**15
 - 3.2 Corpo-máscara: Disponibilidade e precisão**17
- 4. Pesquisa-criação: sonhar com cavalos rosa voadores - um processo criativo entre dramaturgias de texto e de atuação.**20
 - 4.1 Dos ensaios à concretização do espetáculo: os mascaramentos e as camadas do ser feminino**20
 - 4.1.1 A Mulher Santa**22
 - 4.1.2 A Mulher “Perfeita”**24
 - 4.1.3 A Mulher Diaba**28
- 5. Considerações**31
- 6. Referências**32

1. Introdução

O presente artigo busca contribuir para o campo de estudos e pesquisas sobre a máscara, o mascaramento e o corpo feminino em cena. O meu interesse por essa temática surgiu ainda antes do meu processo formativo na graduação, mas, ao longo do curso, tornou-se cada vez mais pulsante, tendo em vista o meu percurso profissional enquanto atriz. Logo no começo da minha formação profissional em teatro, que se deu na escola Teatro Universitário¹, em 2010, me aproximei dessa temática a partir da disciplina ministrada pelo professor Fernando Joaquin Javier Linares, voltada à investigação prática das máscaras teatrais. Através de sua didática, vivenciei uma imersão em exercícios corporais e no vasto universo das máscaras europeias: neutras, larvárias, inteiras expressivas e a meia máscara expressiva inspirada na *Commedia dell'Arte*, o que me impulsionou a buscar por oficinas cênicas que me permitissem manter viva a experiência com a linguagem da máscara teatral, aproximando-me, portanto, de grupos que a cultivam em suas pesquisas e repertórios. Nesse sentido, tive experiências de formação livre com diferentes grupos teatrais - Grupo Teatral Moitará² e Cia dos Bondrés³ - que não apenas trabalham técnicas teatrais de mascaramento, mas também possuem uma longa trajetória de um estudo sistemático na linguagem da máscara teatral para a cena profissional.

A partir dessas experiências mais práticas e por meio do desenvolvimento da minha consciência corporal, o caráter didático artístico da máscara, para quem a usa, se mostrou ainda mais evidente. Isso se dá uma vez que o exercício com a máscara possibilita acessar estados⁴ de atuação diferenciados por meio do corpo, em que a atriz/ator se desloca de sua lógica cotidiana e passa a operar em registros de presença mais livres, lúdicos e transgressores ampliando as possibilidades de jogo cênico e de vivências corporais.

De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro entende-se por máscara: “É aquilo que cobre o rosto, o corpo, ou partes do rosto e do corpo. Transforma o mascarado em outro ser,

1 O Teatro Universitário é uma instituição com 73 anos de existência e pertence à Escola de Educação Básica e Profissional (EBAP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e oferece o curso técnico de teatro, hoje com duração de 2 anos. Ela se localiza ao lado do prédio dos Cursos de Graduação em Teatro da UFMG (Bacharelado e Licenciatura), da Escola de Belas Artes.

2 O grupo teatral Moitará é um grupo considerado pioneiro do Rio de Janeiro (RJ). Ativo desde 1988 e conhecido por sua pesquisa aprofundada na linguagem da máscara teatral. E tem como fundadores Erika Retzl e Venício Fonseca.

3 A Cia. Dos Bondrés é um grupo fundado em 2008 no Brasil por Fabianna de Mello e Souza, atriz, diretora e artista que teve em suas experiências trabalhos com o *Théâtre du Soleil*. A Cia dos Bondrés tem sua pesquisa com as máscaras e desenvolvem trabalhos inspirando-se em tradições como o teatro balinês (Topeng) e o teatro popular brasileiro.

4 Sobre a noção de estado no teatro ALENCAR, André de Paiva Cavalcanti. *Estado bufão: o corpo transgressor, festivo e lúdico*. Natal, 2024. O autor define o estado bufão como um modo de presença que articula o lúdico, o festivo e o transgressor, ativado pelo corpo que exagera, brinca e desnuda o real por meio do grotesco e da comicidade.

tornando-o um arquétipo. Representa uma ideia, um tipo ou os anseios de uma comunidade ou de indivíduos.” (Guinsburg, Faria e Lima, 2009, p.166). Essa definição evidencia a potência simbólica da máscara, que extrapola a condição do objeto e se firma como um dispositivo capaz de transfigurar a identidade de quem a atua, tornando o corpo-máscara um mediador entre o individual e o coletivo, o real e o figurativo.

No trabalho teatral com mulheres, a máscara abre um campo de criação que tensiona os olhares normativos sobre o corpo feminino, pois o estado de mascaramento amplia possibilidades de presença de quem atua e conduz o público a perceber esse corpo sob perspectivas outras, deslocadas e reinventadas. Tendo isso em vista, a minha experiência enquanto mulher em uma sociedade machista e misógina contribuiu bastante para o desenvolvimento desse projeto de criação de um espetáculo, visto que as trajetórias femininas nesse contexto são marcadas pela vulnerabilidade do ser feminino, pelos perigos, pelos traumas e por múltiplas formas de violência que atravessam nossas existências. Embora o movimento feminista tenha contribuído para a construção de direitos das mulheres e para uma mudança — ainda que pequena — do entendimento da sociedade a respeito das relações de gênero, os corpos femininos ainda são marginalizados e estigmatizados.⁵ Esse entendimento empírico do que é ser mulher (ou tornar-se mulher) me levou à arte da atuação como palhaça, fazendo-me investigar na prática cênica formas de encenar temáticas e conflitos que eu gostaria de tratar como mulher, uma vez que a arte de figurar uma palhaça também é uma forma de mascaramento, utilizando-se a máscara de acento do nariz vermelho. Portanto, minha busca vinha acompanhada pelo desejo de trabalhar temáticas difíceis, mas com leveza e bom humor.

A célebre frase de Simone de Beauvoir — “não se nasce mulher, torna-se” (Beauvoir, 1970, p.9) — passou a ressoar em minha existência, pois foi a partir da soma de experiências negativas vivenciadas dentro dessa estrutura social e cultural machista, que comecei a elaborar a noção de como meu corpo é visto nessa sociedade e como esperavam que eu me comportasse. Assim como o mascaramento pode ser compreendido como um organismo vivo, este trabalho também não se pretende fixar em uma ideia única, seguindo em movimento, buscando as possíveis mutações, mesmo quanto às questões sobre o feminino e o teatro. Por isso, este artigo propõe uma reflexão sobre a potência do corpo mascarado como território de subversão e criação no teatro, especialmente quando habitado por corpos femininos que acionam o erótico como força política e

5 Não trataremos aqui sobre trajetórias históricas do feminismo, mas queremos mencionar a dissertação de mestrado de Mariana Teixeira, cujo título é “A cena performativa nua: uma perspectiva de gênero”, que fala sobre representações performativas femininas, em especial no que diz respeito à nudez da mulher, mostrando também o quanto ainda corpos femininos são estigmatizados. Conferir em: <https://repositorio.ufmg.br/items/d38913ce-55cb-4523-875c-af344cbece59> Acesso em 20 de outubro de 2025.

poética, visando movimentos expressivos diferentes em um modo de atuar. Por meio da mistura de estudos feministas do prazer, dados históricos e análises psicossociais sobre os saberes e a construção do corpo em movimento, inspirados em uma metodologia de pesquisa bibliográfica, o texto se articula com diferentes autoras e autores, em uma tentativa de compreender o erótico como campo de emancipação e resistência também no teatro.

Em cena, o corpo é, antes de tudo, presença ao estar em relação com um objeto, o espaço e com as pessoas do público. Quando o corpo feminino se encontra com a máscara, seja ela concreta ou simbólica, emergem memórias ancestrais, dores silenciadas, erotismos pulsantes e divergências, fazendo emergir estados de atuação que são modos de presenças da atriz mascarada.

A fim de experimentar a metodologia de pesquisa-criação, em paralelo aos estudos teóricos inspirados na metodologia de revisão bibliográfica, da temática proposta, elaborei as seguintes questões para o desenvolvimento do espetáculo e também deste trabalho teórico: Como o erótico feminino pode se manifestar na atuação de uma atriz em cena? Como os elementos cênicos podem fortalecer a sua “aparição”⁶? Como o mascaramento é utilizado enquanto dispositivo para discutir desejos, rupturas e transgressões de mulheres no teatro contemporâneo?

O texto que se segue é um desdobramento dessas inquietações. Está organizado como quem caminha: começa pela origem do impulso criador e se abre para as descobertas teóricas e práticas que deram forma ao espetáculo *Mistérios Gozosos em Burlata Espivitada*. Cada parte deste artigo é um fragmento do percurso — da trajetória pessoal à cena. E ao final, nas considerações, compartilho o que foi aprendido nesse trajeto, sem a pretensão de encerrá-lo, mas com o desejo de seguir sonhando com cavalos rosa voadores.

2. Trajetórias iniciais que despertaram o desenvolvimento da pesquisa-criação

Podemos aprender a agir e falar quando temos medo da mesma maneira como aprendemos a agir e falar quando estamos cansadas. Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperamos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará.
(Lorde, 2007, p. 55)

6 A ideia de aparição é aqui colocada em aspas porque se refere ao que a professora Bya Braga (Departamento de Artes Cênicas, Escola de Belas Artes, UFMG) diz em aulas sobre como ela define o estado de atuação da primeira imagem que surge em cena de uma figura mascarada. Ela usa este termo, “aparição”, para falar da força imagética e de performatividade que este instante de surgimento cênico da máscara deve ter, mencionando, ainda, um aspecto mágico deste instante. A referida professora é também a orientadora deste trabalho e me confirmou sobre isso em atividades de orientação.

Em 2019, comecei a escrever como quem tenta se salvar. A ideia inicial era criar uma encenação sobre um relacionamento abusivo que vivi, como um modo de olhar de frente para a ferida existente e, talvez, transformá-la inicialmente em fala. Eu queria entender como o corpo feminino, ao longo da história, foi sendo educado a obedecer, a servir, a adoecer. Sonhava com uma dramaturgia que denunciasses essas violências sem perder a poesia — que fosse grito, mas também respiro.

Foi nesse caminho que iniciei uma pesquisa sobre a socialização feminina e o imaginário das *pin-ups* dos anos cinquenta. Aquelas mulheres sorridentes nas propagandas antigas, donas de casa perfeitas, sempre felizes entre painéis e eletrodomésticos se tornaram para mim a imagem viva da castração disfarçada de *glamour*. O capitalismo e o patriarcado, de mãos dadas, criaram um modelo de feminilidade onde a submissão era travestida de amor, e o trabalho doméstico, de realização pessoal.

Reuni, então, dezenas de propagandas desse período e decidi subvertê-las em texto. Assim nasceu; *Quando as luzes apagam*, minha primeira dramaturgia autoral, uma escrita realizada dentro de um procedimento bastante usual no teatro: uma escrita solitária e distante de uma prática cênica paralela e conjunta com atrizes e atores.

Nessa dramaturgia de texto, a mulher idealizada das propagandas se mostrava fragmentada: sorria em público, mas sofria no escuro. O inconsciente dessa personagem, representada pela figura de uma palhaça, surgia para debochar, romper e desorganizar a perfeição imposta. A palhaça era a voz que resistia, que gargalhava diante da dor, que expunha o ridículo da obediência. Mas, ao final da peça, o “marido” — nunca visto, apenas sugerido por objetos masculinos — voltava. E com ele, o silêncio.

Esse projeto de encenação, composto inicialmente, e somente, por tal dramaturgia de texto, ficou engavetado por um tempo, talvez porque eu também precisasse silenciar para escutar o que viria depois. Só em 2022 senti que outra escrita pedia passagem, ou melhor, outra expressão artística, inicialmente percebida em mim, de modo mais forte, na forma de uma escrita criativa. Não era mais sobre a dor — era sobre a temática do prazer. Eu queria dar voz, ou seja, me expressar sobre a sexualidade de forma escrachada, viva, sem culpa e sem moral. Queria um texto, e também um modo de atuar e de encenar, em que o inconsciente tivesse voz plena, em que o corpo feminino pudesse gozar sem pedir licença.

Assim surgiu; *Goze! Casa de masturbação para mulheres*, esse título transformou-se posteriormente em um dos mascaramentos que desenvolvo em cena, realizado no Trabalho de Conclusão de Curso, já manifestado como um desejo, convite e provocação anteriores. Naquele momento inicial, meu sonho era construir uma casa real — um espaço de acolhimento, aprendizado e partilha entre mulheres, onde pudéssemos falar de prazer como direito e de desejo como potência

política. Como o projeto físico era inviável financeiramente, a casa se tornou simbólica e cênica: nasceu no papel, nas palavras, nas vozes que ecoavam em mim, e também em outro papel, aquele que dá materialidade e forma artística aos mascaramentos diversos que passei a criar. O teatro desejado, então, começou a ser materializado entre dramaturgias de texto e de atuação.

Naquele período, eu já cursava a Graduação em Teatro. Carregava o desejo de ver minhas palavras ganharem corpo, encenação, mas eu me esbarrava em obstáculos concretos — a falta de recursos financeiros, o tempo escasso e, sobretudo, a ausência de uma equipe artística que compreendesse a urgência desse meu discurso. Falar sobre o corpo feminino, o prazer e as violências cotidianas exigiam uma entrega que eu ainda não encontrava ao redor. Era um tema que pedia cumplicidade, coragem, afeto, além de vários estudos.

Foi dentro desse percurso formativo que encontrei um espaço fértil para amadurecer minhas pesquisas cênicas. Durante a graduação pude aprofundar meus estudos sobre máscaras e mascaramentos, sobretudo a partir das experiências proporcionadas pela professora Bya Braga, cujas disciplinas ofereciam um amplo contato com o universo das máscaras, em especial aquelas ligadas às tradições populares. Nesse contexto, pude experimentar, brincar, aprender e trocar com colegas — primeiro como aluna e, por um período, também como monitora. Posteriormente, a iniciação científica voltada às máscaras e mascaramentos das regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil ampliou meu olhar e evidenciou a urgência de incorporar temáticas brasileiras e expressões populares no âmbito universitário. Somos um país diverso e culturalmente vasto, e reconhecer os mascaramentos como parte de quem somos tornou-se, para mim, uma escolha estética, política e pedagógica.

Com o tempo, percebi que talvez o momento certo ainda não tivesse chegado. Entendi que o processo de criação também é um processo de espera — uma espera ativa, onde a vida se encarrega de juntar as peças de um quebra-cabeça. Foi então que vislumbrei a oportunidade de realizar o projeto dentro do meu Trabalho de Conclusão de Curso, mesmo que tudo parecesse distante, que as ideias começaram a se encaixar como fragmentos de um mesmo corpo: o corpo da mulher que cria, que resiste e que deseja.

E foi nesse fluxo que, em 2024, surgiu o grupo de teatro *Às Avessas*. Éramos cinco mulheres artistas — Ana Clara Marques, Ana Laura Lopes, Isabella Saibert, Larissa Ferreira e eu, unidas pelo desejo de fazer um teatro que fosse também espelho e provocação. Com elas, encontrei o que antes parecia inalcançável: parceria, escuta, amizade e coragem para desobedecer em cena. O grupo nasceu como quem acende uma chama antiga, um encontro de corpos que se reconhecem na diferença e na vontade de reinventar o mundo pelo jogo teatral.

No mesmo ano, tive a oportunidade de cursar um componente curricular na Graduação em Teatro com a professora Bya Braga, cuja proposta unia a prática da atuação e o universo do Teatro de Revista, das burletas, do burlesco e de grandes estrelas que marcaram esse gênero — as vedetes.

Essa experiência foi um divisor de águas. As vedetes, com seus corpos exuberantes e desobedientes, abriram para mim um novo caminho de pesquisa: o da mulher que se exhibe e se reinventa, que transforma o olhar do outro em espelho de poder.

Foi nesse cruzamento entre a vivência pessoal, o ensino e a pesquisa acadêmica e o encontro com o coletivo *Às Avestas* que começaram a surgir os primeiros lampejos de uma nova fase da minha jornada cênica, entre atuação, direção e dramaturgias. Eu sentia que as peças soltas de projetos sonhados — *Quando as luzes apagam* e *Goze! Casa de masturbação para mulheres* — pediam um fio que as unisse, como se ambas fossem faces de uma mesma mulher em transformação.

Em uma das conversas com a professora Bya Braga, compartilhei minhas ideias e inquietações de estudo. Ela me ouviu com atenção e disse algo que acendeu uma luz: “Por que você não mostra o ciclo de vida dessa mulher? Comece pela opressão da dona de casa e vá até ela se tornar a dona da casa de masturbação para mulheres.”

Essas palavras foram como uma chave abrindo um portal. De repente, tudo fez sentido. O que antes eram fragmentos isolados se encaixou feito mágica na minha cabeça. Retomei o texto dramaturgico de 2019, revisei as palavras, as dores e os silêncios. Ajustei o segundo texto, *Goze!* e comecei a costurar entre eles novas passagens, novas vozes, novas máscaras. Paralelamente a isso, experimentei na sala de aula, com o ensino da Prof^a Bya Braga, um modo de atuação para essa mulher, iniciando assim a criação de uma dramaturgia da atuação⁷. Cada fragmento de texto já elaborado e de ação cênica criada se tornou, portanto, uma camada dessa mulher que renascia de si mesma — oprimida e, ao mesmo tempo, palhaça, erótica, gozosa, livre.

Assim nasceu “**Mistérios Gozosos em Burleta Espivitada**”: um espetáculo que reúne minhas experiências de vida, minhas leituras, escritas e estudos práticos de atuação e meu corpo em processo de amadurecimento. Trata-se de um trabalho que transita entre o riso e o ritual, entre a denúncia e a celebração, entre o sagrado e o profano. Uma encenação que é também espelho — de mim, das mulheres com quem crio e das tantas outras que ainda lutam para serem donas de si, de seus corpos e de seus desejos.

⁷De acordo com os estudos feitos com a professora Bya Braga no componente curricular mencionado, a ideia de dramaturgia de atuação pode ser encontrada na arte cênica de Étienne Decroux, que elaborou modos de criação de cena física, e em estudos da Antropologia Teatral, como um modo de expressão cênica que parte da prática da atuação, revelando-se em ações combinadas e não necessariamente partindo previamente de um texto teatral pronto ou somente de uma expressão cênica falada. No componente curricular realizado, bem como nas atividades de Monitoria da Graduação que fiz com a referida professora, também aprendi que os modos de atuar na *Commedia dell'Arte* indicam uma dramaturgia de atuação. Uma referência sobre a dramaturgia de atuação pode ser encontrada no artigo “A mímica corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe”, disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/111281> Acesso em 28 de outubro de 2025.

3. Corpo vedete: corpo erótico - corpo presente

O apelo erótico mais explícito ganhou força nos espetáculos. A nudez de seios e braços das francesas empolgou as platéias e logo foi copiada pelas artistas locais. (Antunes, 2002, p. 54)

Mudaram-se os conceitos estéticos. Mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. (Veneziano, 1991, p.43).

No Brasil, entre as décadas de 1920 e 1950, o Teatro de Revista constituiu-se como um espaço contraditório para as mulheres. De um lado, consolidou figuras como as vedetes, cuja imagem era construída como objeto de desejo masculino; de outro, proporcionou a essas mesmas mulheres visibilidade pública e protagonismo, permitindo-lhes, em muitos casos, inserir críticas sociais e romper silêncios por meio da comicidade e da performance. Como observa a pesquisadora teatral Neyde Veneziano (2011),

...o teatro de revista era a nossa maior diversão e a vedete, a principal atração. Pouco a pouco, os ingredientes da composição vedete se alojavam no País. Boas cantoras, com requebrados e gingado, a fim de valorizar nossa música e ritmos, maior comunicação com a platéia devido ao formato passarela, corpos que valorizassem figurinos bem cuidados, decotes generosos e, ainda, pernas bem torneadas à mostra eram exigências para qualquer candidata ao posto privilegiado. (p.65)

Essa passagem revela a complexidade da figura da vedete — simultaneamente produto e produtora de imaginários —, situada entre o desejo do público e a afirmação de uma nova presença feminina no palco. Uma contradição que permanece ecoando nas discussões sobre o corpo feminino em cena.

Hoje, revisitar esse passado é fundamental. Se no início do século XX a exibição do corpo feminino já representava uma ruptura em uma sociedade conservadora, no presente o debate desloca-se para a autonomia do desejo. O erótico feminino em cena deixa de ser espetáculo para o outro e se firma como expressão de subjetividade, pluralidade de corpos e sexualidades, crítica ao patriarcado e reivindicação do prazer como direito. O erótico se torna um ato de resistência e reexistência, ao mesmo tempo íntimo e coletivo.

Como lembra Audre Lorde (2007),

Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas. (p. 70)

Nessa perspectiva, o desejo em cena não é submissão, mas invenção. A forte afirmação de Lorde desloca o erotismo do campo do prazer restrito ao olhar masculino e o recoloca como força vital, criadora e política. No teatro, esse entendimento ressoa na atuação de atrizes que mobilizam o corpo como território de potência criativa, em que os processos pessoais se tornam também matéria de cena. Um exemplo significativo é o grupo *As Marias da Graça*, formado por mulheres artistas e fundado em 1991, no Rio de Janeiro. Reconhecidas como as primeiras palhaças profissionais do país, elas constroem suas criações cênicas a partir de temas do cotidiano feminino, utilizando a comicidade como força vital de seus trabalhos. Ao fazê-lo, rompem com padrões de uma lógica machista em que apenas os homens podiam ser palhaços — e em que muitas vezes esses palhaços representavam mulheres em situações de vulnerabilidade, abuso e violência. As Marias da Graça constituem, assim, um exemplo de como falar sobre desejos, rupturas e transgressões na contemporaneidade é também um gesto de resistência, que reinscreve a cena como lugar político. As vedetes eram exaltadas como símbolos eróticos e cheias de *glamour*, mas também limitadas ao papel de objeto de desejo masculino. Ainda assim, a presença daquelas mulheres em cena, expondo corpos, vozes e gestos, constituía uma ruptura social: elas ocupavam um espaço público e performavam desejos femininos em uma sociedade que buscava contê-los.

Além disso, muitas vedetes inseriram críticas sociais sutis ou nem tão sutis, em meio ao humor e à sedução, usando a comicidade como ferramenta de mudança. Como observa, Veneziano (1991), o Teatro de Revista foi um lugar ambíguo: “vitrine e arena”⁸, onde a mulher podia, paradoxalmente, ser olhada e também olhar de volta.” (p.21) Nas vedetes, o corpo feminino surge como espetáculo e desafio: um corpo que negocia entre o sagrado e o profano, entre o erotismo e a crítica, entre a sedução e a resistência. Ao incorporarem o erótico em cena, essas artistas acessavam, ainda que de forma inconsciente, forças de transgressão e liberdade, abrindo caminho para novas formas de presença feminina no teatro e na sociedade.

Como mostra o documentário *As Vedetes do Brasil* (2006)⁹, dirigido por Dimas Oliveira Junior e Felipe Harazim, os recursos criados por essas mulheres para burlar a censura e legitimar suas existências em cena revelam estratégias inteligentes e criativas, marcadas por uma potente presença cênica e um aguçado senso de jogo. O filme evidencia como, em meio às restrições morais e políticas da época, as vedetes encontravam frestas para afirmar-se enquanto artistas e sujeitos de desejo, transformando o palco em território de invenção e resistência.

⁸ Neyde Veneziano, em *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1991), utiliza a expressão “vitrine e arena” para definir a natureza ambígua do Teatro de Revista — ao mesmo tempo espaço de exposição e de embate social.

⁹ O filme documentário está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lnhtAwIFRE>. Acesso em 25 de outubro de 2025.

Lorde diz:

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento. (2007, p. 68)

Assim, esta autora compreende que o erótico é frequentemente confundido e deturpado em seus significados, portanto, quando mobilizado em cena, não se reduz somente à sensualidade explícita ou ao corpo objetificado, ele se manifesta como força de presença: um estado corporal que atravessa a atriz e cria uma tensão entre o desejo, o proibido e a liberdade. Laura Mulvey nos lembra que é preciso “desarmar o olhar masculino e devolver-lhe o desejo como espelho” (1977, p. 441). E é exatamente isso que o jogo cênico pode provocar. “Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças”, afirma Lorde (1980, p. 71).

A reflexão de Lorde sobre a operacionalidade do erótico em nossas vidas me faz pensar nas escolhas que podemos fazer em nossas atuações cênicas.¹⁰ Em meu processo de criação do espetáculo “**Mistérios Gozosos em Burleta Espivitada**”, o erótico já se manifesta pelo simples fato de eu estar fazendo algo que me inspira profundamente e que amo, isto é, estar em cena, criar, partilhar e poder me expressar como mulher e com prazer. Esse envolvimento vital com o trabalho é, em si, uma forma de erotismo, pois nasce do desejo e do prazer de existir artisticamente.

Ao mesmo tempo, escolhi explorar a sensualidade em cena de modo consciente, permitindo que ela se expresse através do corpo, da voz e da relação com o público. No teatro, a sensualidade é também um signo e pode ser construída e elaborada de diversas maneiras, como por exemplo: na fisicalidade, pela busca de gestos dilatados, pausas e respirações que prolongam o instante, explorando o corpo como território de potência e não apenas de exposição; na relação com o olhar, no jogo direto com a plateia — como nos “números de plateia” do Teatro de Revista — que quebravam a quarta parede e devolviam o desejo ao público; na voz, pelos timbres, risadas e sussurros que carregam erotismo não apenas no conteúdo, mas na energia que o som produz; e no jogo da máscara ou do tipo cômico, em que a palhaça, a vedete, a bufona ou a caricatura feminina assumem estereótipos apenas para desmontá-los pelo exagero e pelo riso.

¹⁰ No livro *Étienne Decroux e a arte da dança: caminhar para a soberania* (2013), a autora Bya Braga traz o pensamento do filósofo Georges Bataille que estudou o erotismo propondo, muito resumidamente, uma ideia de êxtase e perda de si, uma força primordial e fundamental na existência humana. Neste trabalho não nos é possível aprofundar nesta filosofia do erotismo, mas registramos a sua existência na relação com os estudos da atuação teatral.

Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995) lembram que “a máscara não esconde, revela o invisível” (p. 150) e essa afirmação ecoa na cena quando o mascaramento se torna potência do erótico, libertando o corpo de uma única identidade e permitindo-lhe transitar entre o sagrado, o grotesco¹¹ e o cômico.

3.1 O uso de elementos cênicos na construção do gozo

Os elementos cênicos compreendem tudo aquilo que participa da criação visual, sonora e espacial do espetáculo e estão intimamente ligados aos signos e códigos que a atriz ou o ator estabelece com o público. Como observa Patrice Pavis (2008), o espetáculo teatral é um todo significativo, um sistema de signos em constante interação, em que “cada elemento cênico participa da produção do sentido” (p. 349). Ou seja, trata-se de um conjunto de recursos que operam para dar forma à obra cênica, como o cenário, a iluminação, o figurino, os objetos, as máscaras, a sonoplastia, a maquiagem e até o próprio corpo de quem atua. Cada um desses componentes, isolado ou em relação com os demais, possui potencial expressivo e simbólico, contribuindo para a criação de atmosferas, tempos, ritmos e significados.

Depara-se hoje, de maneira recorrente, com análises sobre diferentes dramaturgias, tais como a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do ator, dramaturgia do espectador,... Cada elemento possui seu próprio modo de funcionamento, e ao mesmo tempo, quando em contato, eles se transformam mutuamente. (Bonfitto, 2011, p. 59)

Mais do que adornos ou suportes técnicos, os elementos cênicos configuram-se como agentes de dramaturgia, capazes de instaurar narrativas paralelas ou tensionar o discurso principal. Assim, a cena se constrói como uma linguagem complexa e sensorial, em que o visível e o audível dialogam para produzir sentidos e afetos. No que diz respeito a como os elementos cênicos podem contribuir para a apropriação do erótico em cena, essa construção nasce da relação viva entre todos esses elementos: corpos de quem atua, objetos, máscaras, figurinos, cenografia e a dramaturgia de texto.

É nessa interação que o erótico se manifesta como presença no espetáculo criado e produzido por mim — não apenas como tema, mas como energia que atravessa a cena. Cada elemento pode ganhar um signo, um gesto simbólico que se transforma em jogo cênico e em comunicação sensível com o público. A partir dessa dinâmica, o corpo da atriz, eu, deixa de ser mero veículo para tornar-se criador de sentidos, um corpo que pensa, sente e dialoga com o espaço cênico, instaurando zonas de desejo, mistério e burla.

11 Aqui utilizo-me da referência do grotesco no sentido do que é tratado neste artigo “Introdução ao grotesco nas artes da cena”, disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15786>. Acesso em 21 de outubro de 2025.

Sobre a elaboração dessa energia, o professor Fernando Linares mostra que qualquer que seja a máscara ou seu objetivo o caminho é buscar

[...] uma atitude autoconfiante para poder exercitar a máxima prontidão para vestir e corporificar qualquer máscara, para trabalhá-la sempre no presente, numa busca por ser a máscara e não por fazê-la. Sempre à procura de um verdadeiro estado de máscara, de uma verdadeira urgência para a realização de um determinado objetivo. (2011, p.160)

Pensar o corpo como máscara é reconhecer que todo corpo em cena está em constante transfiguração — ele mascara e desmascara, se esconde e se mostra, se reinventando diante do olhar do outro. O mascaramento, nesse sentido, torna-se um recurso dramatúrgico e poético que permite o surgimento de múltiplas camadas de identidades e desejos. A dramaturgia, neste caso, é compreendida como dramaturgia da atuação ou dramaturgia da atriz que operacionaliza cenicamente todo o conjunto expressivo dos elementos cênicos utilizados. Ao acionar esse estado de presença cênica, abre-se espaço na atuação da atriz para o aparecimento do jogo com o erotismo enquanto um estado que nasce do próprio ato de estar em ação. Assim, o trabalho com a máscara, o mascaramento e o corpo-máscara buscam revelar forças, vozes e desejos que atravessam o corpo feminino e fazem da cena um território de criação, prazer e liberdade. Nesse sentido os códigos e signos cênicos utilizados se complementam. O figurino, por exemplo, atua como elemento de tensão entre o que é permitido e o que é proibido, entre o que se mostra e o que se oculta. No Teatro de Revista, as vedetes exploravam brilhos, transparências e ornamentos em seus trajes de cena como signos do desejo e da sedução; entretanto, na contemporaneidade, o figurino pode igualmente ironizar, questionar ou desconstruir essa tradição, ressignificando o olhar sobre o corpo feminino e contribuindo para o mascaramento.

A iluminação, por sua vez, tem o poder de destacar curvas, sombras e silhuetas, fragmentando o corpo em detalhes e produzindo novos sentidos eróticos e simbólicos. A música e a sonoplastia, com suas canções insinuantes e batidas que convocam o corpo ao movimento, colaboram na criação de atmosferas de intimidade e provocação, instaurando um campo sensível de afeto e desejo. O espaço cênico, pensado em proximidade com o público, pode se transformar em cabarés, quartos ou ambientes íntimos, convidando o espectador a compartilhar da experiência e a tornar-se parte desse jogo de exposição e presença. O ritmo e o tempo da cena também participam da construção da sensualidade: ele emerge quando o gesto se prolonga, quando o tempo se suspende e a expectativa se instaura, mas também quando há a quebra, o desvio, o inesperado.

Suely Rolnik (2018) afirma que “desejar é resistir ao adestramento do corpo e da imaginação” (p. 56). Nesse sentido, o trabalho com as máscaras e as consciências corporais que permeiam o universo dos mascaramentos tornam-se um potente catalisador no qual a força vital

erótica encontra um terreno fértil para brincar, provocar e gozar. Compreendemos que quando as atrizes acionam essa força em suas performances, tendem a produzirem uma fricção entre o desejo e o discurso social que tenta contê-lo. O gesto, o olhar, a respiração e até o silêncio tornam-se atos políticos, pois revelam um corpo que se mostra como sujeito de sua própria narrativa.

Assim, o erótico em cena torna-se também um modo de reconfigurar as formas de ver, sentir e compreender o corpo feminino, no passado, no Teatro de Revista, hoje, no teatro contemporâneo, e em qualquer espaço-tempo em que persistam desigualdades de gênero e estruturas que subjugam, inferiorizam e matam mulheres.

3.2 Corpo-máscara: Disponibilidade e precisão

Dentre tantas possibilidades, a ideia de mascaramento aparece aqui como um modo de atuação para a/o artista da cena, ampliando-se a plasticidade cênica, seja pelo próprio ato corporal mascarado, seja na relação dialógica com outros materiais, a exteriorização da organicidade interpretativa, a vivência acerca da espacialidade teatral, experimentações frente a/ao espectador/a, uma forma acessível de relação entre cena e público, uma aproximação entre vários campos da arte, partes de um ritual de gestualidades, entre outras formas e formatos de estudos de tal linguagem. (Braga; Rocco; Camargos e Mantovani, 2024)¹²

“O domínio da emoção? Quando o ator afronta a empreitada de se exprimir segundo as linhas de uma escrupulosa geometria, arriscando seu equilíbrio, sentindo na sua pele, e isto dito sem sentido metafórico, ele está obrigado a reter sua emoção, a se comportar como artista; artista do desenho” (Decroux, 1963, p. 23 apud Braga, 2013, p.320-321)¹³

A máscara exige um corpo disponível, presente, atento ao gesto, a geometria de seu corpo atrelada a precisão de movimentos no qual aponta Decroux, como se a atriz/ator estar em cena desenhasse nitidamente no tempo e no espaço. Tendo em vista que a máscara é mais que um objeto de cena, ela é um dispositivo que transfigura o corpo e ativa estados de presenças outras, quando o ator ou a atriz coloca a máscara, ele/ela abandona o rosto cotidiano e pode acessar um corpo arquetípico, ritualístico e simbólico.

Para alcançar um corpo capaz de entrar nesse ritmo, é necessário um treinamento contínuo que desperte a consciência física e mental criativa de quem atua, conduzindo-o a variações de estados extremos e extra cotidianos do corpo-máscara.

12 Trecho retirado do Editorial do dossiê “Máscaras e mascaramentos performativos” da Revista Pós (Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG). Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/issue/view/2308> Acesso em 15 de outubro de 2025.

13 Citação retirada de texto didático “Atitudes estáticas improvisadas e a imobilidade na ação” (2023), da professora Bya Braga para as suas aulas de improvisação com máscaras. Esta citação é explicada em seu livro *Étienne Decroux e a arte da máscara: caminhadas para a soberania* (2013) nas páginas 320 e 321.

Nesse sentido, partindo do entendimento de que o movimento é um dos signos fundamentais do teatro, quando trabalhamos com a máscara enquanto atrizes e atores que disponibilizam seu corpo para ativá-la — cada qual modulada pelos traços específicos do jogo —, torna-se possível observar que a técnica de movimentação em cena exige ações precisas, nítidas e intencionais. Para que a máscara seja percebida em sua expressividade e estabeleça diálogo com o público, o corpo precisa construir trajetórias visíveis e carregadas de sentido. O corpo-máscara, quando voltado à energia erótica viva em cena, revela-se especialmente fecundo quando sustentado por essa consciência corporal que articula técnica, presença e potência expressiva.

Desse modo, entendemos que as técnicas de atuação e improvisação associadas diretamente ao mascaramento corporal são mediações potentes construídas para a discussão da relação indivíduo-sociedade, ou seja, elas constroem pontes nesta relação apresentando imagens concretas da realidade e abrindo perspectivas de intervenção, transformação ou superação dela, a começar pela própria reflexão sobre o que é o ser humano hoje. Os mascaramentos enfrentam de modo concreto as “verdades” estabelecidas para o ser humano, iniciando isso na problematização de sua própria visualidade corporal. (Braga, 2018, p. 1114)

Para corpos femininos historicamente controlados e vigiados, a máscara e o processo pré-expressivo — realizado por meio de exercícios corporais intensos e contínuos — podem ser profundamente libertadores. Isso se dá, uma vez que é nesse estado alterado, mas consciente, que as atrizes se desfazem do corpo domesticado e convocam forças primitivas, cômicas, animais, sexuais, grotescas e sagradas, revelando-se no momento presente, no jogo vivo entre si, o espaço e o outro.

Barba e Savarese (1995), definem esse estado de atuação como aquele “em que o corpo está em prontidão, antes de qualquer representação. Não se trata de expressar algo, mas de estar disponível, vivo, atento às forças que o atravessam” (Barba; Savarese, 1995, p. 67). Ele afirma ainda que “o ator não é um corpo mecânico, mas um corpo em vida, a irradiar determinada luz, vibração, presença. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe” (Barba; Savarese, 1995, p. 19).

Essa vida, essa presença de que fala Barba, é compartilhada com e para o público em cena, especialmente por atrizes que escolhem abrir portas para reflexões políticas sobre desigualdades de gênero e tabus, conduzindo sua força vital erótica como um dos estados de presença. Maura Baiocchi (2000), em sua pesquisa sobre o *butô* e as mitologias femininas, afirma que “o corpo feminino, quando ritualizado, deixa de ser objeto para tornar-se sujeito. A máscara é uma passagem, uma pele entre mundos, que permite à mulher encarnar suas próprias divindades”. (p. 62) A máscara ritualiza o corpo, tornando-o um canal de forças arquetípicas. Ao mascarar-se, a mulher pode conectar-se com potências ancestrais do feminino que escapam à lógica patriarcal.

Tanto Barba quanto Baiocchi reconhecem no corpo da pessoa artista que atua cenicamente uma dimensão que ultrapassa a técnica e alcança o sagrado, o vital, o arquetípico. Em Barba, essa força se manifesta como presença, uma energia que atravessa o corpo e o torna veículo de vida em cena. Em Baiocchi, o corpo feminino mascarado torna-se rito, instrumento de contato com memórias ancestrais e potências ocultas.¹⁴ Ambos apontam para um corpo que não apenas representa, mas atua como canal, onde o gesto e o impulso não são mera forma, mas passagem entre o visível e o invisível, entre o pessoal e o coletivo. Nesse ponto de encontro, o erótico pode ser compreendido como uma energia de criação e transformação, que devolve à atriz o poder de narrar a si mesma por meio da presença viva e simbólica de seu corpo.

Jacques Lecoq (1997) também reforça essa concepção ao afirmar que “o corpo do ator é uma máscara viva” (p. 45). Ele não representa um personagem, mas faz emergir presenças. A máscara, visível ou invisível, é o próprio corpo quando este se torna signo e energia em ação”

No caso do corpo feminino, esse processo pode assumir uma dimensão ainda mais potente: ao trabalhar o estado corpo-máscara, o corpo da atriz deixa de ser reduzido à visão patriarcal de vulnerabilidade, controle e objetificação, para se reinventar como território de criação, resistência e desejo. Nesse sentido, os estados corporais e comportamentais muitas vezes esperados das mulheres em nossa sociedade como docilidade, passividade, sensualidade ou repressão dos desejos, também podem ser entendidos como formas de mascaramento. São máscaras sociais que, quando transportadas para a cena, deixam de aprisionar o corpo e passam a operar como material de criação. “Portanto, os mascaramentos são vias estratégias de conhecimento e ação, com grande potencial de intervenção social.” (Braga, 2018 p.1114)

Nesse deslocamento, aquilo que antes limitava pode ganhar novas potências expressivas: a comicidade, a paródia, a ironia. No uso da máscara, ou na construção desse corpo-máscara, a atriz pode romper com performances de feminilidade impostas. O corpo-máscara pode tornar-se uma santa, uma besta, um ser híbrido, uma avó lasciva, uma criança possuída. É nesse jogo performativo que o corpo feminino resiste: ao não se fixar, ele escapa, estabelecendo formas de condução da cena que brincam com o corpo, com os elementos cênicos e objetos, criando variações desse corpo em cena, para que a peça não se restrinja ao texto. O mascaramento teatral, portanto, permite estabelecer pontes e conexões simbólicas e concretas, fazendo com que os arquétipos de gênero impostos sejam expostos, exagerados e tensionados, revelando as contradições das estruturas que os sustentam.

14 Vide artigo “Entreatuar com máscaras e mascaramentos: por artes de cena mais-que-humanas”, no qual é mencionado o trabalho performativo de Baiocchi incluindo máscaras (Braga, 2025).

4. Pesquisa-criação: sonhar com cavalos rosa voadores - um processo criativo entre dramaturgias de texto e de atuação.

O título deste capítulo faz referência à escritora Hélène Cixous que, em *O riso da medusa* (2022) convoca as mulheres a escreverem suas próprias histórias, a libertarem suas vozes e corpos da linguagem que as aprisionou por séculos. Cixous sonha com mulheres que ousam “escrever-se”, que transbordam da escrita normativa e deixam escorrer, pelas palavras, aquilo que vibra e pulsa. Diz ela:

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. (Cixous, 2022, p. 63)

Sonhar com cavalos rosa voadores é, assim, permitir-se habitar o impossível. É escrever e, no caso da arte teatral e de meu trabalho cênico, atuar e encenar, a partir da carne, do desejo e do riso. A escrita se amplia, portanto, para além de um processo literário somente, ainda que este, como a escritora comenta, deva também partir da carne... A escrita vira uma expressão também criada pela ação corporal e as situações cênicas que ela faz emergir, ou seja, torna-se um modo de escritura física, diretamente relacionada com a prática cênica do atuar. A atuação e a encenação dão forma ao que antes era apenas intuição ou mesmo esboços de dramaturgia de texto, exercícios de escrita de uma temática específica, como aquilo que mora entre o sagrado e o profano, o real e o sonho.

Nesse sentido, este trabalho é também uma travessia. É o registro na carne da atriz de uma caminhada que segue em movimento, feita de encontros, silêncios e reinvenções. A cada nova escrita e expressão cênica, me reconheço um pouco mais nesse processo de “me escrever”, me refazer na minha expressividade — como mulher, artista e pesquisadora — compreendendo que o percurso é o próprio destino.

Espero, assim, que este trabalho cênico, seja por meio deste texto, seja por meio do espetáculo apresentado, inspire outras mulheres a mergulharem em suas próprias expressões, sejam elas escritas, corporais, poéticas, acadêmicas ou delirantes. Que possam também sonhar com seus cavalos rosa voadores e, ao sonhar, reescreverem o mundo.

4.1 Dos ensaios à concretização do espetáculo: os mascaramentos e as camadas do ser feminino

E assim começaram os ensaios de Mistérios Gozosos em Burleta Espivitada — o corpo em jogo, as máscaras em gestação, a cena em nascimento.

Para a criação dos mascaramentos, minha primeira ideia foi trabalhar com camadas, ou seja, cada arquétipo dessa mesma mulher que se mostra para o público já existe dentro dela, portanto as camadas de figurino que são tiradas ao longo da peça representam sua libertação, nesse sentido de expurgar o que já não contribui para que ela seja uma mulher livre. Encenar sobre feminilidades é sempre um gesto desafiador: cada mulher é um território singular, e, ao mesmo tempo, somos atravessadas por uma teia de questões sociais — raça, sexualidade, classe, religião, desejos e silêncios diferentes. Essas intersecções moldam o modo como existimos e também o modo como somos vistas. Reconhecer essas camadas é reconhecer que não há uma única forma de ser mulher, mas múltiplas e mutantes presenças que se sobrepõem, se rompem e se refazem.

Nesse processo, o figurino tornou-se uma extensão dos mascaramentos, um modo de materializar as camadas visíveis e invisíveis do feminino. Cada peça de roupa, cada textura e cor, passou a compor a paisagem simbólica dessas figuras, como se a vestimenta fosse uma segunda pele, um espelho das transformações internas que cada mulher atravessa. Os tecidos, o peso dos saltos, o toque — tudo carrega memória e discurso. O figurino não veste: revela, encobre, brinca, denuncia, convida.

Assim também a maquiagem, criada por Ana Laura Lopes, foi pensada como um mascaramento em movimento, uma forma de embelezamento que se desmancha. “Um desmascarar” como apontou Ana ao me explicar a ideia da maquiagem para a peça. Uma maquiagem de embelezamento com cílios postiços, batom vermelho, cores vibrantes e muito brilho foram escolhidos para se desfazerem com o tempo, borrando-se ao longo da peça como quem revela, por debaixo do artifício, a carne viva. O rosto, antes emoldurado pelo ideal da beleza, vai se transformando.

O que escorre, o que borra, o que se mistura — tudo isso é parte das dramaturgias, ou seja, da composição cênica geral do espetáculo. É a própria cena dizendo: *não há maquiagem que sustente o real quando o corpo decide falar*.

Dividi a composição da encenação e a dramaturgia de texto em três figuras femininas que, ao mesmo tempo, são distintas e uma só: **A Mulher Santa, A Mulher Perfeita e A Mulher Diaba**. Três expressões de uma mesma existência em constante metamorfose. Essas três figuras coexistem dentro da mesma mulher, que se desdobra, se contradiz e se reinventa. O mascaramento, então, não é disfarce, mas revelação, como o próprio teatro de máscaras pede que seja: um caminho para tornar visível o que geralmente é ocultado — o desejo, a fúria, a vulnerabilidade e a potência.

4.1.1 A Mulher Santa

“no fim do século XVI, ela poderia ser punida com severidade por qualquer demonstração de independência ou crítica em relação a ele. A obediência – como a literatura da época enfatizava constantemente – era a primeira obrigação da esposa, imposta pela Igreja, pelo direito, pela opinião pública e, em última análise, pelas punições cruéis que foram introduzidas contra as “rabugentas”, como o “scold’s bridle” [rédea ou freio das rabugentas], também chamado de “branks”, engenhoca sádica de metal e couro que rasgaria a língua da mulher se ela tentasse falar.

Tratava-se de uma estrutura de ferro que circundava a cabeça, um bridão de cerca de cinco centímetros de comprimento e dois centímetros e meio de largura projetado para dentro da boca e voltado para baixo sobre a língua; muitas vezes, era salpicado de pontas afiadas, de modo que, se a infratora mexesse a língua, aquilo causaria dor e faria com que fosse impossível falar.” (Federici, 2019 p.68)

A figura cênica da Mulher Santa carrega o peso da pureza e da devoção, um corpo submisso às expectativas e amarras do ideal moral. Mas como um pedido de socorro, é ela quem dá voz aos fragmentos de textos falados, retirados da realidade social contemporânea, em que são denunciados casos reais de feminicídio ocorridos no Brasil em 2025, revelando o quanto essa estrutura machista e misógina segue viva, doentia, responsável por perpetuar uma cultura que continua matando mulheres.

O mascaramento da Mulher Santa é carregado de símbolos. A capa, feita com estampas de imagens sagradas do catolicismo, representa o peso da culpa cristã — essa herança que, durante séculos, serviu como forma de castração do desejo feminino e de manutenção do ideal de pureza e obediência. Cada estampa, é também um grito contido, uma tentativa de libertar-se das amarras que moldaram o que se convencionou chamar de “mulher de bem”.

A máscara de cabresto, confeccionada com couro e cordas, que nasce na Mulher Santa e continuará sendo usada pela Mulher Perfeita, foi inspirada em um antigo instrumento de tortura utilizado na Idade Média: a rédea da Rabugenta. Homens o colocavam em mulheres consideradas inconvenientes — aquelas que falavam demais, que opinavam, que “resistiam”. (Federici, 2019 p.68) Esse objeto tornou-se símbolo da opressão do discurso, da mutilação simbólica da palavra feminina. No espetáculo, busco ressignificar esse instrumento como um ato de memória e denúncia, transformando o cabresto em signo visual da violência que silencia, mas também é emblema da voz que insiste em não se calar. A descrição de Federici ecoa diretamente nos processos de controle e silenciamento que atravessam a história do corpo feminino. O *scold’s bridle*, que traduzido do inglês para o português significa cabresto, não é apenas um instrumento de tortura medieval: ele se torna símbolo de uma pedagogia da obediência que moldou séculos de subjetividade feminina. Ao resgatar esse imaginário no mascaramento da *Mulher Santa*, procuro tornar visível a violência histórica que construiu o ideal de pureza, docilidade e silêncio imposto às mulheres. A máscara, assim,

não é apenas objeto cênico, mas marca corporal de um passado que ainda reverbera — e que, ao ser exposto em cena, pode ser questionado.

Segue, abaixo, a imagem de referência para a inspiração da composição da máscara cênica da Mulher Santa, bem como o desenho que fiz para esta máscara no espetáculo.

Da esquerda para a direita, imagem1 retirada da internet; imagem 2, desenho criado pela autora deste texto; imagens 3 e 4 de experimentos de confecção da máscara de cabresto para a Mulher Santa, também criados pela autora.



Foto imagem 1: retirada da internet; e imagens 2; 3 e 4 de acervo pessoal de Letícia Araújo, 2025.

4.1.2 A Mulher "Perfeita"

Maria é o modelo de mãe que concebe imaculada (e que dá à luz uma criança permanecendo virgem), que sofre pelo Filho e que, de forma discreta, o acompanha até ao fim, sem nunca expor o seu sofrimento. Este modelo impera ao longo da Idade Média. Por isso, no século XII é redigido na Alemanha o famoso Espelho das Virgens, tratado que aconselhava as mulheres a seguirem o modelo de Maria. (Martins, p.144)

A Mulher Perfeita habita o entrelugar da aparência e da performance social, onde o espelho se torna uma prisão e o olhar do outro, uma sentença. É a mulher moldada para ser admirada e controlada. Sua existência é atravessada pela necessidade constante de corresponder, de ser o reflexo exato daquilo que esperam dela. Em meu processo ela foi também inspirada nas *Pin-ups* da década de cinquenta¹⁵, essa figura nasce do mesmo imaginário que transformou o corpo feminino em mercadoria e promessa de felicidade doméstica. As propagandas da época estampavam sorrisos impecáveis, aventais engomados, eletrodomésticos brilhantes e corpos cuidadosamente enquadrados. Tudo era vendido em nome da beleza, da obediência e da ideia de que uma mulher satisfeita é aquela que cuida da casa, do marido e de si mesma dentro dos limites do “aceitável”. A Mulher Perfeita, portanto, carrega em si a herança do consumo e da castração. Ela dança sobre um chão de porcelana, com o mesmo sorriso de quem aprendeu a esconder a dor por trás do batom vermelho. Seu mascaramento reflete esse paradoxo: o corpo enfeitado também pode ser um corpo aprisionado. O figurino colorido, os tecidos delicados, o penteado impecável — tudo se torna armadura. Por baixo das camadas, pulsa o desejo de romper o molde, de desorganizar a ordem do belo, de permitir que o suor e o riso desmontem o padrão.

A máscara de cabresto, que persiste desde a Mulher Santa, reaparece aqui como um eco da submissão, mas agora adornada, disfarçada de adorno estético. Um cabresto que sorri. Ela simboliza como o controle sobre o corpo feminino se sofisticou, transformando-se em padrão, estética e vaidade. Um dispositivo de poder travestido de liberdade.

A Mulher Perfeita é responsável por vestir alguns dos mascaramentos criados para acentuar como os corpos femininos foram socializados, domesticados e lapidados para caber no ideal da mulher exemplar. No espetáculo, ela conduz um programa fictício de auditório chamado *Burleta Espivitada* — uma paródia das propagandas que, sob a aparência da leveza e do humor, expõem a engrenagem que transforma a mulher em objeto de consumo.

Por meio desse delírio publicitário, ela convida o público a brincar com a enxurrada de produtos que prometem felicidade, juventude e amor, mas que revelam, por trás do riso, a tristeza e a solidão de uma mulher presa em um relacionamento abusivo. Como em um surto simbólico, a Mulher Perfeita se molda a cada propaganda, tornando-se o próprio produto — o corpo transformado em mercadoria, o rosto em vitrine, o desejo em slogan.

15 O estudo imagético sobre as *pin-ups* foi realizado também por meio do livro de HANSON, Dian (org.). *1000 Pin-Up Girls*. Köln: Taschen GmbH, 2008.

Mascaramento-enceradeira: nesse mascaramento, ela se transforma na própria enceradeira. Esfrega o rosto no chão em um gesto de autotortura ritualística, limpando a sujeira invisível de uma culpa que não é sua. O corpo se dobra, se arrasta, se apaga — mas também produz faísca, como quem tenta reacender a própria chama.

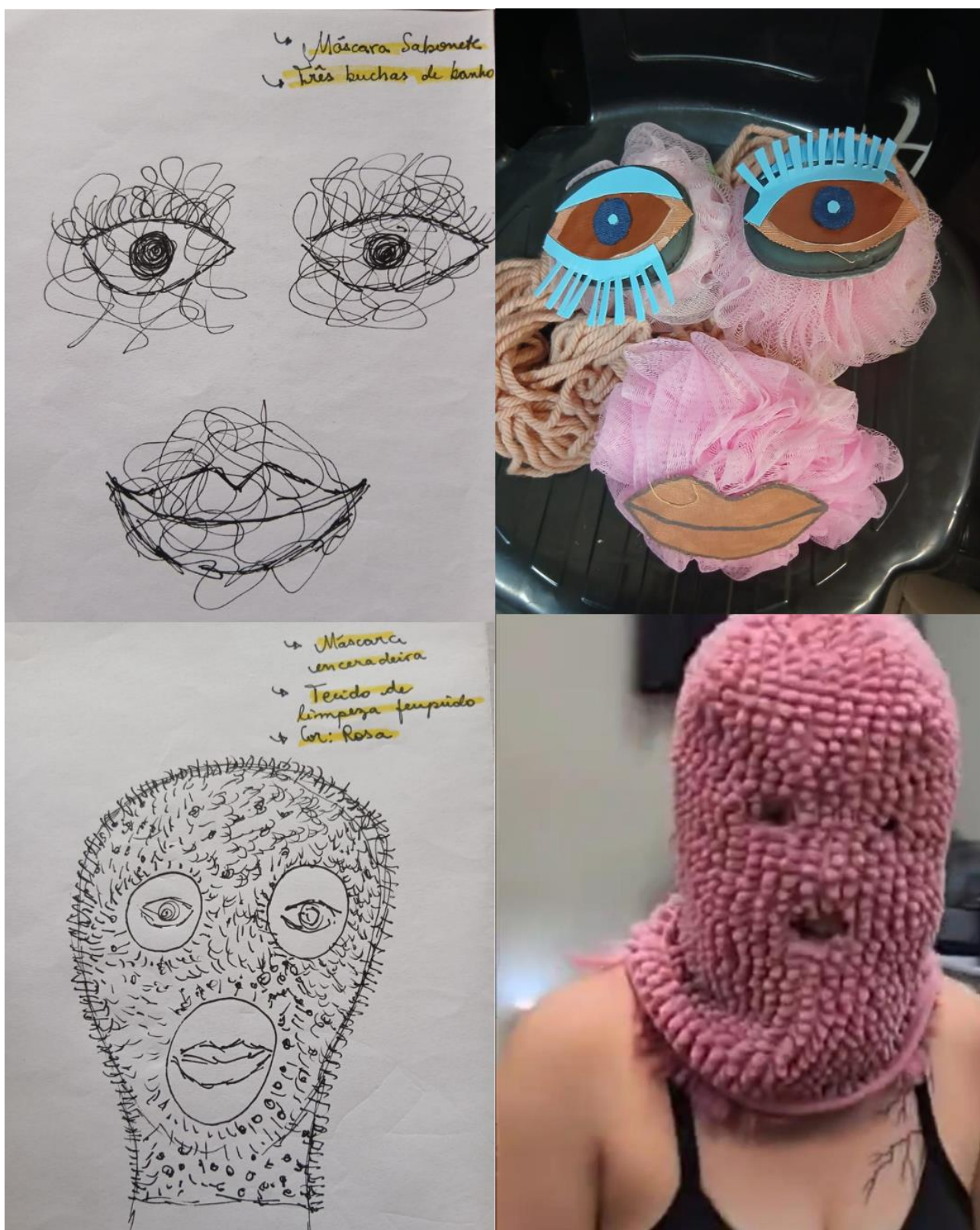
Mascaramento-alvo: Um avental torna-se um alvo, e um convidado do programa lança sobre ela legumes enquanto ela apresenta sua propaganda perfeita. O riso esperado do público mistura-se à violência simbólica: é o corpo da mulher que, mais uma vez, é posto em exposição, pronto para ser atingido, julgado e consumido.

Máscara-sabonete: feita de buchas de banho, com olhos e bocas exagerados, a máscara anuncia o *Sabonete Aristoface* — produto milagroso que promete melhorar tudo que não gosta em seu corpo. Aqui, a Mulher Perfeita performa a ironia da própria pureza: quanto mais se limpa, mais suja de submissão se torna. A boca da máscara se solta e é manipulada pelas mãos, com movimentos que tentam convencer.

Mascaramento-Barbie e Ken: acoplados aos sapatos da Mulher Perfeita, bonecas Barbie e Ken surgem em uma propaganda de um líquido para mau hálito. Eles encenam um beijo apaixonado — mas não conseguem se tocar, impedidos pelo mau cheiro da boca da Barbie. A cena, de humor ácido, revela o abismo entre o ideal de amor perfeito e as relações comerciais que associavam a felicidade feminina ao consumo. Barbie, Ken e a Mulher Perfeita são espelhos uns dos outros: reflexos de uma mesma lógica que aprisiona, polidos, sorridentes e imóveis — personagens eternamente presos na vitrine do inalcançável.

Mascaramento-terno: No clímax do fragmento em que está a mulher perfeita, ela veste o terno do marido. É o momento em que o jogo publicitário se rasga e a violência se mostra nua. Ela expõe ao público a relação abusiva em que vive, revelando como é ameaçada psicologicamente e fisicamente. Nesse mascaramento, ela é ao mesmo tempo oprimida e opressora, uma mulher que carrega em si o peso do patriarcado e, sem perceber, também o reproduz. O terno, símbolo do poder masculino financeiro ocidental, torna-se o disfarce que a sufoca — e o portal por onde ela começa a se libertar.

Da esquerda para a direita, imagem 1 desenho máscara-sabonete; imagem 2 em processo de confecção ; imagem 3 desenho máscara-enceradeira; imagem 4 em processo de confecção, tudo realizado pela autora.



Fotos: Letícia Araújo e Ana Clara Marques, 2025.

4.1.3 A Mulher Diaba

E então surge A Mulher Diaba — aquela que rompe, que encarna o excesso, o gozo, a desobediência, a carne em estado de rebelião. Ela é o vômito simbólico de todas as agressões e silenciamentos engolidos ao longo do espetáculo. É o corpo que não suporta mais conter-se e transborda. É a mulher que, depois de ser santa e perfeita, decide queimar o altar e dançar nas cinzas. Apresentada ao público como um lugar imaginário, a Mulher Diaba é também *A Casa de Masturbação para Mulheres*. Ora é o espaço em si — as paredes, o teto, o chão que pulsa —, ora é a mulher que o habita, enfrenta os preconceitos e afirma seu direito de existir com prazer e autonomia. A casa é refúgio e corpo; abrigo e grito. Um ponto de encontro, um lugar de acolhimento e partilha, onde as mulheres podem se despir das culpas herdadas e se reconhecer em sua própria potência. Por isso, ela é chamada de a mulher diabo — não por representar o mal, mas por ousar desafiar as normas do bem. O riso que ela convoca não é o da leveza, mas o da subversão. É o riso que desestabiliza, que revela o absurdo e o grotesco das estruturas morais que tentam controlar o corpo feminino.

Como observa André de Paiva Cavalcanti Alencar,

Associa-se ao riso e à comicidade o caricaturesco, a inocuidade. A amargura e o desordenamento diante do mundo é o que possibilita ao cômico sua aceitação no universo grotesco. É só quando o riso assume traços da gargalhada zombeteira que se admite a coexistência entre comicidade e horror — sentimentos caracterizadores de algo diabólico. (2024, p. 34)

Nesse sentido, a Mulher Diaba faz do riso um ato de revolta e redenção. Sua comicidade nasce do desconforto, do excesso, da desobediência — e é justamente nesse espaço entre o riso e o horror que ela se liberta. O “diabólico”, aqui, não é o oposto do sagrado, mas o gesto que o desorganiza; é o corpo que se permite rir de tudo aquilo que antes o oprimia. Sua diabolicidade é liberdade. Sua luxúria é consciência. Seu riso é profano porque rasga o véu da culpa. O mascaramento da Mulher Diaba é uma casa viva: uma estrutura que se abre, respira, vibra com ela. É através desse corpo-arquitetura que ela transmite sua mensagem sobre a sexualidade feminina como força criadora e libertadora. Diante do público, fala abertamente sobre a masturbação como símbolo de autonomia, um gesto de reconciliação entre corpo e desejo, um ritual de cura. Sua máscara é feita de miçangas nas cores preto e vermelha com uma pedra central posicionada entre os olhos. Ela simboliza, em minha criação, tanto o terceiro olho, o despertar da consciência, quanto o clitóris feminino, centro de prazer e sabedoria ancestral. É o ponto onde o espiritual e o carnal se encontram, onde o olhar vê e o corpo sente.

O figurino completa essa aparição: chifres, rabo, garras, a pele à mostra. Cada elemento expõe o que antes era escondido. A Mulher Diaba não disfarça, não se contém, ela celebra o que foi negado. Sua presença é fogo e redenção, um convite ao riso, ao deboche, ao desejo e à desobediência.

Da esquerda para a direita, imagem 1 desenho mascaramento mulher diabo; imagem 2, máscara clítoris em processo de confecção; 3 e 4 elementos cênicos de composição da figura, tudo realizado pela autora.



Fotos: Letícia Araújo e Edsel Duarte, 2025.

5. Considerações

Encerrar este trabalho é compreender que todo processo de criação é, por natureza, inacabado. O espetáculo “**Mistérios Gozosos em Burleta Espivitada**”, por meio do qual este texto apresentou reflexões cênicas com descrições dos seus processos criativos, bem como os estudos para além do campo do teatro, permanece em constante transformação e seguirá respirando, gerando novas compreensões, reflexões, atravessando corpos e produzindo sentidos. Aqui cada máscara, cada fragmento de composição cênica, seja no âmbito da atuação mascarada, da encenação e das dramaturgias, bem como cada gesto estético e político em cena guardam o vestígio da mulher que sigo sendo — aquela que se permite escrever, se expressar cenicamente em uma própria escritura de carne e ser reescrita, refazendo-se por meio do teatro.

Ao longo da pesquisa, compreendi que o corpo é também uma forma de escrita. Uma escrita que se inscreve na carne, na presença e na respiração. Foi a partir desse entendimento que encontrei o sentido da proposta de Hélène Cixous, em *O riso da medusa*: a de que as mulheres devem escrever seus próprios corpos, pois neles habita uma linguagem ainda não plenamente dita. Essa escrita feminina — corporal, erótica e sensível — que aqui surge como uma expressão cênica ampliada, rompe com a lógica do silêncio e propõe um modo de existir em que o desejo, a arte e o pensamento se entrelaçam. Para isso, pude consultar e estudar várias referências, tanto práticas do teatro, quanto teóricas, mencionadas ao longo deste texto, além de me manter em atividades de estudo e pesquisa, seja em sala de aula da Graduação em teatro, seja também realizando pesquisa de Iniciação Científica cuja temática abordou o mascaramento.

O processo de criação revelou a arte teatral como esse espaço de transformação e reencantamento do mundo. Um lugar onde o erótico não é vulgaridade, mas potência vital; onde o riso é gesto de desobediência; onde o prazer se torna também ato político; e onde as máscaras cênicas, de fato, revelam muito. As figuras da **Mulher Santa**, da **Mulher “Perfeita”** e da **Mulher Diaba** sintetizam esse percurso da busca de libertação feminina. São camadas simbólicas de um mesmo corpo feminino que transita entre repressão, performance e emancipação — e, ao fazê-lo, reflete as múltiplas formas de ser mulher na sociedade contemporânea.

Mais do que a criação de um espetáculo, este trabalho, bem como a oportunidade de refletir com ele e estudá-lo em sua concretização cênica, tornou-se para mim um ato de afirmação e partilha. Um convite para que outras mulheres também possam se expressar — em seus corpos, em suas vozes e em suas artes —, ressignificando suas dores, seus desejos e suas potências do modo como quiserem compreender e realizar suas escritas próprias. Que cada uma possa, a seu modo, sonhar com seus próprios cavalos rosa voadores, e, ao sonhar, inventar novas formas de liberdade, de presença e de criação.

6. Referências

- ALENCAR, André de Paiva Cavalcanti. **Estado bufão: o corpo transgressor, festivo e lúdico**. 2024. 107 f. Ilustrado. Dissertação (Mestrado em artes) - Departamento de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2024.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Summus, 2000.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1995.
- BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500**, vol 1, 56-61, outubro 2011.
- BRAGA, Bya. **Atitudes estáticas improvisadas e a imobilidade na ação**. Texto didático da professora autora para estudos na disciplina Oficina de Improvisação I, Graduação em Teatro da UFMG. Belo Horizonte: 2023. Não publicado.
- _____. BRAGA, Bya. Entreatuar com máscaras e mascaramentos: por artes de cena mais-que-humanas. **Sinais de Cena**, [s. l.], v. 3, n. 4, 2025. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/40827>. Acesso em: 23 out. 2025.
- _____. **Étienne Decroux e a artesanaria da atuação**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BRAGA, Bya; ROCCO, Marcelo; CAMARGOS, Julia; MANTOVANI, Tamira. Apresentação do dossiê Máscaras e mascaramentos performativos: entre formas, manifestações e aparições diversas. **Revista PÓS**, Belo Horizonte, v. 14, n. 32, p. 7-12, set-dez 2024.
- BRAGA, Bya (Maria Beatriz Braga Mendonça). Mascaramento corporal e diversidade em saberes. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DOS AMERICANISTAS (ICA)**, 56., 2018, Salamanca. Anais. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 1113–1120.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2022.
- DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Edição 4, São Paulo, Difusão Europeia do livro, 1970.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2009.
- HANSON, Dian (org.). **1000 Pin-Up Girls**. Köln: Taschen GmbH, 2008.
- LINARES, Fernando Joaquin Javier. **A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2011. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. 4 edição. Belo Horizonte. Autêntica, 2007.

MARTINS, Alcina Manuela Oliveira. O corpo feminino na Idade Média: um lugar de tentações. In: **ENCONTRO INTERNACIONAL DE JOVENS INVESTIGADORES EM CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS**, 2014, Évora (Portugal). Atas. Évora: Universidade de Évora, 2014. p. 101–112.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 437–454.

OLIVEIRA JUNIOR, Dimas; HARAZIM, Felipe. **As Vedetes do Brasil**. 2012. [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0lnhtAwIFRE>. Acesso em: 25 de outubro de 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

TEIXEIRA, Mariana. **A cena performativa nua**: uma perspectiva de gênero. 2022. 157 f. Ilustrado. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2022.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, n. 17, p. 58-70, jul./dez. 2011.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.