

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

LUNA SOARES MARCELINO

DE CRIANÇA VIADA ÀS DIVAS DO POP:

Sob a Ótica das Autoinscrições Performativas no Espaço

SÃO PAULO
2025

LUNA SOARES MARCELINO

DE CRIANÇA VIADA ÀS DIVAS DO POP:
Sob a Ótica das Autoinscrições Performativas no Espaço

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte-Teatro, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título do certificado de Licenciada em Arte-Teatro.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira
Coorientadora: Ma. Greta Tomaz Lopes

SÃO PAULO
2025

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

M314d Marcelino, Luna Soares, 1999-

De criança viada às divas do pop : sob a ótica das autoinscrições performativas no espaço / Luna Soares Marcelino. – São Paulo, 2025.
140 f. : il. + anexos

Nome artístico da autora: Luna Marcelino.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira.

Coordenadora: Me. Greta Tomaz Lopes.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Performance (Arte). 3. Corpo como suporte da arte. 4. Música popular. 5. Cantoras. I. Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina. II. Lopes, Greta Tomaz. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

LUNA SOARES MARCELINO

DE CRIANÇA VIADA ÀS DIVAS DO POP:

Sob a Ótica das Autoinscrições Performativas no Espaço

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Arte-Teatro, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título do certificado de Licenciada em Arte-Teatro.

Aprovada em 13 de novembro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira
Orientadora – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Ma. Greta Tomaz Lopes

Ma. Carolina de Velasquez Chacal

SÃO PAULO
2025

Dedico este trabalho, todas as performances e cada instante desta caminhada à minha avó Catarina Soares — minha força, meu chão e o motivo pelo qual continuo sonhando. É ela quem me ensina a levantar todas as manhãs e seguir, mesmo quando o mundo parece pesar demais.

Dedico também a minha criança, por ter sonhado a arte como modo de existir e descoberto o amor como ferramenta de resistência.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, inicialmente, agradecer às professoras Maria Carolina e Greta Lopes por acreditarem neste trabalho e na minha pesquisa. O mesmo vale para todos os mentores que marcaram minha trajetória — dentro e fora da sala de aula — e para os servidores técnicos, que são quem realmente estiveram presentes, de alguma maneira, em todos os projetos. Agradeço em especial à Merino e à Cíntia, pela revisão desta escrita e, sobretudo, por toda a parceria na vida.

É importante frisar que uma lauda nunca seria suficiente para escrever todos os nomes que fizeram parte, de alguma forma, deste processo. Este é, portanto, um agradecimento simbólico e coletivo – um gesto de gratidão que se espalha em muitas direções. Em especial, gostaria de agradecer, ainda que não consiga citar todas, a todas as pessoas que trabalharam em qualquer um dos projetos mencionados aqui. Cada uma, à sua maneira, foi essencial não apenas para que alguma performance acontecesse, mas para que eu pudesse continuar sonhando, criando e crescendo profissionalmente. É inspirador estar com as minhas, juntas, em busca do nosso tão sofrido espaço. Foram cinco anos de sofrimento, violência e perrengue — mas também um dos períodos mais intensos, luminosos e bonitos da minha vida.

Quero agradecer à minha família, em especial às minhas mães Catarina, Lilian e Mécia, por incentivarem e germinarem a semente da arte mesmo quando o solo parecia árido.

À família de sangue, agradeço em especial: Edson, Marcio, Madu, Marcia, Arthur e Augusto. Obrigada por estarem ao meu lado nesse processo. Sabendo por tudo o que todas as minhas passam, é emocionante saber que existe alguém da sua família te assistindo do lado de fora, torcendo, vibrando, sobrevivendo junto.

Quando falo de família, não falo apenas de sangue. É muito significativo ter sido acolhido ao longo da vida por pessoas que posso chamar de família. Aprendi isso com Priscila, que me acompanha desde que o mundo é mundo — e muito antes da Luna ser Luna. E não tem como falar de família sem mencionar Thaina, Ruy e todos os amigos que me acompanharam nessa trajetória, impedindo que eu enlouquecesse: uma tatuagem inesperada com Elo ou o Gui; uma ida inesperada à praia com Carol e Wan; uma cerveja com Gabriel depois da aula, ou qualquer lugar improvável em que a Laura tenha me levado... Foram risadas em meio ao cansaço, ombros nos dias de crise, abraços que me lembravam por que valia a pena continuar. Cada gesto, cada companhia, salvou a gota de sanidade que ainda existe aqui. Agradeço também ao meu companheiro Vee, não apenas por fazer parte deste projeto, mas por cada momento vivido juntos — pela calma, pela paciência, pelo amor que me âncora quando tudo parece desabar.

Agradeço em especial à Belinha, parceira que, desde o nosso primeiro encontro, topa todo tipo de loucura e atrocidade que eu invente. Você sabe o quanto foi importante e só nós quantas vezes você me impediu de trancar o curso. Sheeva, este agradecimento se estende a você, que sabe encantar o espaço com sua língua ácida e sua presença tão viva.

Dentro da universidade, agradeço também às que se tornaram parcerias de vida: Lu, Fernanda, Tami, Ná, Helo, Daff, Dizzy e todas as outras pessoas que transbordam ao ambiente acadêmico.

A universidade foi, antes de tudo, uma grande travessia, e nelas encontrei porto seguro. Também foi uma porta de entrada para muitas coisas — inclusive para cruzar minha trajetória com a de artistas como o menino Thito, o Dani bonitão, a Xulis, Anninha, Su e tantos outros com quem dividi palco, espaço de exposição ou mesa de almoço e agora fazem parte da minha vida. Fazer com vocês me mostrou o quanto é precioso confiar no outro — e o quanto o encontro é, por si só, uma forma de arte.

Aos meus alunos: todo o mundo de sucesso! Todas as turmas estarão sempre no meu coração. Acreditar em vocês faz com que eu possa acreditar em mim. Foi ministrando uma aula que percebi que amava dar aula. É sempre um desafio — e nem sempre um prazer — mas é também um exercício constante de escuta, troca e esperança. Muitas vezes, vocês me ensinaram muito mais do que eu pude ensinar. A educação, para mim, é o sopro de esperança de um mundo melhor — aquele que ainda estamos aprendendo a construir juntos.

Uma homenagem especial às minhas divas da vida: Beyoncé, Lady Gaga, Urias, Liniker, Alcione e tantas outras artistas, citadas ou não neste trabalho, mas que, de alguma maneira, fizeram parte do meu processo de criação e de existência. A força delas ecoa em mim, em cada gesto, em cada escolha, em cada palco que piso.

Celebro, especialmente, a minha ancestralidade travesti, e todas aquelas que vieram antes de mim, que abriram caminhos e deram suas vidas para que eu pudesse estar aqui hoje — viva, artista e inteira.

Agradeço à PROGRAD pelo financiamento da produção dos figurinos da performance “1, 2, 3... clack!”, Edital 01/2025.

E, por último, mas não menos importante: a mim.

À minha criança, por ter sonhado.

À minha adolescente, por ter se rebelado.

E a mim, hoje — que vive da própria arte e do que ama fazer.

Por resistir, por continuar, por não desistir.

Não sou nova aqui
Não te peço licença
Sua permissão, nunca fez diferença
Como toda educação
Foda-se sua crença

Urias, Diaba

RESUMO

Esta monografia investigou a performance como linguagem de autoconstrução e resistência, partindo das experiências práticas desenvolvidas ao longo da minha graduação no curso de Licenciatura em Arte-Teatro. O trabalho compreende a arte como gesto político e afetivo, construído entre som, corpo e memória, tomando o amor como eixo de pesquisa cênica. A partir da perspectiva performativa mas também pedagógica, busca-se investigar, sob a ótica prática do que Denise Rachel teoriza como *professora-performer*. A pesquisa propõe uma reflexão sobre corpos dissidentes e suas inscrições no espaço acadêmico a partir de suas pulsões sobre amor e violência. O som surge como força condutora do processo, articulando multilinguagens que atravessam acasos, narrativas e identidade, constituindo-se também como dispositivo de cura e de presença. As referências teóricas dialogam com autoras e autores como Judith Butler, Richard Schechner, Victor Turner, Diana Taylor e Júlio César Sanches, aproximando a performance de práticas ritualísticas e movimentos de resistência, inspiradas em figuras como Lady Gaga, Beyoncé, Liniker e Urias. O trabalho busca romper narrativas hegemônicas sobre o amor e a representação dos corpos na cena, reivindicando a potência da arte travesti como espaço de celebração, aprendizagem e memória coletiva.

Palavras-Chave: Professora-performer; amor; corpo-memória; sonoridade; divas pop.

ABSTRACT

This monograph investigates performance as a language of self-construction and resistance, emerging from the practical experiences developed throughout my undergraduate studies in the Bachelor of Arts in Theatre Education program. The work understands art as both a political and affective gesture, constructed through the intersections of sound, body, and memory, with love as the central axis of scenic research. From a performative and pedagogical perspective, it seeks to explore, in practice, what Denise Rachel theorizes as the *teacher-performer*. The research reflects on dissident bodies and their inscriptions within academic spaces, grounded in their pulsations of love and violence. Sound arises as the driving force of the process, articulating multiple languages that traverse chance, narrative, and identity, becoming a device of healing and presence. The theoretical framework draws on authors such as Judith Butler, Richard Schechner, Victor Turner, Diana Taylor, and Júlio César Sanches, approaching performance as both ritual practice and a movement of resistance, inspired by figures such as Lady Gaga, Beyoncé, Liniker, and Urias. This work seeks to break away from hegemonic narratives of love and body representation on stage, affirming the power of travesti art as a space of celebration, learning, and collective memory.

Keywords: Teacher-performer; love; body-memory; soundscape; pop divas.

SÚMARIO

1	<i>Introdução - Motivações da Monografia</i>	11
2	<i>A Universidade Como Enquadramento da Pesquisa Performativa — Vivências e Ritos Precedentes</i>	18
2.1	Cursinho Heleny Guariba e o projeto “Entre Tons e Rabiscos Cênicos”	20
2.2	Cosmovisões Afetivas – Educativo Araetá no Sesc Ipiranga	24
2.3	de Setembro à Novembro — Performance em Parceria com Isabela Lacerda	26
2.4	lunaLOVESTORY: Uma Série de Performances Para se Inscrever o Amor Travesti no Espaço	28
2.4.1	lunaLOVESTORY: A Projeção	28
2.4.2	lunaLOVESTORY: O Astronauta	30
2.5	Azul da Cor do Mar	34
2.6	A Noiva Odeia o Dia Doze	37
3	<i>1, 2, 3... CLACK! - Uma Experiência Coletiva Artística-Pedagógica-Performativa</i>	43
3.1	Plano de Ação	45
3.2	Dos Convites e Intenções Iniciais	49
3.3	Inspirações e Preparação para Iniciar o Processo	51
3.4	Figurino e Cenografia	54
3.5	As Apresentações	64
3.6	Cada dia único como uma história de amor	75
3.7	A importância de celebrar o direito de existir	80
4	<i>Considerações finais: A importância de celebrar o direito de existir</i>	86
	<i>Referências</i>	87

<i>Bibliografia complementar</i>	SÚMARIO	93
<i>Glossário</i>		95
<i>APENDICE A - Diário de Bordo</i>		100
<i>APENDICE B - Relação de Encontros Pedagógicos</i>		107
<i>APENDICE C – Roteiro Prática</i>		108

1 Introdução - Motivações da Monografia

O presente estudo recorre aos conceitos e ideais de performance¹, partindo da perspectiva social em rumo à perspectiva artística, relacionando aqui as vivências enquanto travesti para justificar a necessidade de documentar sobre nossas histórias, tornando práticas performativas a documentação de estudo nesta monografia.

Cresci em uma família de músicos, então o convívio com a música está presente ao longo da minha vida, desde as lembranças afetivas até os refúgios em momentos traumáticos e violentos. Presente em experiências artísticas, como teatro e musicalização, mas também ritualísticas — como frequentes vivências e experiências em terreiros de umbanda, os quais orientam seus rituais religiosos por meio do som —, assim fui desenvolvendo uma relação estreita com a musicalidade.

Desde a infância, estive submersa no universo sonoro como refúgio pessoal. Dentre a imensidão de possibilidades de ritmos, pelas mais variadas influências em minha vida, e tive o universo performativo da música pop — tendo em vista artistas como Lady Gaga e Beyoncé — como meio inspirador² para meu autoconhecimento como *travesti* e pessoa Lésbica, Gay, Bissexual, Transexual/Travesti, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual e Não-binários (LGBTQUIAP+).

Uma maneira de evidenciar isso é por meio do seguinte trecho, retirado do artigo *Corpos performativos: os entre-lugares e as zonas queers em Lady Gaga*, escrito pelo jornalista Júlio César Sanches (2010), que relaciona as reflexões sobre a performatividade de gênero e o lugar do corpo *queer* na sociedade e a figura de Lady Gaga como papel de transgressão às normas culturais de gênero:

¹ Segundo Diana Taylor (2023), a performance opera como ações vitais para a transferência de saberes sociais, memória e sentido de identidade. Ou seja, performance tem um amplo significado ligado a comportamentos e práticas corporais, como gênero, sexualidade e desobediência civil, que são alguns exemplos abordados pela autora. Na perspectiva artística, Taylor descreve a performance como a arte do acontecimento, da ação, envolvendo a repetição, mas aberta ao encontro, a crítica e interferência do público.

² Durante a infância, cresci cercada por parentes músicos, profundamente ligados ao universo da MPB. Embora até hoje os admire e que muitas de suas referências hoje me acompanham, por muito tempo me afastei da música popular brasileira, pois a associava a figuras masculinas ou normativas de meu convívio familiar. Buscava, então, na música, mulheres que pudessem ocupar esse lugar de inspiração. Diferente do cenário atual — em que temos nomes como Liniker, Linn da Quebrada ou até mesmo a *drag queen* Pablo Vittar —, na minha pré-adolescência, período em que essa busca foi mais intensa, não me identificava com ícones LGBTs brasileiros que, não só afirmassem sua identidade, também ocupassem o *mainstream* como figuras *queer*. Por não encontrar esse espelho na cena nacional, nem em casa, refugiei-me na cultura *pop* norte-americana que, mesmo sem tantas figuras declarantes LGBTs, tencionava em suas letras e visuais a necessidade de politizar nossos corpos através da festa. Ainda assim, é importante destacar que a MPB, o RAP e o FUNK foram fundamentais para a construção de muitas das performances descritas neste trabalho.

A cultura contemporânea, por consagrar personas, também transporta os valores por elas demonstrados. Lady Gaga, ao surgir como fenômeno midiático, foi exaltada por demonstrar aspectos estranhos da aparência e sexualidade. A performance de Lady Gaga inscreve no circuito midiático os discursos daqueles sujeitos que não pertencem à lógica hegemônica da sexualidade e *modus vivendi*. (Sanches, 2010, p. 7)

A leitura do autor, ao apontar Gaga como um corpo que inscreve no espaço midiático discursos fora da hegemonia, dialoga diretamente com a noção de performatividade de gênero proposta por Butler (2022), que compreende o gênero não como uma essência fixa, mas como repetição de atos, gestos e discursos que se consolidam socialmente, o que abre a possibilidade de subversão. Nesse sentido, Lady Gaga se torna mais do que uma *popstar*: é uma encarnação midiática do poder da performance em tensionar e expor os limites das normas hegemônicas, criando brechas para que outras existências possam ser reconhecidas e, em seu caso, inspirando corpos dissidentes por todo o mundo a serem quem são.

Esse atravessamento ressoa também em minha experiência pessoal, em que a musicalidade — nesse caso como Little Monster³ declarada — se transforma em território de resistência e autoafirmação travesti. Assim, como Gaga marca corpos estranhos na cena cultural, meu corpo, ao se colocar em performance, reinscreve histórias que desafiam as imposições normativas de gênero e do meu corpo socialmente visto como monstruoso. Documentar essas vivências é, portanto, não apenas um gesto artístico, mas também político, na medida em que revela como a performatividade pode desestabilizar categorias fixas, produzindo novas possibilidades de ser e existir.

Outro exemplo disso é a cantora Beyoncé, que se destacou como protagonista da difusão contemporânea da cultura *ballroom* para o mundo. Com o lançamento do álbum *Renaissance* (2022), a artista não apenas homenageia esse universo: ela o incorpora em sua linguagem musical, estética e narrativa, amplificando sua potência com responsabilidade e alcance global. Mais do que um exercício artístico, o álbum tem raiz afetiva: é dedicado a Johnny, seu tio *gay* que morreu em decorrência da AIDS e que foi quem a apresentou à música, à moda e à liberdade criativa. Beyoncé afirmou, durante *shows* da turnê em 2023, que *Renaissance* é um espaço de cura, celebração e liberdade — um “clube seguro” onde corpos *queer* e negros são os protagonistas.

³ Termo criado pela própria Lady Gaga em 2009, durante a produção do álbum *The Fame Monster*, para nomear sua comunidade de fãs. A tradução literal é “pequenos monstros”, referência que nasce da forma como a artista relacionava seus medos diante da fama — e de si mesma — com a imagem dos monstros.

Durante a "Renaissance *World Tour*" (2023), Beyoncé deu corpo e imagem ao espírito do álbum. O palco foi desenhado como uma grande passarela, onde categorias⁴ como *Runway*, *Face* e *Realness* foram performadas ao vivo por dançarinas reais da *ballroom*, muitos deles trans e pessoas não binárias. Mais do que uma citação estética, foi um ato de protagonismo e reconhecimento.

Além disso, a força do digital potencializou a ancestralidade. O uso do leque, por exemplo — tradicional gesto performático dos *ball* —, virou símbolo global após sua aparição na performance da música *Heated*. O *clack* (que dá nome à experimentação final) do leque passou a ser replicado em festas, palcos, passarelas e vídeos nas redes, transformando-se em tendência viral no TikTok, *reels* e *challenges* ao redor do mundo. Beyoncé não apenas popularizou o gesto: ela o ressignificou como linguagem identitária para uma geração digital conectada com as raízes da resistência. Os *balls* são espaços onde o corpo dissidente não apenas existe, mas é aplaudido. A artista, ao colocá-los no foco do seu discurso global, transforma sua visibilidade em ferramenta de reparação simbólica e afirmação cultural. Ela usa sua influência midiática e tecnológica para garantir que essas histórias — antes apagadas — agora sejam documentadas, celebradas e multiplicadas.

Pode soar cômico falar sobre uma figura tão caricata e distante como uma diva do *pop* como inspiração, porque, na perspectiva de uma criança “viada”⁵ crescida em Santo André, sempre foi óbvio que minha realidade social — mas, principalmente, meu corpo — não serviria para desempenhar nunca o estereótipo imagético que se tem de um ícone *pop* ou de uma princesa da Disney. Por outro lado, a simbologia de artistas completamente performativas, caricatas e “estranhas”, como as artistas citadas anteriormente, me fez acreditar que, em um mundo tão emaranhado a *marcadores sociais*, era possível ser diferente. Isso, na ótica de uma criança criada dentro das normativas binárias heterossexuais, acabou salvando

⁴ Nas *balls*, os eventos costumam ser organizados em categorias. Isso significa que, se for anunciada uma categoria chamada *body* (corpo), a performance deve dialogar com essa temática, e é a partir dela que os jurados irão avaliar. O mesmo vale para as temáticas gerais: se o evento tiver como tema o Ano Novo, por exemplo, os performers só podem se apresentar vestindo branco. Inspirada por essa lógica, Beyoncé criou categorias que se conectassem com sua *tour*, principalmente ligadas ao *voguing* e à passarela. Da mesma forma — e também em referência a Beyoncé — a performance “1, 2, 3... CLACK!”, descrita mais adiante, nasce desse mesmo sistema de categorias.

⁵ Aqui recorro a esse termo resgatando os xingamentos que atravessaram minha infância, quando um corpo afeminado se tornava alvo constante de *bullying* entre os meninos da turma. A experiência se intensifica ao ser lida sob a ótica de ter sido bolsista em uma escola de matriz católica - vista pela minha família como símbolo de prestígio educacional, mas que, na prática, reproduzia valores ainda mais conservadores que o ensino público regular. Esse duplo atravessamento ecoa como o que Preciado (2013) nomeia como infância fabricada para a heterossexualidade normativa, incapaz de acolher qualquer dissidência de gênero ou sexualidade. Ao mesmo tempo, a lembrança desse corpo infantil, exposto e estigmatizado, também carrega em si o germe daquilo que Machado (2010) reconhece como potência performativa: mesmo sob a violência da norma, a criança cria, resiste e inventa maneiras de existir.

uma vida. O mesmo acontece com o reflexo de corpos *queer* ganhando espaço nas mídias, possibilitando, para pessoas como eu, acreditar que podem chegar lá.

Uma maneira de associar isso ao meu corpo é descrita pelo jornalista Sanches (2010):

Pensar em performatividade é também associá-la à pedagogia do corpo. O corpo é datado, nomeado, regulado e demarcado com a tecnologia performativa do gênero. Homens e mulheres são construídos na teia das relações culturais estabelecidas pelo discurso do corpo. Com isso, a performatividade do corpo torna-se o produto final de um gênero reconhecido na lógica social. [...] A performatividade como produto de uma tecnologia social regulatória torna o corpo objeto de vigilância, mas, ao mesmo tempo, de desprezo social quando não enquadrado nos moldes performativos inteligíveis. (Sanches, 2010, p. 8)

Todos os corpos dissidentes, mas, assim como na maioria da história ocidental, os *corpos trans* têm passado por um processo de genocídio, apagamento histórico e *ostracismo social*. Os dados atualizados de 2024 sobre a violência contra pessoas trans no Brasil, na 8ª edição do *Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras*, publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais — ANTRA (Benevides, 2025), apontam que o Brasil segue, pelo 16º ano consecutivo, como o país que mais assassina pessoas trans no mundo. Se os espaços para nossas existências nas ruas já estão delimitados e perigosos, nossa representação dentre as figuras públicas, personagens ou histórias dramáticas no imaginário da norma sofrem maior ostracismo.

Diana Taylor (2023) me atravessa, me convoca e me lembra: performance é também sistema de memória. E se a memória está no corpo, então meu corpo carrega cenas que o arquivo recusou. Minha existência é performance, é resistência, é documento vivo. E me pergunto: se meu corpo é arquivo, por que ele não foi inscrito na história?

Assim, partindo de uma longa jornada de apagamento histórico e social, aliada à insurgência do meu corpo em transcrever a si no espaço, e do fato de que o curso de Licenciatura em Arte-Teatro — no qual estou me graduando — não prioriza produção de prática, esta monografia tem como intuito desenvolver um diário de bordo sobre as minhas experiências práticas durante o período da universidade, transcrevendo meu *corpo-coletivo* performativamente no espaço, tendo como força motriz o som, além de acompanhar um processo coletivo performativo dirigido por mim para celebrar — no sentido ritualístico da performance — a pulsão de presença em corpos dissidentes. O intuito é autoarquivar minha identidade

a partir do fazer artístico-pedagógico-performativo, uma vez que, “é na construção de novos arranjos corporais que os sujeitos formam lógicas subversivas” (Sanches, 2010).

Sendo assim, ao pensar em performance sob a ótica dos rituais como prática artística, tomo como base o artigo de Grasielle Aires da Costa (2015), mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás, no qual ela faz relações entre dois autores que têm uma relação interpessoal e profissional ao longo de suas vidas: Richard Schechner, professor nos Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque, e Victor Turner, importante estudioso no campo da Antropologia.

Grasielle destaca, primeiramente, a perspectiva de Turner, ao apontar a existência de “uma espécie de teatralidade inerente ao ser humano”, tratando-se das performatividades sociais, com as diferentes mudanças de comportamento conforme o ambiente em que a pessoa está inserida. Já Richard conceitualiza como “rituais sagrados” — no caso de atos religiosos — e “rituais seculares”, como a performance, a política e as artes no geral, por serem tidos como “substratos profanos”. Para Schechner, existe uma ampla questão: “a origem da performance seria o ritual ou vice-versa?”, mas “qualquer ação, não necessariamente humana, pode ser considerada uma performance, dependendo somente dos padrões de cultura e contexto onde está inserida, ou ainda dos padrões de quem analisa essa ação” (Schechner, 2012, p. 48), o que podemos aqui chamar de corpo-memória, fundamentado pelas questões sociais do meio e de suas características intrínsecas, como nesse caso, um corpo trans, que por si só inserido no espaço, já altera o entrelaçamento das relações de modo involuntário.

Nas minhas práticas artísticas, as duas teorias se aproximaram por questionar as performatividades sociais a partir da construção de um espaço empírico aliado à sinestesia, com o intuito de ressignificar e tensionar memórias por meio da *cosmovisão* de corpos dissidentes.

A exemplificar esses conceitos, Grasielle (2015) aponta:

O autor traz brevemente a questão de que o comportamento ritual humano está ligado a uma manutenção da memória coletiva e individual dos membros de um grupo. Ele ressalta que ‘rituais são memórias em ação, codificadas em ações’ (Schechner, 2012, p. 49). Quando Schechner define ritual como ‘memórias em ação’, ele traz as implicações de uma memória viva, ou seja, que não está somente nas lembranças ou no plano das ideias, mas está no corpo, nos objetos e nos símbolos ou códigos utilizados ao longo do ato ritual.

[...] Logo, o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos neles envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status. (Costa, 2015, p. 5-6)

Nesse caso, na perspectiva da minha construção artística — seja como educadora e/ou performer —, esses atributos podem ser colocados em analogia com os moldes dos marcadores sociais, principalmente delimitados por questões como gênero, raça ou classe. A autora afirma, a partir da perspectiva de Richard, que a performance como rito pode, em uma atmosfera dissidente, proporcionar (ou não) a transformação dos indivíduos envolvidos — tanto como performers quanto como plateia, uma vez que o indivíduo está sendo transportado da sua realidade cotidiana para o espaço-tempo ritual (Schechner, 2012).

Além disso, a produção artística que transcreve corpos dissidentes no espaço constitui a base dos questionamentos sobre o que Richard Schechner chama de “memórias do corpo”. Essas memórias não se limitam a lembranças conscientes ou ao que a mente guarda; elas estão inscritas nos gestos, posturas, hábitos e na própria presença do corpo no mundo. Cada ação repetida, cada performance cotidiana ou ritualizada, carrega camadas de experiência e vivência que formam um arquivo vivo, capaz de registrar resistência, adaptação e transformação. Para corpos dissidentes, essas memórias tornam-se ainda mais potentes: o corpo atravessado por normas, opressões e transgressões documenta em si mesmo histórias de sobrevivência, reinvenção e insurgência. Compreender as memórias do corpo é, portanto, reconhecer que cada movimento, cada ato performativo, é também um ato de memória — um gesto de inscrição histórica que desafia o apagamento e afirma a existência. O meu corpo, como corpo travesti, é, por si só, motivo de deslocamento e tensão em qualquer estrutura social em que esteja inserido; sua presença em espaços acadêmicos já simboliza a criação da memória de um novo corpo, inscrito e resistente.

Essas experiências performativas se colocam em uma urgência de questionar, no corpo dos espectadores, as estruturas e padrões em que seus corpos estão inseridos, assim como coloca o autor Jorge Glusberg, em seu livro *A arte da performance*:

Uma manifestação artística que pretende pôr em crise a audiência, confrontando-a com os mecanismos de sua própria atividade corporal. (Glusberg, 2011, s.p.)

O autor continua mais à frente:

As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio. (Glusberg, 2011, s.p.)

No caso do que analisamos até esse momento, poderia se fazer uma analogia dessa alienação em relação aos marcadores sociais, mas também às questões dos padrões estéticos da arte e da relação do tempo-espço criado no rasgo performativo das apresentações e/ou vivências, que se distancia das expectativas da velocidade do mundo globalizado - como no contexto do TikTok citado anteriormente.

Conforme Glusberg (2011) “O espectador é confrontado com uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, de seus tempos vitais e das relações que o artista mantém com sua própria biologia” (Glusberg, 2011). Nesse contexto, o som usado como metodologia serve como um disparador, por ajudar na criação de um ambiente sinestésico, para a equalização de corpos que não estão familiarizados com suas inserções nos espaços e na história ocidentalizada.

Por último, é importante sinalizar a importância do que Glusberg chama de “aspecto inesperado”, completamente aliado à ideia dos rituais, de maneira com que isso influencie também toda a prática a partir da vivência do momento em si, não de sua encenação como no teatro e tornando o performer “ao mesmo tempo ator e agente de sua performance”.

2 A Universidade Como Enquadramento da Pesquisa Performativa — Vivências e Ritos Precedentes

Este trabalho de conclusão de curso envolve uma atividade prática, um processo de criação que se desenvolveu ao longo do ano de 2025, por meio de uma série de encontros e de quatro apresentações. Considero que essas atividades estão inseridas num processo maior, uma série de experiências pedagógicas e performativas que desenvolvi durante meus anos de graduação, e que formalizam um pensamento artístico-pedagógico que coloco em prática no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Nesta seção, apresento algumas dessas atividades performativas realizadas durante meu percurso na universidade.

O processo de estudo performativo através do som na universidade começa em uma aula de Pedagogia da Dança na UNESP, com a professora Lia Braga, em 2022, tendo como foco o estudo de partituras corporais presentes na dança de orixás do Candomblé e da Umbanda. Ao final da disciplina, participei de uma apresentação, em uma vivência performativa em grupo, voltada para a celebração dos corpos resistentes, mesclando músicas, cantoria, dança e festa, com o intuito de encerrar a noite de mostras da disciplina.

Entretanto, durante essa apresentação, o som falhou durante a música "Oba, lá vem ela", de Jorge Ben Jor, o que fez com que, sinestesicamente, toda a plateia continuasse cantando a canção. Pode parecer um fato comum, mas essa música esteve presente na apresentação por conta do início do meu processo de transição, tornando aquele momento mais especial e potente do que poderia ser, partindo do individual e se tornando coletivo.

Movida por esse episódio, por toda a minha trajetória pessoal e pela importância da música no processo de pertencimento da comunidade LGBTQIAPN+ — tendo a comunidade *ballroom* como referência — comecei a afunilar os direcionamentos das minhas pesquisas para o estudo de programas performativos — ou circuitos performativos, como prefiro chamar — orientados a partir de exercícios com o som das mais variadas origens.

Os circuitos performativos tratam de uma relação entre os circuitos elétricos — como formulados por Alessandro Volta⁶ e aprofundados na engenharia elétrica por autores como Charles K. Alexander e Matthew Sadiku — e os programas performativos propostos por Eleonora Fabião em seu artigo “*Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*”. No campo da eletricidade, um circuito se configura como um percurso fechado onde a corrente elétrica flui continuamente, ativada por uma fonte de energia, atravessando resistências, capacitores e outros componentes até retornar à origem. Da mesma forma, no circuito performativo, a cena se estrutura como um campo de tensões, transmissões e transformações: o performer, tal qual um condutor, conduz uma energia que é ao mesmo tempo pré-programada e viva, fluida, reativa.

Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. [...] Um programa é um ativador de experiência. (Fabião, 2009)

Assim, Para Eleonora, o programa performativo funciona como a fonte do circuito: é ele que ativa, direciona e sustenta o fluxo da ação, transformando intenção em energia em ato — em cena.

Porém, devido à autora ainda estar enraizada nas matrizes teatrais, e minhas vivências artísticas se aproximarem mais do aspecto ritualístico, aproximei essas ideias do conceito desenvolvido pelo experimento de Alessandro Volta, que definiu o circuito como um fluxo ordenado de energia com a pilha, com uma metáfora criada por Jorge Luis Borges: “Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. [...] Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar a sua” (Eco, 1994 *apud* Nakao, 2005, p.12). Ou seja, nesse modelo, propõe-se um direcionamento, mas deixam-se os elétrons — ou, no nosso caso, os performers — livres para orientar o fluxo de criação e, ainda assim, transpassar pelas etapas desejadas.

2.1 Cursinho Heleny Guariba e o projeto “Entre Tons e Rabiscos Cênicos”

⁶ Alessandro Volta (1745–1827) foi um físico e químico italiano, pioneiro no estudo da eletricidade. É conhecido principalmente por inventar a pilha voltaica em 1799, o primeiro dispositivo capaz de produzir um fluxo contínuo de eletricidade, possibilitando o estudo da corrente elétrica e o desenvolvimento do conceito de circuito elétrico. Também é creditado pela descoberta do metano.

Enquanto aluna da licenciatura, comecei a aplicar esse estudo da construção cênico-performativa, a partir do som, no Cursinho Heleny Guariba⁷. Como forma de expandir os estudos, criei um projeto paralelo às aulas do cursinho durante 2024, voltado para alunas interessadas, chamado **Entre Tons e Rabiscos Cênicos**. O projeto partia de dúvidas e questões que não conseguiam ser aprofundadas nas aulas regulares, explorando-as por meio de métodos performativos. O projeto facilitava para aprofundar em questões que o cronograma das aulas regulares não nos permitia, além de protagonizar de forma mais sensível a identidade daqueles alunos.

A intenção foi incorporar circuitos com técnicas sonoras aplicadas às temáticas necessárias para as bases teatrais e bibliografias obrigatórias do vestibular, partindo de aulas multidisciplinares baseadas nas maiores dificuldades dos alunos durante o processo. Parte desse processo pedagógico – com suas devidas adaptações de temáticas – foi replicado durante o processo de criação da performance “1, 2, 3... CLACK!”, melhor descrita nas seções seguintes.

⁷ Cursinho popular pré-universitário que prepara ingressantes para as provas de vestibular dos cursos de teatro da UNESP, onde lecionei de 2023 até meados de 2025.

Em uma das práticas performativas do **Entre Tons**, o grupo vivenciou a experiência de aula-performance itinerante. Foram criados diversos circuitos performativos, em diferentes espaços, e o fio condutor da experiência era despertar e desaguar uma saudade no mar. A aula-experiência teve como base a performance **Azul da Cor do Mar**, também descrita neste trabalho e que, assim como ele, fundamentava-se na multilinguagem como expressão de identidade.

Foto 1 - Aula Azul da Cor do Mar.



Fonte: Foto de aula por Júlia Merino, 2024.

Foto 2 - Aula Azul da Cor do Mar.



Fonte: Foto de aula por Júlia Merino, 2024.

Outra necessidade que encontrei nesse processo foi me reafirmar como *professora-performer* e questionar quanto aos moldes de sala de aula e como sua estrutura social influencia nos métodos didáticos. Ao narrar suas próprias experiências enquanto artista e docente, Denise Rachel (2013) problematiza a cisão entre esses dois campos e apresenta a figura do híbrido *professor-performer*, conceito que desloca o ensino das artes de uma lógica meramente técnica ou transmissiva para um processo de invenção, afetação e criação compartilhada. Em sua reflexão, a sala de aula é compreendida como espaço performático, onde não apenas se reproduz conhecimento, mas se experimentam modos de estar e de agir no mundo, em tensão com as normas e os enquadramentos institucionais. Esse pensamento reverbera em meu percurso, sobretudo quando compreendo os

circuitos performativos que proponho — tanto nas minhas performances quanto no Cursinho Heleny Guariba — como lugares de fluxo e transformação, em que som, corpo, coletividade e acaso se atravessam e instauram outras pedagogias possíveis.

Nesse sentido, a noção de *professora-performer* se aproxima da minha própria prática, que articula performance e docência sem separá-las. Assim como Rachel defende que a performance pode ser incorporada como linguagem pedagógica, vejo nos circuitos sonoros e nos atravessamentos ritualísticos e artísticos que proponho a chance de reconfigurar o espaço da sala de aula, tensionando hierarquias, abrindo espaço para a escuta e para a produção coletiva de sentido. O trabalho no projeto *Entre Tons e Rabiscos Cênicos*, por exemplo, não se restringiu à preparação técnica para o vestibular, mas buscou instaurar uma pedagogia performativa que reconhece a potência dos corpos dissidentes e das vozes múltiplas, fazendo eco ao que Denise Rachel propõe como caminho para uma docência que é, também, ato artístico.

O grupo chegou a reunir mais de vinte integrantes e, segundo relatos das alunas, foi de grande importância para o processo de aprendizagem:

A experiência mais marcante que tive foi na aula que ouvimos repetidamente uma única música no fone de ouvido. Acho que ali eu entendi muito da Dafne que eu me tornei de um tempo pra cá. Eu lembro da exaustão do meu corpo, mas a vontade pulsando de continuar. Lembro de fazer coisas que eu, Dafne sóbria (sem música) não faria.

O melhor de tudo foi que todo mundo que estava na sala acabou ficando na mesma *vibe*, a energia se equalizou mesmo cada um estando em diferentes ritmos de músicas. Foi sem dúvidas uma das melhores experiências que já tive. Pela primeira vez me senti confortável *de* dançar, de cantar, de soltar o cabelo, uma coisa que tenho muita insegurança mesmo. Não vou esquecer nunca. O projeto me ajudou muito na parte de relaxar e explorar lugares que antes não me sentia segura para testar. Foi como se eu tivesse um lugar de laboratório *pra* experimentar, ver o que mais gostava ou não de fazer e quando ia para as aulas do cursinho eu tinha bagagem corporal e segurança para expandir esses movimentos ou sentimentos que experimentei no Entre Tons.

(Dafne Ohana, aluna do Heleny Guariba aprovada no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESP)

Minha experiência mais marcante foi a aula em que fomos com roupas da nossa cor favorita e ouvimos o monólogo da Luna enquanto líamos a história em quadrinhos do astronauta. Me identifiquei muito com a história dela, me identifiquei em muitos pontos, o que me fez refletir sobre experiências românticas do passado. A Luna trabalha muito bem a musicalidade e a expressão corporal através do som, isso me ajudou a soltar mais o corpo e a lidar melhor com exercícios em que é preciso criar uma relação com sons.

O Cursinho Guariba é objetivo e técnico, trabalhamos exercícios relacionados às leituras obrigatórias, além de focar em nossas técnicas de palco.

No projeto Entre Tons são trabalhados exercícios que envolvem emoções e sensações, tendo as vivências como foco principal dos exercícios.

(Lais Anselmi, aluna do Heleny Guariba aprovada no curso de Artes Cênicas da USP)

Foto 3 - Entre Tons e Rabiscos Cênicos



Fonte: Foto de aula registrada pela autora, 2023.

Esse projeto foi essencial para que eu pudesse trabalhar questões relacionadas à pulsação dos corpos de cada aluna, assim como meu próprio corpo, desenvolvendo-me não apenas como educadora, mas como artista-pesquisadora que traz as bases performativas para dentro da sala de aula, colocando em vista meu corpo como motriz para a autodescoberta do corpo delas. Foi significativo também para marcar na minha trajetória o tipo de educadora e artista que eu seria e que, de diversas maneiras, esses dois ramos caminharam juntos a partir dali.

2.2 Cosmovisões Afetivas – Educativo Araetá no Sesc Ipiranga

Por ser aluna ingressante em 2021 na graduação, estou inserida em um contexto de pandemia e ensino híbrido que, por se tratar de uma faculdade de artes, afetou diretamente as experiências sensoriais necessárias à formação. A partir de 2022, com o retorno das aulas presenciais, iniciei uma série de estágios paralelos à graduação, em diversas instituições de ensino não formal voltadas ao campo da museologia.

Por um lado, entristece-me profundamente a falta de receptividade ao meu corpo nas instituições de ensino formal; por outro, as vivências em educativos de mais de vinte exposições, realizadas nas mais variadas instituições, inspiraram minha pesquisa ao impulsioná-la para uma perspectiva mais próxima às artes visuais, seguindo o viés da materialidade e do acontecimento como elemento principal, do que às artes cênicas, que muitas vezes recorre mais às estruturas de narrativa e interpretação. Como exemplos explícitos disso, é possível observar a estrutura descrita em *lunaLOVESTORY: O Astronauta, Azul da Cor do Mar* ou até mesmo o *1, 2, 3... CLACK!*.

No período do final de 2023 até meados de 2024, estive imersa no educativo da exposição *Araetá: A literatura dos Povos Originários*, sob coordenação da empresa KA Gestão em Cultura, Arte e Educação no Sesc Ipiranga. A exposição reunia escritos de mais de cem artistas indígenas, abrangendo uma ampla diversidade de narrativas e gêneros textuais. O educativo, para além das atividades rotineiras, como mediação de visitas e atividades artístico-pedagógicas relacionadas à temática expositiva, ofereceu abertura para o desenvolvimento de pesquisas artísticas vinculadas à exposição. Eu, particularmente, fui muito impulsionada por Carolina Velasquez⁸, uma das coordenadoras do educativo e cuja pesquisa é direcionada à retomada da ancestralidade indígena. Seu trabalho me incentivou a inserir em meu percurso formativo como educadora em espaços museológicos a perspectiva de *professora-performer*. Para mais, suas performances, também, impulsionam o caminho desse estudo, por exemplo, referentes às sensações e sentidos induzidos através das proposições performativas.

⁸ Carolina Velasquez é nascida em Piracicaba - SP e é cidadã híbrida entre Brasil e Bolívia, primeira geração brasileira. Graduada em Artes Plásticas na UNESP (2003) e pós-graduada em Práticas Artísticas Contemporâneas na FAAP (2018). Mestre em Processos e Procedimentos artísticos. Sua pesquisa e produção em artes se baseia no estudo sobre as cosmovisões, idiomas simbólicos, danças e rituais oriundos de povos originários de Abya Yala - América Latina.

Assim, imersa no início do meu processo de transição, esse contato com ela me motivou a um mergulho ancestral nas culturas travestis, além de fomentar um estudo mais atento dos rituais performativos. Foi nesse contexto que surgiu *Cosmovisões Afetivas*, uma performance autoral apresentada no Sesc Ipiranga em quatro datas ao longo do período da exposição. A obra teve como base poemas dos livros *O Choro da Mãe Terra*, de Olívio Jekupé; *Uruhi: Nossa Terra, Nossa Floresta*, de Devair e Jaider Esbell; e o livro infantil *Çaiçú Indé: O primeiro grande amor do mundo*, de Roni Wasiry Guará.

A vivência consistia em uma imersão que unia saberes da natureza e saberes digitais, orientado por sons naturais evocador por fim em meio a contações de história e intervenções de vídeo e presença, permitindo que o corpo se colocasse como protagonista ao experienciar a história de amor proibido entre o Sol e a Lua. Pelo trocadilho com meu nome – mas também para traçar um paralelo com a temática das pesquisas no *lunaLOVESTORY*, como melhor descrito adiante –, essa história de amor foi associada, simbolicamente, às relações proibidas de amor entre corpos transsexuais na sociedade. É importante ressaltar meus agradecimentos à Artur Nava, que fez toda a parte de operação de luz nas performances.

Essa performance corroborou para uma autoafirmação como artista nas linguagens performativas e ressoou na perspectiva de *professora-performer* não só na sala de aula, mas em outros espaços educativos.

Foto 4 - Cosmovisões Afetivas



Fonte: Foto da performance por Rafaela Queirós, 2023.

Foto 5 - Cosmovisões Afetivas



Fonte: Foto da performance por Rafaela Queirós, 2023.

2.3 de Setembro à Novembro — Performance em Parceria com Isabela Lacerda

Para além das investigações pedagógicas, desenvolvi investigações prático-performativas a partir de construções sonoras. A primeira delas foi criada em parceria com Isabela Lacerda, colega de turma no curso de Arte-Teatro, também participante da performance na aula da professora Lia e grande amiga da vida. Em 2023, criamos **De Setembro à Novembro**, apresentada na segunda edição do Festival Cruza, evento universitário organizado por discentes do Instituto de Artes da UNESP, do qual também integrei a equipe de produção por três edições.

A obra partiu do estudo de partituras corporais inspiradas em movimentos atravessados pelas violências que ambas vivenciamos em relações abusivas. O corpo se fez arquivo, mesclando técnicas de contato e improvisação e dinâmicas de peso e contrapeso com instrumentais de músicas que comunicavam a narrativa que desejávamos construir e, de alguma maneira, dialogavam com as narrativas pessoais de cada uma naquelas relações. Alternávamos entre papéis arquetípicos de agressora e agredida, em uma dinâmica que buscava tanto denunciar quanto subverter esses lugares. Por se tratar de uma vivência de cura sob a ótica das relações abusivas, a performance foi pensada para ser única, não sendo reapresentada — tal como muitas histórias de amor que acontecem apenas uma vez.

Foto 6 - de Setembro à Novembro
Apresentação



Fonte: Foto da performance por Rafael Augusto, 2023.

Foto 7 - de Setembro à Novembro
Apresentação



Fonte: Foto da performance por Rafael Augusto, 2023.

O primeiro contato que tive com Isabela aconteceu de forma híbrida, durante a pandemia, em um jogo teatral na primeira aula de uma disciplina, em que deveríamos nos conhecer apenas pelo som da voz. É no mínimo curioso porque, durante essa escrita, coloco o acaso e o som como moldes para a performance, e isso se mescla com os encontros da vida durante o processo. O som, que no início foi a forma de reconhecer a outra e a si mesma, tornou-se parte central da construção da narrativa: lembranças íntimas se inscreviam não apenas nos movimentos, mas também na música que acompanhava a performance.

No início, a ação era contida, evocando memórias individuais, solidão e silêncio. Conforme os corpos se encontravam no espaço, o contato entre as performers crescia, intensificando o clima de confronto e desejo, até alcançar um auge turbulento em que a música parecia rasgar a pele emocional do acontecimento. No desfecho, a trilha retornava a um tom mais suave, conduzindo um reencontro consigo mesma, como se cada corpo pudesse finalmente reconhecer sua própria melodia.

O uso do som não se limitou à função ilustrativa: ele potencializou a experiência estética e afetiva, convocando o público a revisitar suas próprias memórias amorosas e decepções. A sonoplastia operou como mediação entre cena e plateia, transformando a violência coreografada em um espaço de partilha sensível, em que o riso nervoso, o reconhecimento e a dor se entrelaçavam. Assim, **de Setembro à Novembro** se constituiu como um gesto de denúncia e cura, em que movimento e música se costuraram para dar forma àquilo que tantas vezes permanece oculto no silêncio das relações

Um ótimo exemplo disso é que, no auge da performance, quando o confronto entre os corpos atingia seu ponto mais turbulento, a escolha musical evocava *The Great Gig in the Sky*, do Pink Floyd. A progressão dramática de acordes e os vocais intensos de Clare Torry, descritos no documentário *The Dark Side of the Moon* (2003) como uma representação da morte, criavam uma atmosfera de passagem, em que dor, medo e êxtase se confundiam. Assim como a canção pode ser lida como a personificação dos estágios do luto, o ápice de violência da performance funcionava como metáfora para a morte de um relacionamento: não apenas o fim de um vínculo amoroso, mas também o atravessamento das perdas íntimas que se inscrevem no corpo. Nesse paralelo, música e movimento se encontravam como traduções sensíveis daquilo que permanece inominável: a experiência do fim.

2.4 lunaLOVESTORY: Uma Série de Performances Para se Inscrever o Amor Travesti no Espaço

Em 2024, desenvolvi uma série de obras performativas solo, centradas na minha vivência de forma aberta - mas diversas mãos envolvidas - orientadas por histórias de amor que vivi — ou não vivi — e que carregam o desejo de inscrever minha identidade travesti como um corpo capaz de amar, de ser amada, e de denunciar afetos abusivos. A série chama-se **lunaLOVESTORY** e até o momento é composta por quatro ações apresentadas apenas uma vez, cada uma delas com estrutura e sensibilidade únicas, pois, assim como certas histórias de amor, elas só acontecem uma vez. Uma quinta obra, **A Noiva**, está prevista para ser criada posteriormente. Todas as criações de **lunaLOVESTORY** operam com diferentes dinâmicas de relação entre público, som e corpo — ora ritualísticas, ora confessionais, ora satíricas. Em todas, o som não é apenas trilha, mas eixo estruturante, fio condutor e elemento motor, tanto no processo criativo quanto na apresentação. Ele orienta, convoca, envolve e transforma os espaços e afetos que atravessa. Em cada obra, uma faceta diferente do amor travesti é evocada, e o que se revela é um modo de estar no mundo em que o amor não é dado, mas conquistado, fabricado, reimaginado e, sobretudo, vivido como experiência política e sensível. As abordagens variam entre instalação, ritual, intervenção e espetáculo, sempre articuladas por sonoridades que modulam os afetos e o tempo onírico da experiência.

O nome surge como retomada da herança ancestral do amor transfeminino, em referência à balada homônima localizada no centro da capital paulista - espaço marcado pela prostituição de corpos travestigêneres e que, em diversas ocasiões, configurou o modelo de muitas relações 'amorosas' vivenciadas por esses corpos na região.

2.4.1 lunaLOVESTORY: A Projeção

A primeira obra da série, **A Projeção**, foi apresentada no Teatro Reynúncio Lima, durante a terceira edição do Festival Cruza. A ação se estruturava como um programa performativo, que partia de um curta-metragem ficcional e a ação da performer em sua exibição, satirizando os ideais de amor romântico norte-americano em contraste com as relações líquidas e muitas vezes abusivas entre homens cis e travestis.

Os registros em vídeo misturavam cortes de filmagens reais captadas por mim, que em muitos momentos refletiam figuras do texto narrado ou até memórias pessoais, com trechos de comédias românticas hollywoodianas. Esse cruzamento criava camadas entre uma autodocumentação de si, construída a partir de uma história de amor, e uma estrutura de paródia ao *American way of life*, entrelaçada ao relato das vivências de um corpo travesti.

Nesse ponto, o filme *Simplesmente Acontece* (2014), em que a protagonista vive uma trajetória de encontros e desencontros amorosos com seu melhor amigo, além de dialogar com a história de origem, evidencia também o percurso de desenvolvimento de uma mulher cercada por

Foto 8 - A Projeção



Fonte: Foto da performance por Equipe Cruza, 2024.

sucessivas recusas masculinas ao longo de suas experiências afetivas. Ao evocar esse tipo de narrativa, a obra buscava tensionar justamente a ausência — ou até mesmo a impossibilidade — da família nos moldes do ideal americano. Outra camada se adiciona na mescla com as vivências pessoais impressas no curta, o que leva a questionar o quanto corpos trans são fabulados em relações afetivas. Assim, a performance evidenciava a fratura entre a premissa do “casal ideal”, sustentada pelos padrões da heteronormatividade, e a realidade das experiências afetivas vividas a partir da ótica de uma travesti.

Além das projeções, a performance contava com intervenções minhas durante a exibição. A ação que mais se sobressaiu foi a tentativa frustrada de acender um cigarro com diversos isqueiros vazios — gesto que, dentro do curta-metragem, aparecia como metáfora para as sucessivas tentativas de ascender relações que não eram capazes de serem carburadas.

2.4.2 lunaLOVESTORY: O Astronauta

Na mesma ocasião e espaço, também foi apresentada **O Astronauta**, uma instalação sonora imersiva. O público era convidado a subir ao palco e percorrer por entre sete módulos, cada um contendo uma memória fisicalizada, os performers em um perímetro isolado e fragmentos de tiras de um quadrinho feito por alguém que marcou minha vida com afeto e inspirou a narrativa. Um áudio conduzia a narrativa, ativando a instalação em sincronia com pontos de luz que iluminavam cada módulo, incentivando a interação do público com os objetos.

Imagem 9 - Material gráfico disponível para o público na instalação



Fonte: Material elaborado pela autora, 2024.

Durante a ativação, de forma isolada do público e seguindo todas as normas de segurança, o tatuador Guilherme Ferreira eternizou em minha pele um desenho relacionado ao áudio. A ação teve um tom sensível e íntimo, emocionando boa parte da plateia. O som, aqui, operava como narrador, guia e também corpo presente — sussurrando e atravessando o tempo — costurando a narrativa com a regravação de clássicos românticos da MPB na voz de menino thito⁹. Ao mesmo tempo em que sensibilizou com a história de amor, o áudio também provocava incômodo pelo ruído da máquina perfurando a pele e os desdobramentos da narrativa. A trilha sonora foi finalista no Prêmio Profissionais da Música na categoria de Trilha de Teatro.

A menção de Gal Costa ao “astronauta da saudade” em *Lágrimas Negras*, uma das músicas que compunha a trilha, costurando a narração da história, atravessa de modo sensível a experiência da obra. A canção, que evoca a distância e o afeto perdido, encontra ressonância no gesto de gravar na pele um desenho retirado de um livro infantil, chamado *O Astronauta*¹⁰, que narra a história entre um viajante sideral e um anjo em uma aventura de amor pelo espaço. Durante a ativação, um dos desenhos do livro foi materializado na tatuagem, ampliando o entrelaçamento entre memória, narrativa e corpo. Esse ato de marcar a pele transforma a lembrança em registro permanente, condensando no corpo a ausência e a memória de quem inspirou a narrativa.

⁹ menino thito é multi-instrumentista, produtor, historiador da arte e um grande amigo da vida apaixonado por chá mate. Atua desde 2019 como artista independente, já possui 1 mixtape, 5 EP's, sendo o último deles “!Que Bom Que Chegou!” (2023) elogiado por portais Brasil afora. Já indicado duas vezes ao Prêmio Profissionais da Música pela produção da música “Só Pra Aquecer” e pela trilha sonora da performance “LunaLoveStory II: O Astronauta”. Recentemente lançou seu último *single* Quebradin' lançado internacionalmente pela Groover Obsessions (França) através de um concurso entre Groover e Festival Saravá.

¹⁰ Por se tratar de uma obra criada com inspiração a partir da mesma relação amorosa que dá vida a esta performance, o autor prefere manter em sigilo sua identidade.

O processo criativo, nutrido por músicas que carregam afetos, encontra nessa canção de Gal Costa uma chave para compreender a dimensão íntima da performance: a saudade que se grava, a memória que se canta, o amor que se torna experiência partilhada entre som, pele e público. A simbologia de eternizar o desenho revela poeticamente como as narrativas de amor podem se fundir às vivências dos corpos trans.

Foto 10 - Guilherme grava na pele saudade de Luna



Fonte: Foto da performance por Equipe Cruza, 2024.

Como parte do registro desta obra, espalhei pelo Instituto de Artes da UNESP - local da vivência - cartazes com QR Codes que levavam a um formulário para recolher percepções do público.

O processo desaguou não apenas na performance, mas também em experiências formativas: uma aula sobre escritas de si, baseada na escuta da própria performance como ponto de partida, realizada em um encontro do projeto *Entre Tons e Rabiscos Cênicos*, no cursinho Heleny Guariba;

Foto 11 - Instalação O Astronauta



Fonte: Foto da performance por Equipe Cruza, 2024.

e, também, em um momento de acolhimento criado durante uma formação que ministrei no educativo da exposição *FITE PLAY*, no Sesc Pinheiros, sob coordenação da empresa KA Gestão em Cultura, Arte e Educação, no Sesc Ipiranga.

A seguir, compartilho trechos dos relatos recebidos, que foi me permitido a utilização desde que as impressões fossem inseridas anonimamente:

Acho que *pra* além de ter sido um compartilhamento muito real, visceral (tipo, no sentido de algo muito vivo, que dava *pra* sentir pulsar) e íntimo com o público, eu fiquei completamente *pega* por sentir que aquilo que eu *tava* vendo era algo completamente irrepetível. Assim, eu sei que na teoria qualquer performance artística, até aquela de música orquestral que segue a partitura certinho, é irrepetível. Na *psico* a gente falava muito sobre aquelas coisas de "ninguém entra duas vezes no mesmo rio, porque quando você for entrar de novo, o rio já não é mais o mesmo e você também não". Mas com toda a coisa da interação com o público, da tatuagem sendo feita (*pra* mim, tatuagem também é a definição de coisa que vai ser inescapavelmente única, cada tatuagem que a gente faz a gente nunca vai ter outra igual no mesmo lugar do mesmo jeito), enfim, com tudo isso eu saí de lá com a sensação que tinha visto algo que nunca mais iria ver de novo.

Olha, para além das composições da trilha sonora que eu gostei MUITO, *pra* mim pegou muito o lance de começar com uma fala que mostrava que era um áudio sendo mandado *pra* alguém, mas que durante a performance rola TANTA coisa que eu sentia que tipo, era EU a interlocutora daquele diálogo. Mas daí, no final, o barulhinho do whatsapp lembrando que era um áudio de *whatsapp pra* mim foi quase uma reviravolta no enredo, tipo um plot *twist* mesmo sabe?? Como se eu falasse "PODE CRER, ERA >>ISSO AQUI<< QUE TAVA ROLANDO O TEMPO TODO

(126 anos, Educadora musical e psicóloga)

Achei muito interessante o uso do som pois trouxe um local de intimidade, como se segredos estivessem sendo confessados, mas a pessoa e as coisas ditas podiam ser reais - ou não. A sonoridade demandou bastante atenção e uma presença de público ativo, mas que ajuda a aguçar os sentidos e estar em alerta para o que estava acontecendo.

(123 anos, Artista)

A proposta do som como condutor é muito interessante. O ambiente acabou se organizando como uma instalação e causou uma aproximação entre público e performer. Acho que isso torna tudo muito íntimo, o que é legal de se oferecer no teatro, quando a gente só está acostumada com a distância da plateia... acostumada de ver atores e atrizes lá de longe. Fiquei envolvido, como se aquilo fosse um grande ritual de acolhimento e uma exposição muito íntima de algo que não dava *pra* ser falado de fato. Foi tipo, "ei, escuta essa música, lembrei de vc.", é o jeito mais simples de dizer algo que a gente não sabe como falar.

(124 anos, Produtor Audiovisual e Professor de Yoga)

Eu me senti muito à flor da pele. Senti que isso me afetou emocionalmente, deixando-me bem emotiva, até cheguei a chorar um pouco. Eu percebi mais o conjunto e a sensação do som e da voz, do que necessariamente as palavras e seus significados, por isso que eu acredito que me emocionei tanto. Eu gosto muito de sonoridades que carregam significados, então enquanto assistia à performance eu senti que o som me abraçava. Talvez pelo tom da narração, timbre da voz e pausas nas falas.

Eu senti saudades de algo que ainda nem vivi ainda.

(118 anos, Estudante)

2.5 Azul da Cor do Mar

Na quarta edição do Festival Cruza, no segundo semestre de 2024, apresentei *Azul da Cor do Mar*, uma exposição interativa com forte carga ritual, na qual meu corpo, minhas memórias e afetos se articulavam com o espaço, o público e as obras de mais de 30 artistas convidados. Inspirada por estratégias como as de Sophie Calle em *Cuide de Você* — onde diversas mulheres reinterpretam uma carta de rompimento para explorar camadas íntimas e coletivas de dor e memória — busquei, a partir da minha experiência pessoal, expandir a memória de afetos, atravessando o meu corpo trans e projetando-o para a percepção de outros artistas, motivada por suas poéticas e atravessamentos. A expografia colaborativa permitiu que cada artista convidado dialogasse com a performance, oferecendo perspectivas e materialidades diversas que ampliaram o circuito afetivo e ritualístico da exposição.

Essa articulação entre corpo, memória e espaço funcionou como um modo de ressignificar experiências individuais, transformando lembranças íntimas em narrativa compartilhada. Assim como Calle “esgota” as possibilidades da carta por meio de múltiplas leituras, *Azul da Cor*

Foto 12 - Azul da Cor do Mar
Apresentação no Festival Cruza



Fonte: Foto da performance por Malu :), 2024.

do Mar buscou expandir minha própria história afetiva e corporal, criando um espaço em que o público podia percorrer, interagir e testemunhar relações de intimidade, desejo e afetos atravessados por narrativas de amor com meu corpo, muitas vezes invisibilizado em narrativas de amor e memória - narrativas essas, pouco documentadas.

A experiência teve formato de circuito interativo-performativo-contemplativo com duração de uma hora. O público era guiado por uma ambientação sonora inspirada em uma rádio/TV litorânea, podendo circular livremente por mais de 40 obras, visuais e sonoras, interativas ou não, assinadas por mais de 30 artistas convidados em conjunto de intervenções projetadas e ações minhas. A escolha dos artistas se deu pela busca de técnicas, materialidades ou até mesmo poéticas que cruzassem com a performance de alguma maneira.

Foto 13 - Material Desenvolvido Pelo Público em Uma Das Obras Interativas Propostas por Luna em Azul da Cor do Mar



Fonte: Material elaborado pela autora, 2024.

Em um formato quase oposto ao da performance anterior, as narrativas aqui se costuram de maneira mais sutil no áudio e, consequentemente, no vídeo. O que se sobressai é uma sequência de músicas temáticas que ajudavam a compor a narrativa desenvolvida pelas obras. A proposta, com intervenções ácidas e humorísticas minhas como locutora de rádio, conduzia o público pela então chamada *LOVESTORY.FM*: uma estação de rádio guiada por uma travesti, cuja programação girava em torno da temática do amor, trazendo músicas de artistas como Alcione, Liniker, Maria Bethânia, entre muitos outros.

Enquanto isso, a cada música ou intervenção, meu corpo disponível no espaço interagia com a plateia e com o espaço de diversas maneiras, através de ações cotidianas como dançar, fumar ou até se masturbar. Meu corpo, diante daquele público, foi colocado como um corpo-obra.

Na parte final da performance, Guilherme Ferreira, o mesmo tatuador de **O Astronauta**, gravou em minha pele, por cima de um desenho já existente em meu braço de uma onda do mar, colorindo agora em tons azuis. Foi minha única tatuagem colorida, até então, sendo um gesto de

ressignificação visual e emocional. A ação aconteceu em conjunto com um jogo de perguntas com a plateia, inspirado pela estética dos Talk Shows Americanos.

Inspirada pelos estudos de Jorge Glusberg, em que ele comenta “a reprodução de rituais mágicos ou religiosos nas performances integra o ator e sua produção. [...] O uso da tatuagem, como ilustração da pele, nos traz à memória as origens de civilizações” (Glusberg, 2011), a fim de discorrer sobre rituais e marcas corporais na arte, entendi esse momento como uma ativação ancestral.

2.6 A Noiva Odeia o Dia Doze

¹² A estética *Camp* pode ser entendida como uma sensibilidade que privilegia o exagero, a teatralidade e a artificialidade. Susan Sontag, em Notas sobre o *Camp* (1964), define-a como uma forma de ver o mundo “entre aspas”, em que se é representar um papel, valorizando o artifício e o excesso. Philip Core (1984), por sua vez, a descreve como “uma mentira que conta uma verdade”, ressaltando sua dimensão performática e paródica. Mais do que estilo, o *Camp* é experiência e performance, desafiando noções convencionais de beleza e gosto, profundamente associado às culturas dissidentes e à causa *queer*.

Dentro da lógica da série **lunaLOVESTORY**, também desenvolvi **A Noiva Odeia o Dia Doze**, uma intervenção performativa intermitente criada para o Dia dos Namorados (2024), com forte caráter cômico-trágico e político.

A proposta consistia em ocupar a entrada do Instituto de Artes vestida com um vestido de noiva rosa, desenvolvido com base numa estética visual *Camp*¹² para a futura performance “**lunaLOVESTORY: A Noiva**”, e em uma instalação inspirada em uma “barraca do beijo” de festas juninas. O espaço tocava músicas de “sofrência”, traição e histórias de amantes — lugar recorrente das travestis nas relações afetivas. A ação convidava, a partir da estranheza de ter uma noiva travesti - papel não muito comum entre as funções sociais de pessoas trans — vestida de rosa na entrada de uma universidade —, a compartilhar anonimamente histórias relacionadas à infidelidade ou amores clandestinos. Em troca, recebiam uma dose de

¹² A estética *Camp* pode ser entendida como uma sensibilidade que privilegia o exagero, a teatralidade e a artificialidade. Susan Sontag, em *Notas sobre o Camp* (1964), define-a como uma forma de ver o mundo “entre aspas”, em que se é representar um papel, valorizando o artifício e o excesso. Philip Core (1984), por sua vez, a descreve como “uma mentira que conta uma verdade”, ressaltando sua dimensão performática e paródica. Mais do que estilo, o *Camp* é experiência e performance, desafiando noções convencionais de beleza e gosto, profundamente associado às culturas dissidentes e à causa *queer*.

bebida alcoólica, como forma de acalanto para esse dia nem sempre feliz para todos.

Foto 14 - A Noiva Odeia O Dia Doze



Fonte: Foto da performance por Isabela Lacerda, 2024.

Imagem 15 – Material Gráfico A Noiva Odeia O Dia Doze



Fonte: Material elaborado pela autora, 2024

O vestido foi confeccionado inteiramente por mim, a partir dos disparativos da disciplina optativa “(Des)construção de traje de cena e cenografia”, ministrada por Fausto Viana¹³ como disciplina optativa na ECA-USP, que adotava uma ótica performativa de análise do figurino, partindo de memórias afetivas. O vestido em questão é inspirado em um vestido de uma de minhas mães e foi desenvolvido sem que eu possuísse a

¹³ Fausto Viana é professor, pesquisador, cenógrafo, figurinista e museólogo. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Cenografia (1992) pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – CAC/ECA USP. Mestre em Artes (2000) e em Têxtil e Moda (2015) pela Universidade de São Paulo. Seu primeiro doutoramento foi em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2004) e o segundo em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (2010). Pós-doutor em Conservação de Têxteis no Museu Nacional do Traje em Lisboa, Portugal e em Moda, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor livre docente da

a prática da costura. A confecção dessa peça, também, é uma extensão do sonho, muitas vezes inalcançável, de uma cerimônia que simboliza a eternização de uma relação e que, na maioria dos casos, não são locais sociais pensados para que travestis ocupem.

Foto 16 - Casamento de Mercia Magalhães
Vestido de Inspiração Para Obra



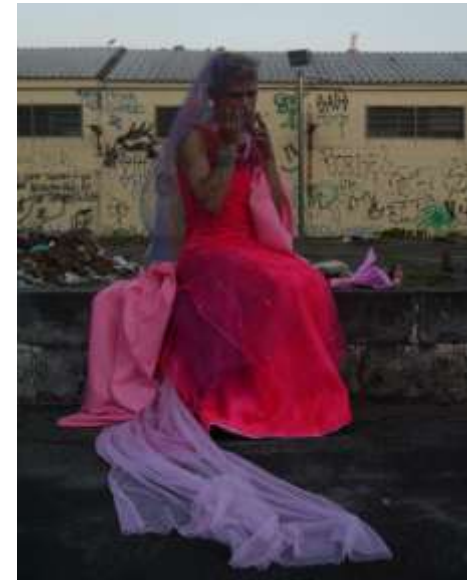
Fonte: Foto da Família Marcelino, 2002.

Foto 17 - Croqui A Noiva



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Foto 18 - Registro de Divulgação
da Performance A Noiva



Fonte: Foto da performance por Leonardo Saso, 2024.

Ao pintar e vestir o vestido de noiva rosa, inscrevo na materialidade desse objeto um gesto de retomada. Se, como aponta Mezabarba (2024), o vestido carrega uma “biografia” que vai além de sua função de mercadoria, revelando vínculos emocionais, sociais e institucionais, a minha performance desloca esse eixo para o campo da dissidência. A cor rosa, em contraste com o branco consagrado pela tradição ocidental, não apenas destoa, mas reescreve o rito: atualiza uma memória coletiva que, historicamente, não reconhece corpos travestis como protagonistas da cena matrimonial. A ação de tingir o vestido é, portanto, a escrita de uma nova narrativa biográfica para esse objeto, uma biografia que não se ancora na promessa do amor romântico, mas na afirmação da existência travesti diante de um ritual que nos exclui.

Foto 19 - Registro da Confecção do Vestido



Fonte: Registrado pela autora, 2024.

Foto 20 - Registo de Divulgação da Performance A Noiva



Fonte: Foto da performance por Leonardo Saso, 2024.

Esse gesto dialoga com a ideia de que o vestido de noiva é o principal marcador do ritual do casamento — e dessa performance — protagonista de um investimento emocional e material que, para muitas mulheres cis, guarda a memória de uma transição de vida (Mezabarba, 2024). Ao subverter sua cor e sua função, criou um outro destino para a peça: não mais a lembrança de um contrato social que insiste em nos negar, mas a materialização de um rito de presença e contestação. Se o vestido branco remete ao ideal de pureza e legitimidade social, o vestido rosa

encarna o excesso, a ironia, a comicidade trágica de uma noiva que não promete eternidade, mas que insiste em ocupar, ainda que pela via da performance, o espaço simbólico do amor público.

Foto 21 - Registo de Divulgação da Performance A Noiva



Fonte: Foto da performance por Leonardo Saso, 2024.

O som, no caso desse processo tornou-se elemento essencial na construção da performance, operando como camada afetiva durante o processo de criação que atravessa diretamente a experiência estética. As músicas populares que tematizam o sofrimento amoroso, especialmente aquelas que falam de traição, solidão e amores impossíveis, criam um ambiente de partilha coletiva em que a dor se transforma em matéria de encontro. Ao evocar canções como *Todo mundo vai sofrer*, de Marília Mendonça, não se trata apenas de inserir uma trilha sonora, mas de acionar uma memória cultural amplamente reconhecida, que aproxima o público por meio de lembranças afetivas de suas próprias relações e decepções -

assim como a artista também evoca na letra da canção. Nesse gesto, o amor travesti aparece não como promessa de adequação ao ideal da norma dentre a maioria dos rituais matrimoniais, mas como possibilidade de expor e compartilhar socialmente uma dor que, tantas vezes, é relegada ao silêncio, principalmente dentre as vivências de afeto por corpos trans.

3 1, 2, 3... CLACK! - Uma Experiência Coletiva Artística-Pedagógica-Performativa

Como relatado anteriormente, o curso de Licenciatura em Arte-Teatro - suporte a presente monografia -, privilegia, em sua estrutura, demandas escritas e teóricas, tangenciando a prática artística a um papel secundário. No entanto, a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) (Brasil, 2018), defende, como princípio, um ensino de artes centrado em processos interdisciplinares e no protagonismo do corpo, da criação, do debate crítico e da fruição estética, mas que em espaços formais de ensino, em sua maioria, detém um ensino de artes inexistente ou reduzido a disciplinas condensadas à outras áreas. Consequentemente, nesses cenários, a insuficiência de espaços para a pesquisa prática limita a formação docente e/ou discente — independente do grau formativo — e a realização de práticas artísticas vinculadas à produção de uma monografia ou outros tipos de trabalho. Portanto, esta pesquisa representa uma estratégia legítima e necessária para resgatar a relevância do fazer artístico prático-pedagógico do curso, assim como protagonizar as pedagogias de corpos dissidentes.

Analisando por essa ótica, nesta seção destrincho o acompanhamento da criação de uma vivência performativa, por meio de um processo pedagógico, no qual me coloquei a questionar e experienciar o papel de *professora-performer*, ocupando o lugar de propositora do rumo das experiências e atuante na proposição em conjunto com outras quatro pessoas: Helo (uma colega advinda do curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, também do Instituto de Artes), Dafne Ohana e Dizzy Melo (ex-alunas minhas no Cursinho Heleny Guariba, participaram do projeto *Entre Tons e Rabiscos Cênicos* e, atualmente, estão cursando o primeiro ano de Bacharelado em Artes Cênicas da Unesp), e Sheeva Motohashi, uma grande amiga da universidade para a vida, que me acompanhou nesse processo não somente como elenco, mas também como produtora e rede de apoio, desempenhando um suporte fundamental para que toda a proposta fosse viabilizada dentro da instituição. Além disso, ela acompanhou diversos outros processos descritos neste trabalho, como o *Entre Tons e Rabiscos Cênicos*, mas na perspectiva de educadora do cursinho e participando como parceira do projeto.

Outra performer, Lu Sarrassini – formada no curso de Bacharelado em Artes Cênicas no instituto –, participou de apenas um encontro, mas não conseguiu permanecer por conta da sua permanência em São Paulo. Nós, como coletivo que pulsa os assuntos tangenciados ao gênero,

refletimos sobre a carência de corpos trans nos espaços por falta de oportunidade de inclusão desses corpos. O projeto não afastou a presença de Lu: ela esteve presente nos processos de concepção de luz e direção de movimento.

Para este projeto, a perspectiva de *professora-performer*, assim como boa parte da metodologia e experimentação prática, tem como base **“O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição”** (2019), de Anne Bogart e Tina Landau. As autoras questionam a maneira como o “querer” de um diretor pode limitar a criatividade e as escolhas do performer em cena:

O termo ‘querer’ - muito usado e abusado em nosso sistema americano [...] Ele estimula os artistas a procurarem uma única e satisfatória escolha, dirigidos pela busca da aprovação de uma autoridade absoluta acima deles. [...] A palavra ‘querer’, usada habitualmente e sem noção de suas consequências, constrói uma relação pai/filho no ensaio. Essa relação paternal limita a capacidade, o rigor e a maturidade no processo criativo e inibe verdadeiras colaborações. (Bogart; Landau; 2019, p.37)

As autoras ainda apontam o processo do *viewpoints* como um proporcionador para que “cada participante encontre uma razão convincente para estar na sala, para investir no processo e reclamar sua posse no resultado” (Bogart; Landau; 2019). Resultado esse que não é, necessariamente, nosso foco principal. O processo prático, e consequentemente sua descrição, seguirá dois momentos: a **Proposta Pedagógica**, o processo de vivência entre os meses de abril a agosto no ano de 2025 — que será descrita nesta seção e foi documentada em um diário de bordo dos encontros, que terá fragmentos disponíveis no **Anexo I** desta monografia — e a **Mostra Final**, que aconteceu no formato de apresentação nos dias 03, 04, 05 e 06 de setembro de 2025, no Teatro Reynúncio Lima, que por sua vez, foi descrita ao longo das próximas seções.

A ideia, dessa espécie de mostra-vivência, foi propor uma experimentação prática a partir de circuitos performativos — partindo das já citadas pesquisas iniciadas durante a graduação e aprimoradas em coletivo durante nossos encontros —, orientados de diversas maneiras, sejam elas cênicas e/ou durante o processo pedagógico de criação, através e motivadas pelo som. O resultado final não possuía, inicialmente, preciosismo de forma, sendo uma consequência do processo de estudos do grupo. O importante foi construir um ritual-performativo e que, até mesmo a possível não execução do projeto, serviria como material de documentação.

O processo, inicialmente, tinha como objetivo seguir pela ótica da mulheridade, mas logo no começo, Helo revelou estar se descobrindo em relação a não ser uma pessoa cisgênero e destoar um pouco dessa realidade, o que me fez alterar um pouco a perspectiva do projeto, em proteção

à identidade de uma das performers participantes. A temática das experimentações, então, seguiu com o objetivo de propor, por meio do universo da multilinguagem, uma viagem onírica através do universo do gênero e das marcas que nossos corpos carregam dessas violências. Mas, para além disso, com o intuito de gravar nossas identidades no espaço através de um rasgo performativo-sonoro.

A ideia de tempo (cronológico) e tempo-ritmo (relativo ao som), circundada pelas vivências desses corpos dissidentes e experimentações dos circuitos performativos, foi o fio condutor para esse produto final apresentado em setembro, fomentando material para a escrita desta espécie de diário de bordo. A criação de uma atmosfera onírica foi a única garantia estética, mas o processo foi livre para culminar nas mais diversas linguagens e propostas a partir da construção sonora.

A escolha do elenco se dá a partir de uma perspectiva diversa de linguagens, corpos e vivências, partindo não somente de pessoas que tocam a experimentação do processo sem a possibilidade de uma retribuição financeira, mas que, também, – cada uma à sua maneira – possam contribuir com a construção, incluindo os saberes que esses corpos carregam e como eles se delimitam no espaço.

3.1 Plano de Ação

O plano de ação foi desenvolvido conforme a construção prática do grupo, propondo circuitos performativos, sempre partindo de disparadores sonoros e de temáticas que permeiam o universo do gênero, como mulheridade imposta (ou negada), maternidade, pressão estética, construção histórica, entre outros assuntos que irão emergir durante o processo. Como parte integrante, parte do roteiro pedagógico também desenvolvido durante o processo, a partir das necessidades do grupo, dos indivíduos, da materialidade, do desenvolvimento, dos circuitos de exercícios e também do acaso – importante componente não só da vida cotidiana paralela ao processo, mas também das fronteiras que permeiam o espaço do acontecimento performativo.

Ainda segundo Bogart e Landau:

Ao trabalhar com a noção de que qualquer coisa é possível, esses artistas começaram a mudar as regras. Rauschenberg e Johns, por exemplo, não somente criaram designs para as performances, mas frequentemente conceberam os eventos e atuaram neles. (Bogart; Landau; 2019. p.22)

Assim, inspirada por essas ideias de “qualquer coisa é possível” e também na possibilidade de eventos únicos, apesar de haver um roteiro pré-estabelecido, alimentado pela possibilidade do encontro e das mudanças de regras, promovi uma série de aproximadamente 20 (vinte) encontros¹⁴, normalmente de três horas, nos quais propus circuitos performativos diversos, mediados por mim e também inserida na atmosfera como atuante, envolvendo as mais variadas áreas artísticas como possibilidade de construção, tendo os temas latentes dos corpos como base para as discussões e experimentação de movimentos.

¹⁴ O **Anexo II** contém uma tabela com a relação dos encontros pedagógicos prévios às apresentações, contendo as datas e uma breve descrição de cada encontro.

O plano de ação, em relação aos performers, é pensado em três momentos principais: **Treinamento, Experimentação e Aprimoramento** – além de um quarto momento, que é a vivência proposta pelo grupo ao público, já descrita anteriormente. Se necessário, ao longo do processo, elementos ou intervenções voltadas para o eixo anterior ou posterior poderão ser feitas de acordo com a necessidade.

Foto 22 - Registro Ensaio Aberto



Fonte: Foto do ensaio por Wanessa Borges, 2025.

O primeiro bloco de encontros teve como foco o treinamento do corpo dos performers. A intenção era sensibilizar os sentidos do corpo, aguçar a disponibilidade física, condicionar resistência, integrar o grupo – que até então ainda não se conhecia por completo – e também adequar os corpos a essa maneira não convencional de se construir um processo, integrando-os à proposta e à linguagem, a ponto de construir um ambiente seguro para explorar limites e vulnerabilidades. O foco desses circuitos mais voltados para o preparo corporal foi no primeiro mês (abril de 2025), mas de forma atenciosa e presente durante todos os encontros do processo pedagógico, incluindo o período de apresentações. Nesse primeiro

momento também, paralelo às experimentações da presença, começamos a parte das sensibilizações, sejam por conversas, referências, reflexões, etc.

O segundo momento visa, para além de exercícios específicos ao corpo, a experimentação de circuitos performativos livres, com direcionamentos, regras, roteiros de ação ou até mesmo uma improvisação livre com o acaso dos encontros dos corpos com outros corpos – sejam eles vivos ou não. Em um primeiro momento, os circuitos acompanharam temáticas que eu gostaria de introduzir como disparadoras ou até mesmo desfrutando dos desenrolares que a presença nos gerou. Com o passar dos encontros, essas experimentações foram se afunilando, com o intuito de transformar uma série de acasos em uma sequência ritualística de resistência e celebração da vida. As temáticas citadas anteriormente começam a pulsar, não só nos encontros em coletivo, mas também tem o intuito de direcionar por onde aqueles corpos gostariam de rumar dentre todas aquelas possibilidades.

O último momento, de aprimoramento, representado pelo último mês de encontros antes das apresentações, foi designado exatamente para criar os elos, arquitetar como seria feito o desenrolar dos quatro dias de mostra e produzi-los. Essa etapa engloba as confecções de figurinos, cenografia e todas as questões de materialidade que tangenciam o processo, assim como também engloba todos os ajustes cênico-performativos, coreográficos e sonoros do projeto. Mas, assim como nas etapas anteriores, todo esse período - que é voltado para a preparação para a apresentação - se deu de várias maneiras ao longo de todo o processo de maneira *osmótica*.

Durante toda nossa trajetória pedagógica, diversos nomes como Márcio Soares, Ilda Andrade, Marcela Vicentini, Jinx, Júlia Merino, Lu Sarrassini, mas principalmente Greta Lopes¹⁵, participaram como orientadores pedagógicos, com alguma área de estudo e pesquisa em foco, para me auxiliar durante a construção dessa performance. Ainda que as performers, que integraram o projeto, relataram que a presença dessas orientações

¹⁵ Greta Lopes é mestra em Artes Cênicas pela UNESP e coorientadora desta monografia. Durante o processo de escolha da orientação, pela ausência de pessoas trans no corpo docente da universidade, convidei Greta para integrar o trabalho como referência e também como inspiração. Greta teve uma atuação fundamental nas construções práticas, contribuindo de forma sensível e presente ao longo do processo.

paralelas à minha foram essenciais na construção do projeto, elas ainda pontuaram que faltou um melhor aprofundamento na preparação corporal, dada as intensas movimentações de cena e suas precisões e marcações¹⁶.

3.2 Dos Convites e Intenções Iniciais

Impulsionada pelos diferentes corpos e perspectivas artísticas, mas também pelas possibilidades e limitações trazidas pelo uso restrito do espaço cênico, convidei as pessoas, que hoje compõem o elenco, para embarcarem neste processo. Outras presenças chegaram a ser sondadas — especialmente musicistas —, mas, devido à única disponibilidade de ensaios aos sábados, a participação não foi possível.

Um reflexo direto dessa limitação é que, inicialmente, o projeto previa uma presença maior de músicos e proposições de música ao vivo. Ainda assim, como acontece em muitos projetos artísticos, existe aquilo que se deseja realizar... e aquilo que se torna viável dentro das condições disponíveis. Importante ressaltar como o acaso já começava a moldar o processo desde o início.

Como já mencionado anteriormente, o elenco é composto por cinco performers: Dafne Ohana, Dizzy Melo, Helo, Sheeva Motohashi e eu. Contamos também com a presença fundamental de Lu Sarrassini, que nos oferece seu olhar para a composição de movimento e iluminação, junto aos seus dotes como maquiadora; e de Vee, aluno do primeiro ano do Bacharelado em Artes Cênicas da universidade, mas também com formação técnica em canto e eventos pela Etec de Artes, que construiu toda a arquitetura sonora que idealizei — desde os aspectos técnicos, como engenharia de áudio e equipamentos, até a delicadeza de suas melodias vocais e habilidades como instrumentista.

¹⁶ Isso se expressa em relato de Dafne sobre sua retomada ancestral por conta do Clack!: “A cada encontro, nós nos conectávamos mais. Sem dúvidas, o encontro com o tio da Luna foi um dos meus favoritos. Ali eu explorei um dos lugares mais escondidos em mim, um lugar que fazia tempo que estava adormecido: o campo da música. Sempre gostei muito de cantar, cresci na escola de samba — então o samba está em mim. Descobri isso do melhor jeito: do nada comecei a tocar pandeiro, e pra mim foi uma surpresa e uma alegria imensa. Lembro de mostrar para o meu avô o vídeo e ele falar: “Você é uma sambista nata, minha filha, está no seu sangue.” Achei isso incrível”. Depoimento de O pandeiro não entrou no processo, mas Dafne retomou seus estudos sobre musicalidade, instrumentalização e, com grande destaque, emprestou sua voz para vibrar a energia do coletivo ao fim da performance.

Vee se juntou ao processo após o primeiro mês, ao longo da trajetória pessoas como Fernanda Soli, Júlia Merino, Isabela Lacerda, Laura Canova, Wanessa Borges, Nishi, Herege e muitas outras se envolveram na produção de diversas maneiras.

Foto 23 - Concentração da Equipe *CLACK!*



Fonte: Foto da performance por Pedro Piai, 2025.

Por estar muito envolvida no universo da produção, uma das prioridades durante o projeto foi, mesmo que não construindo essa relação desde o início, integrar a equipe de produção em todo o processo de criação. Isso fica expresso no relato de Lu, em seu depoimento após o projeto:

“Acredito que o processo foi tão rico que o olhar de quem apenas contribuiu na produção não nos afastou das artistas que estavam no palco, pelo contrário, foi essa proximidade que nos fez trabalhar com tanto cuidado e respeito pelos corpos em cena, pela qualidade técnica da produção e pelo sucesso do espetáculo, sinto que de todos os trabalhos que fiz iluminação, esse foi de longe o que mais me emocionou, senti que de alguma forma eu estava ali junto com elas.”

- Depoimento de Lu Sarrassini, iluminadora e preparadora corporal, sobre o “1, 2, 3...CLACK!”

Ela também aborda sobre como essa relação se expandiu para o cuidado psíquico das performers:

- Vale também ressaltar que durante a temporada eu fui responsável pela preparação corporal do elenco, e quanto exerço este trabalho não busco apenas a qualidade física das atrizes, busco também a qualidade psíquica delas, então esse trabalho foi permeado por muita conversa, muito cuidado específico que foi surgindo durante os dias e criou-se uma confiança fiel entre a gente, senti no final que estávamos verdadeiramente juntas e prontas para assumir qualquer percalço que pudesse vir a acontecer, e isso é uma das coisas mais ricas que o espaço do teatro pode nos proporcionar. Ser capaz como artista da cena de perceber o corpo do outro no espaço como um elemento muito importante para você, sentir que se aquela pessoa não está inteira a peça não estará completa, e, como solucionar isso ou pelo menos tornar viável por aquelas próximas uma hora e quarenta minutos que aquele corpo esteja em um estado diferente do agora, que ele se permita deixar que pelas próximas uma hora e quarenta minutos que todos os problemas fiquem na porta do teatro, isso é a qualidade de trabalho que busquei ativamente pelos quatro dias que as apresentações aconteceram.
- Depoimento de Lu Sarrassini, iluminadora e preparadora corporal, sobre o “1, 2, 3...CLACK!”

3.3 Inspirações e Preparação para Iniciar o Processo

Para preparar o elenco principal para o início do processo, enviei um documento repleto de referências da cultura *pop* — *links*, imagens e fragmentos de um universo que gostaria de tomar como ponto de partida. A decisão de partir do universo das divas, além das razões já discutidas anteriormente, antecede o primeiro encontro do grupo e nasce do desejo de confrontar o ideal de corpo feminino e *pop* com a realidade dos nossos corpos dissidentes, que escapam aos padrões normativos e aos arquétipos impostos. Esse documento era costurado por comentários sutis, direcionando o olhar de quem o acessava às possíveis relações entre os materiais apresentados e o universo do projeto.

Entre as referências sonoras, estavam em álbuns como *Mayhem*¹⁷ e *ARTPOP*, de Lady Gaga; *Cowboy Carter* e *Renaissance*, de Beyoncé e *Anti* de Rihanna. Também incluí uma *playlist* com músicas que já serviam como disparadores criativos, indo do clássico experimental *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, ao melancólico *Channel Orange*, de Frank Ocean.

Do ponto de vista visual, as referências se expandiram ainda mais. Partimos do universo *pop*, com performances marcantes — como a apresentação de Lady Gaga no VMA de 2009 com a icônica música “Paparazzi” — até chegar às estéticas do *ballroom* no *mainstream*, como as

¹⁷ É importante sinalizar o *Mayhem*, álbum de Lady Gaga que ocupou as paradas no ano de 2025, foi o maior material sonoro usado durante a performance, mas em suas versões ao vivo - durante a turnê *The Art of Personal Chaos* - e sendo mixadas por Vee para a performance.

performances de “Cozy”¹⁸ e “Heated”, da *Renaissance Tour* de Beyoncé. Clipes com viés performativo, curtas-metragens e álbuns visuais também foram explorados, com destaque para o *Lemonade Film*, lançado por Beyoncé em 2016, que toma como ponto de partida uma narrativa pessoal de traição para problematizar, de forma potente, o lugar da mulher negra na sociedade¹⁹.

Foto 24 - Registro de “Cozy” durante Renaissance Tour em Toronto



Fonte: Renaissance, 2023

Foto 25 - Registro da performance de “Paparazzi” durante o Vídeo Music Awards de 2009



Fonte: Paparazzi, 2009.

¹⁸ A Foto 24 que faz referência à performance de *Cozy* está disponível em: https://www.instagram.com/p/CufOldWpAzh/?utm_source=ig_web_copy_link

¹⁹ A performance “Paparazzi”, da Foto 25, inspirou parte do figurino, principalmente, o ato final de todas as performances, em que acontece a suspensão e alusão ao sangue com pétalas vermelhas, melhor descrita na seção de descrição do último dia de apresentação. A foto está disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/FbLo7ZoUEAUEcou?format=jpg&name=large>

Com um âmbito ainda mais para o campo da performance e do cinema, também direcionei vídeos de Marina Abramović, como *Rhythm 0* (1974) e *The Artist is Present* (2010); cenas de peças de Pina Bausch, como *Café Müller* e *Love*; e fragmentos do cinema *body horror*, como no filme *Suspiria*²⁰ (2018), que também ajudaram a compor a atmosfera estética que orientou esse contato inicial. É importante ressaltar que, visto o o cunho do projeto, onde os corpos e o acaso ajudam a moldar a forma, as referências se expandiram e ao mesmo tempo afunilaram, tendo o próprio processo como bússola para o destino final.

Também é muito importante sinalizar que parte das inspirações foram nossas próprias memórias, e isso foi instigado nas performers antes mesmo do começo das criações. Em alguns momentos, iniciamos visitando performances (como *de Setembro à Novembro*) e minhas memórias em assuntos que adentramos, como maternidade, paternidade ou até situações de violência de gênero. Partilhar parte da minha vida carrega, nesse processo, o intuito de promover uma sensibilização — sentir em si porque sentiu no outro. Em seu relato pós-experiência, Helo descreve isso na perspectiva de performer:

- “O fato de trazer uma dimensão autoficcional de forma que se expandia, fez com que a investigação fosse tanto individual quanto coletiva, social e artística. Uma palavra falada em algum dos nossos encontros que ficou na minha mente foi generosidade, considerando que o processo faz parte de um TCC individual, de uma artista cujo se utiliza muito de autoficção em sua produção, penso que o rumo do processo podia muito bem ter levado a um foco na história pessoal da Luna, mas não, mas também.
- Depoimento de Helo, performer, sobre o “1, 2, 3...CLACK!”

Assim, esses estudos desaguaram nos textos e improvisações da performance, criando quase como uma dramaturgia direcionada, na qual eu montei a estrutura e as vivências das performers (incluindo eu) compuseram e entrelaçaram suas escrituras de si no espaço. Sobre isso, Dafne expressa como foi importante esse processo para seu pertencer no projeto:

²⁰ Veja mais em: SUSPIRIA. Direção: Luca Guadagnino. Itália: Amazon Studios, 2018. Amazon Prime (152 min.)

“Em alguns momentos, me senti insegura por não saber no que eu poderia contribuir para o projeto. Eu via todo mundo criando e chegando com ideias, e me sentia cada vez mais afastada. Até que a Luna me pediu para escrever — e foi aí que surgiu a cena onde brigamos, que é uma das minhas favoritas.

- Depoimento da Dafne, performer, sobre o “1, 2, 3...CLACK!”

Essas partilhas mostram como o processo foi tecido tendo as memórias como matéria viva na criação, seja em presença performativa ou na ancestralidade evocada no estudo da cultura *ballroom*. Como diz Leda Maria Martins (2021), o tempo não é linha, mas espiral - ele se dobra, retorna, se refaz — a memória, então, não serve só para lembrar: ela é o próprio gesto que mantém o corpo em movimento. Performar passa a ser um modo de reinscrever o tempo, de fazer o passado se projetar no presente e se abrir para o que ainda pode ser. Cada performer, ao escrever e performar suas histórias, movimentava algo que já estava inscrito, mas que ganhava novas formas quando atravessava o coletivo. Nesse sentido, as escritas de si que emergiram ali não são apenas relatos pessoais, mas modos de resistir à linearidade e ao apagamento, afirmando presenças que se transformam e se reconhecem no encontro. Performar, nesse contexto, foi também uma forma de se lembrar — e, ao lembrar, seguir existindo com corpos que não podem mais ser apagados.

3.4 Figurino e Cenografia

O projeto havia sido submetido a um edital de auxílio acadêmico da PROGRAD, sendo indeferido no mesmo dia de sua submissão por não se enquadrar nas exigências do edital. Entretanto, no último dia do mês de julho, a PROGRAD entrou em contato conosco, revisando sua decisão pelo caráter inovador do projeto e contemplando a vivência com o auxílio para compra de materiais de cenografia e figurino, o que engrandeceu o projeto. Sinalizo que foi de grande importância para a produção o financiamento da PROGRAD e expresso gratidão.

Para o figurino e cenário fomos inspiradas pela cultura *ballroom* e por sua forma de transformar precariedade em luxo e resistência, esse trabalho segue a mesma lógica de criação: grandiosidade feita com o que se tem, sustentada por desejo, coletividade e afeto. Esses contrastes são um reflexo da construção cênica, como relata um espectador anonimamente:

A performance carrega a todo momento um contrates entre o glamour e a realidade. As personagens desfilam, dançam e cantam com figurinos exuberantes e cumprem muito bem o papel de realçar a personalidade de cada uma. No entanto, toda essa festa é assombrada pela dura realidade do que é ser um corpo dissidente em nossa sociedade. Através de suas vivências, a performance é uma denúncia, mas também resistência, (re)ocupar o espaço de um teatro de uma universidade pública com o *ballroom*, as músicas, os corpos, as roupas e tudo que há de mais belo em nossa cultura é uma afronta, uma ousadia e uma rebeldia enorme.

Essa construção, a partir confecção, se dá em a parceria de Nishi e Herege, estudantes do último ano do curso de Têxtil e Moda na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP), que contribuíram no desenvolvimento do figurino como uma espécie de coleção.

Imagem 26 - Capa do Material Gráfico do *CLACK!* entregue nos dias de performance



Fonte: Elaborado pela autora, 2025.

A Costura do Invisível²¹, desfile de Jum Nakao apresentado no São Paulo Fashion Week de 2004, em que elaboradíssimos trajes feitos de papel vegetal foram destruídos em cena pelas próprias modelos, serviu de ponto de partida para criação dos figurinos. Essa obra tornou-se símbolo da moda enquanto gesto performático, em que o efêmero e a ruptura se sobrepõem ao luxo e à permanência. Inclusive, não só os modelos e cores foram inspiração, mas o ato de rasgar os trajes em frente ao público, acabou ressoando e a ação era repetida com as meias-calças de Dizzy em sua cena sobre abuso, aumentando a violação daquele corpo perante a simbologia.

Foto 27 - Peça do Desfile A Costura do Invisível de Jim Nakao



Fonte: Nakao, 2005.

²¹ A Foto 27 que faz referência à Costura do Invisível de Jum Nakao está disponível em: <https://share.google/images/MLAch5Q5DLcmakED1>

Outras referências aos trajes surgem no diálogo com Alexander McQueen e sua potência dramática em passarelas que extrapolam o campo da moda, aproximando-se da teatralidade e da arte contemporânea. Esse imaginário também ecoa nas criações de Lady Gaga, cuja relação direta com McQueen aparece ao longo de toda sua carreira, mas é marcada por colaborações icônicas, por exemplo, em videoclipe s como *Bad Romance* (2009), em que utiliza os icônicos sapatos *Armadillo* da coleção *Plato's Atlantis*, conforme a imagem abaixo²²:

Foto 28 - Salto de Lady Gaga do Clipe de *Bad Romance*



Fonte: McQueen, 2010

²² A Foto 28 é referente ao Salto da Lady Gaga utilizado no Clipe *Bad Romance* está disponível em: https://id.wikipedia.org/wiki/Sepatu_armadillo

A artista, também é figura central na relação moda e música, marcada pelo uso estética *Camp*, que valoriza o artifício, o exagero e a teatralidade — elementos que atravessam a coleção de figurinos (tanto os dela quanto os do CLACK!) da performance tanto na concepção quanto na apresentação, reafirmando que vestir-se pode ser ato de ironia, potência e identidade. Esse caminho encontra seu ápice no **Met Gala de 2019**, quando Gaga, como copresidenta do evento, apresentou uma performance de múltiplas trocas de figurino no tapete vermelho, que faz referência

ao desfile em espetáculo vivo da própria estética *Camp*. O ato performativo também ressoa em nossa performance, visto que as trocas de figurino

Foto 29 - Lady Gaga Durante Sua Performance no Pink Carpet do MET Gala 2019



Fonte: Lady Gaga, 2019

Foto 30 - Lady Gaga Durante Sua Performance no Pink Carpet do MET Gala 2019



Fonte: Lady Gaga, 2019

Foto 31 - Transformação no Figurino de Luna na Apresentação *CLACK!*



Fonte: Foto da performance por Pedro Piai, 2025.

- e todo o resto - acontecem na presença do público²³.

Já **Beyoncé**, como parte da divulgação de seu álbum *Renaissance* (2022), traz outra chave para pensar essa coleção: a criação de um “álbum vestível” em parceria com Olivier Rousteing, diretor criativo da Balmain. A *Renaissance Couture* propõe 16 *looks* inspirados nas faixas do álbum - que assim como o nosso projeto, tem suas inspirações na estrutura da cultura *ballroom* - articulando música, moda e performance como linguagem integrada. Além disso, os figurinos da turnê, assinados por casas como Mugler, Alexander McQueen e Iris van Herpen²⁴, ressoam como tendência e, ao mesmo tempo, como ampliação do espetáculo musical para além do palco.

Foto 32 - Coleção Renaissance Couture



Fonte: Balmain, 2023.

²³ As Fotos 29 e 30 que fazem referência ao *Met Gala 2019* estão disponíveis em: <https://ffw.com.br/noticias/red-carpet/camp-os-looks-que-fizeram-bonito-no-tema-do-met-gala-2019>

²⁴ A Foto 32, referente a Coleção da *Renaissance Couture* está disponível em: https://us.balmain.com/en/experience/renaissance-couture-beyonce-x-balmain?srsId=AfmBOorLckI-7iu0qf6EBLy7_XNYzFU2BSQfDW5itz7_j8QzOX5MOR2Z

Ao “beber” dessas referências, a coleção criada para a performance não se limita a vestir corpos em cena: ela instaura uma narrativa própria. Assim como Nakao destrói, McQueen dramatiza, Gaga ironiza e Beyoncé celebra, os figurinos aqui atuam como extensão dramática, expandindo o sentido da performance para além da coreografia e inscrevendo-se como parte da obra, caracterizando a potencialidade aguçada em cada corpo.

As cores ocupam um papel central na confecção, tanto nos figurinos quanto em elementos como projeções e objetos. Para os momentos práticos, as roupas pretas predominam; já nos desfiles e passagens mais ritualísticas - como o circuito final - prevalecem trajes brancos ou em tons mais claros. Essa disposição acaba servindo como base para todas as performers, com exceção de Sheeva.

Sheeva recebe um figurino marcado pela iconoclastia da imagem de Nossa Senhora Aparecida. Inspirada por uma representação dessa mesma figura nas cores da bandeira trans, apresentada por Beyoncé em uma das *interludes* da *Cowboy Carter Tour*. Sheeva encarna essa referência bíblica nas tonalidades da bandeira, moldando seu corpo travesti e ressignificando uma imagem tão tradicional. O dourado aparece em seus acessórios, como a coroa confeccionada por Helo, enquanto a prata acompanha os adornos das demais performers. Já o vermelho - cor carregada de simbolismo ligado ao amor e ao sangue - surge, por exemplo, em elementos como as roupas em formato de coração usadas por Luna e nos leques das demais participantes.

A seguir, é possível conferir parte da coleção desenvolvida para o CLACK!:

Foto 33 - Dizzy Durante o *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Foto 34 – Sheeva Durante o *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Foto 35 – Dafne Durante o *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Foto 36 – Helo Durante o *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Ainda inspirada pela estrutura do mundo da moda, a cenografia foi concebida em formato de instalação. O público contornava a estrutura, delimitada como uma espécie de vitrine, construída com uma parede de plástico filme. Ao adentrar, percorria um caminho formado por papéis e materiais que integraram a confecção do projeto, como rascunhos, croquis, roteiros antigos e até fragmentos dos tecidos utilizados nos figurinos.

Foto 37 - Performers Durante a Recepção do Público no *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Foto 38 – Instalação Com Fragmentos do Processo

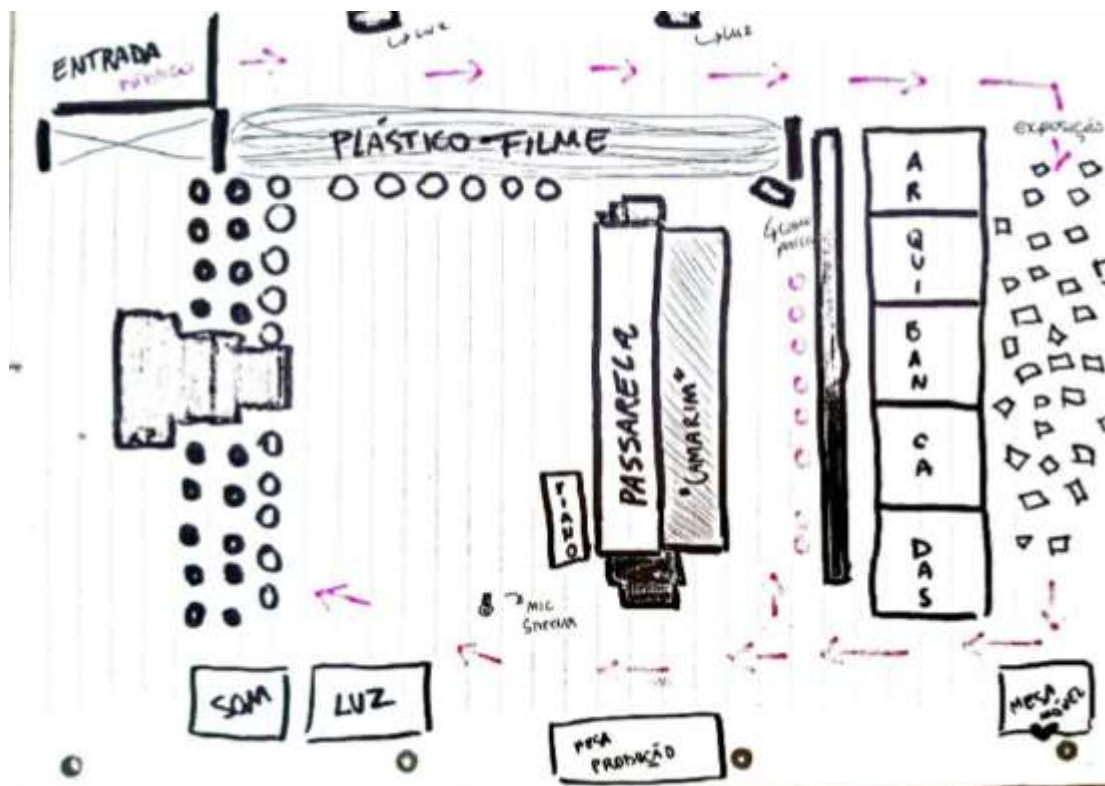


Fonte: Registro da performance por Bruno Finotti, 2025.

No interior da instalação, uma passarela, montada a partir de parte das arquibancadas do Teatro Reynuncio, delimitava o espaço de desfile e também criava pequenas áreas que funcionavam como camarins para cada artista. O público podia se posicionar em frente à passarela ou atrás dela, acomodando-se em cadeiras brancas ou pretas — sendo as brancas destinadas à interação e as pretas reservadas para quem desejasse apenas assistir.

A seguir, apresenta-se um mapa de palco elaborado por Vee, que possibilita uma melhor compreensão do espaço e do percurso do público.

Imagem 39 - Desenho do Mapa de Palco



Fonte: Mapa do palco desenhado por Vee , 2025.

3.5 As Apresentações

Depois de passar pelas motivações, referências, metodologias e pela descrição do processo, chegou o momento de relatar as apresentações. O roteiro utilizado pelas performers, com fragmentos de textos e ações de forma mais detalhada, encontra-se no **Anexo III**; aqui, faço uma descrição do roteiro-base para as apresentações realizadas entre os dias 3 e 6 de setembro de 2025, no Teatro Reynuncio, da performance “1, 2, 3... *Clack!*”²⁵. Mais adiante, descrevo também as singularidades de cada dia. A proposta do projeto, como já apresentado, dialoga com a noção do acaso e, retomando performances anteriores que se relacionavam com o amor, cada apresentação aconteceu uma única vez — tal como as histórias amorosas, pelo menos como costumam ser fabuladas no imaginário ocidental. É importante registrar que a proposição e a ordem dos circuitos partiram de mim, com algumas indicações iniciais, mas eles foram sendo moldados a partir da própria experimentação de seus movimentos e da criação de textos, muitas vezes elaborados pelas performers a partir de disparadores.

A performance trata justamente da relação entre amor e violência. Cientes disso, e também do caráter sensorial de algumas cenas, elaboramos um programa entregue já na entrada. Além do croqui presente na capa, o material trazia, em seu interior, a ficha técnica, avisos de gatilho e orientações importantes para o público adentrar o espaço. Para ampliar a acessibilidade, Isabela Lacerda, que se juntou à produção durante os dias de apresentação, fazia a leitura do programa antes da entrada da plateia. Ela e Fernanda Soli — também integrada à produção nesse momento — organizavam a condução do público para dentro.

²⁵ O *Clack* simboliza, em forma de onomatopeia, a personificação de sons comuns às vivências de corpos dissidentes - seja representando *glamour*, com o som do salto ou do leque; seja representando tragédia, com o som do tiro ou de mais um corpo ao chão.

Imagem 40 - Capa do Material Gráfico *CLACK!* entregue para o público nos dias de apresentação da performance



Fonte: Material elaborado pela autora, 2025.

Clack! tem início como instalação: as cinco performers assumem poses criadas a partir de suas movimentações - com o intuito de se exibir e mostrar nossos corpos - delimitadas por uma parede de plástico filme, conforme detalhado na seção sobre figurino e cenografia. Durante a entrada do público, em tom irônico e cômico, era reproduzido um *remix* feito por Vee da música *São Paulo*²⁶, de Anitta. A versão utilizada destacava batidas

²⁶ ANITTA; THE WEEKND. *São Paulo*. Produção de The Weeknd e Mike Dean; coprodução de Sean Solymar. Álbum *Hurry Up Tomorrow*. [S.l.]: XO; Republic Records,

de *funk* mescladas a sintetizadores de atmosfera *pop*, numa estética próxima do que se encontra na produção original, mas sem a presença vocal de The Weeknd, resultando em um *looping* contínuo, conforme o tempo de entrada e a interação do público com os resquícios materiais do projeto já instalados no espaço e descritos anteriormente, que em alguns dias, aconteceu por mais de dez minutos.

Com o público já posicionado, a repetição da música e das movimentações se dava novamente, mas agora com a iluminação dirigida por Lu, que projetava luzes apenas sobre as silhuetas das performers. Nesse jogo, a luz se apagava e, enquanto a sala estava em escuridão, as posições mudavam. Ao final da repetição do áudio, o som diminuía e as luzes entravam em *blackout*. Em seguida, surgia o recorte da música *Diaba*²⁷, de Urias, na versão ao vivo da turnê *Her Mind*. Assim como outras faixas presentes no espetáculo, utilizamos aqui gravações de *shows* ao vivo, pelo arranjo único e pela atmosfera que se instaura no espaço. O som em *Clack!* era estridente, alto e agressivo — evocando o ruído da violência que atravessa corpos dissidentes. Em escala pessoal, a intenção foi de reproduzir, ou fazer alusão, em ao menos alguma escala de desconforto e da ostracização em que esses corpos estão cotidianamente imersos, como a sensação de buzinas de caminhões ou grupos de homens gritando em tom de chacota, sons que invadem e desvalidam corpos dissidentes todos os dias nas ruas.

Urias foi escolhida justamente por denunciar essa relação com a sociedade, afirmando sua presença em letras que “rasgam” quem escuta e marcam com potência sua identidade travesti, assim como eu. A canção orientava a caminhada das cinco performers, em paralelo, de uma ponta a outra do palco, enquanto um jogo de luzes fazia alusão a sirenes policiais e a frase “*Não vislumbre em ninguém quem você é*” era projetada no espaço.

*Muito prazer
Eu sou o oitavo pecado capital*

2025. Faixa 4. A canção, que leva o nome da metrópole, evoca o caos urbano e a sobrecarga de estímulos, refletindo-se na tessitura sonora que dialoga com o *funk*. A letra - “bota na boca, bota na cara, bota onde quiser” - inscreve-se na performance como um atravessamento direto de temas como abuso e sexualização de corpos dissidentes, intensificados pela estrutura de vitrine instaurada durante sua execução.

²⁷ URIAS. *Diaba*. Originalmente lançada no EP Urias. Álbum ao vivo *Her Mind* (Live). [S.l.]: Brabo Music, 2024. Faixa 7.

Tente entender
Eu sempre fui vista por muitos como o mal
Não consegue ver
Que da sua família eu sou o pilar principal?
Possuo você
Possuí você.

Diaba, Urias

A letra, ao mesmo tempo em que evidencia o lugar marginalizado atribuído às travestis, também reivindica um espaço de centralidade, “pilar principal”, tensionando a relação entre sagrado e profano, entre o ódio destilado nas ruas e o amor muitas vezes retribuído em segredo entre quatro paredes. É nesse ponto que o projeto dialoga com a religiosidade, reconhecendo o modo como a travesti é historicamente lida como profana, mas ressignificando essa imagem por meio da imagem de Sheeva.

Ao chegar à outra extremidade do palco, Sheeva se dirige ao público, apresentando o projeto e introduzindo, entre piadas ácidas e educativas, um pouco sobre a história da cultura *ballroom*. Neste momento, presta uma homenagem não apenas às pessoas que estiveram envolvidas na performance, mas também a todas aquelas que perderam suas vidas para que hoje fosse possível fazermos arte. Inspirada nas categorias da *ballroom*, Sheeva anuncia a categoria — ou, se pensado na perspectiva pedagógica, o *Circuito* — elenco, apresentando a equipe *Clack!* ao público. Cada integrante do elenco desfila acompanhado de sua respectiva música e de textos que Sheeva entrelaça quem são com a poética que atravessará seus corpos nos circuitos performativos, enquanto a equipe técnica também participa em sintonia. Após os desfiles, as performers ocupam suas bancadas de “camarim” atrás da passarela e interagem com a equipe técnica que também desfila em uma única harmonia.

A intenção de relacionar corpos dissidentes com a passarela vem, além de apresentar o elenco, da intenção de protagonizar um espaço normalmente negado a nós. Isso é diretamente relato, após a performance, por Dafne, uma mulher negra que passou a vida sendo repelida pelo universo da moda:

“O medo da passarela, a luta contra os pensamentos sobre meu corpo... foi muito difícil sair de um lugar onde você não é vista como padrão de beleza. Cresci sendo negada em agências de modelo, então estar na passarela foi um dos meus maiores desafios. A luta foi

mais comigo mesma: foram dias e dias desfilando em casa, ouvindo música para me sentir gostosa, entendendo onde eu queria chegar com o meu desfile. [...] Lembro da Luna dizendo, no começo, que quando eu estivesse segura não ia querer sair de lá de cima — e foi exatamente isso que aconteceu. Senti a necessidade de ser vista, queria que me olhassem sendo a maior gostosa que eu sei que sou hoje.”

A última a desfilar é Sheeva, ao som de *Romaria*²⁸, canção de Renato Teixeira na doce voz de Maria Bethânia. Sua caminhada remete ao movimento de uma santa, intensificado pelo traje e pela coroa que usa, dando forma a um corpo gordo, racializado e travesti - diferente de como a imagem da Virgem Maria costuma ser fabulada no catolicismo. A letra de *Romaria* também ressoa com essa tensão entre devoção e profanação, reiterando a força simbólica da imagem que Sheeva atualiza. Após esse momento, uma oração à Nossa Senhora é proclamada, e o espaço é tomado pelo som de sirenes com a entrada da versão instrumental de *Killah*²⁹, de Lady Gaga, apresentada no *show* em Copacabana.

Ao som de mais de cinco minutos de uma melodia estridente, mesclando referências do *rock* e do *EDM*, as performers retiram as sobreposições de figurino, permanecendo apenas com os trajes destinados à parte prática. O palco, então, se modifica imerso no primeiro circuito de improvisações com música: Sheeva posiciona duas mesas acompanhadas de pares de cadeiras, assim como bebidas e microfones, o boneco é apresentado ao público, principalmente, em sua relação com Helo. O acontecimento se compõe a partir de movimentos espontâneos disparados pela interação das performers com as técnicas de *viewpoints*, configurando um dos muitos momentos em que diversas ações acontecem simultaneamente. Na estrutura construída, as performers permanecem abertas ao público o tempo todo, mesmo quando não estão diretamente em foco.

²⁸ A canção *Romaria*, composta por Renato Teixeira e gravada por Maria Bethânia no álbum *A Força Que Nunca Seca* (1999), retoma a tradição da fé popular em Nossa Senhora Aparecida. A interpretação de Bethânia, marcada pela solenidade e pela profundidade emocional, confere um peso conceitual e espiritual. Na performance, a presença sonora dessa versão de *Romaria* dialoga diretamente com a aparição de Sheeva, que ressignifica a imagem santificada ao corporificá-lo em um corpo travesti, tensionando entre devoção e profanação e reinscrevendo a figura da santa no campo da performance de gênero e das mitologias catolicistas.

²⁹ LADY GAGA; GESAFFELSTEIN. *Killah*; A faixa faz parte do álbum *Mayhem* (2025) e é uma colaboração com Gesaffelstein, produtor francês, conhecida pelo *electro-funk* industrial, *rock* e *synth-pop*; a parceria com Gesaffelstein rendeu também *Garden of Eden*, *Blade of Glass* e o *remix* de *Abracadabra*, melhor detalhado posteriormente [S.l.]: Interscope Records, 2025.

Encerrada essa sequência, inicia-se o **Circuito Romance**, ou, como Sheeva anuncia ao público, a *Categoria Romance*, fazendo alusão ao amor e à morte, ao início e ao fim de uma relação. Dois encontros são colocados em paralelo: de um lado, o “primeiro encontro”, realizado entre uma das performers e alguém da plateia; de outro, o “último encontro”, vivido com Pedro - o boneco de plástico que simboliza, ao mesmo tempo, a figura masculina presente na maior parte das relações heteronormativas, seja em uma relação amoroso ou, até mesmo, figura do pai ausente, uma realidade que atravessa a maior parte da população brasileira.

Foto 41 - Registro do circuito dos dates no dia 06/09



Fonte: Foto da performance por Pedro Piai, 2025.

O circuito teve duração de um texto retirado do filme *Pearl*³⁰, lido na forma de monólogo sobre a morte e o abandono por um homem, enquanto a performer segura uma faca. O texto é lido pela pessoa que se encontra com Pedro, enquanto Sheeva, que conduz o acontecimento, intercala o convite a voluntários do público para participarem do primeiro encontro na mesa ao lado. Ela decide os momentos de troca entre os encontros e a substituição das pessoas convidadas. No primeiro dia, o circuito aconteceu de forma mais tímida, ao longo das apresentações ele se intensificou, com beijos, carícias, trocas de roupas, *lap dances*³¹ e até massagem com vela.

Esse circuito se destacou entre aqueles com os quais a plateia mais se envolveu e, posteriormente, foi relatado como um dos seus favoritos. O *mix* entre a tensão sexual e o imprevisível, entrelaçado à trágica narrativa do diálogo com Pedro — figura frequentemente mencionada pelo público em lembranças ou identificações com a imagem desse homem silencioso e estático — despertou diferentes sensações e reflexões. Ao mesmo tempo, havia um envolvimento genuíno com o acaso de cada encontro que se instaurava. Em alguns relatos, pessoas que participaram da interação descreveram a mistura entre tensão e tesão, reconhecendo o fascínio e o desconforto de se perceberem dentro de um *date* com uma das performers, enquanto eram observados — uma situação em que o olhar se torna parte do jogo, evocando o prazer e o constrangimento do *voyeurismo*³² como dispositivo performativo.

Foto 42 – Cena do Filme Pearl



Fonte: Pearl, 2002.

³⁰ “Pearl” é um prequel de “X: A Marca da Morte”, ambos dirigidos por Ti West e integrantes de uma trilogia imaginada pelo cineasta, que conta com MaXXXine, título de 2023 e que conclui a saga violenta. A história da jovem Pearl, interpretada por Mia Goth, se passa em 1918 e conta sobre uma jovem à beira da loucura que busca o estrelato em uma tentativa desesperada e sangrenta de escapar do trabalho penoso, do isolamento e da falta de amor da vida na fazenda dos pais. A cena, o qual adaptamos para uma versão

menor do texto, se trata de um monólogo assustador com a jovem confessando seus crimes enquanto queixa-se das lacunas de afeto em sua vida. A foto 42 é uma cena do filme *Pearl* e está disponível em: <https://darkside.blog.br/descubra-a-conexao-entre-o-filme-pearl-e-o-magico-de-oz>

³¹ Trata-se de uma performance de dança erótica, muitas vezes atrelada a clubes de *striptease*, onde a dançarina mantém contato corporal com uma pessoa sentada, movendo-se sensualmente em cima dela.

³² *Bondage & Disciplina, Dominação & Submissão*, e *Sadismo & Masoquismo (BDSM)* refere-se a um conjunto de práticas eróticas consensuais que exploram dinâmicas de poder, controle, dor e prazer, baseadas no diálogo e no consentimento mútuo entre as partes envolvidas. Uma dessas práticas, é o *Voyeurismo*, compreendido como o prazer sexual obtido pela observação secreta e não consensual da intimidade, nudez ou atividade sexual de outras pessoas, sem envolvimento direto com elas. Isso, dentro da performance, ganha uma dualidade entre o consentimento ao topiar participar, enquanto o público assume o lugar de observação secreta.

Ao término do texto, inicia-se a versão instrumental da música *Disease*, também retirada da apresentação de Gaga em Copacabana, carinhosamente apelidado pelos fãs de *Gagacabana*. Esse trecho dá início à desmontagem da estrutura dos *dates*, momento em que as relações com os *viewpoints* tornam-se mais evidentes, novamente influenciadas pela música. No videoclipe oficial, lançado pela cantora, a faixa é acompanhada de um curta-metragem em que Gaga tenta escapar de seus próprios medos, enfrentando uma parede que se fecha ao seu redor. Essa imagem reverberou diretamente na construção desse trecho, marcada por caminhadas e corridas, pelo andamento³³ da movimentação, pela relação com o piano e pelo jogo de pausas e repetições, que se tornaram elementos centrais desse circuito.

Na sequência, a performance mantém a lógica da improvisação, novamente incorporando a fala como o elemento principal. Surge então o circuito **Dissidências**³⁴, no qual se explicitam as violências que atravessam corpos dissidentes. Em cena, um jogo de trocas de *shades* entre as performers, intensificado pela relação entre Luna e Dafne, compõe a atmosfera. A tensão entre briga e desejo se mistura e, no desfecho, culmina em um beijo entre as duas. Nesse momento, a música *Rasga* se inicia, evidenciando a dinâmica com a faca. As experimentações de *voguing* aparecem com mais força, especialmente nos meus movimentos, quando utilizava a faca na boca ou deslizava o objeto pelo corpo. Ainda que sem corte, o objeto não oferecia risco imediato, e todos os cuidados possíveis foram tomados, sobretudo considerando a proximidade com o público.

Na sequência, tem início a **Categoria Faca**, protagonizada por Dizzy. Imersa em uma atmosfera construída coletivamente pelas outras performers - que produziam sonoplastia, rasgavam parte de sua roupa e auxiliavam no manuseio do objeto com segurança e higiene — Dizzy se

³³ Andamento é um *viewpoints* de tempo, focando no quão rápida ou lentamente é executada uma ação. (Bogart; Landau, 2019, p. 51)

³⁴ Sobre esse circuito Dafne relata: “Estar falando de morte e dor e sentir seu corpo vibrar ao ver os olhos impressionados, lacrimados por saber do que estou falando — e, o melhor, por poder falar o que normalmente não podemos — foi transformador.”

masturba com o cabo de uma faca³⁵, em alusão a uma cena de abuso. A iluminação vermelha banhava o espaço, intensificando a dramaticidade do momento e dita o final em um *blackout*. Sheeva, acendendo um cigarro anuncia: “*Se a gente não dá um fim nele, eles dão um fim na gente*”.

Em seguida, o elenco a enterra simbolicamente, ao som de um áudio novamente extraído da turnê *The Art of Personal Chaos Tour*, de Lady Gaga. Dessa vez, tratava-se de uma das *interludes* do *show*, em que melodias semelhantes a cânticos religiosos se misturam a sons metálicos, evocando em sequência o imaginário de robôs e de batidas cardíacas que, por fim, cessam com a imagem da morte. Inclusive, a visualidade evocada no momento dessa trilha na turnê, também é criando uma relação onírica com a passagem de vida, o que só reforça como esse *show* inspirou o *Clack!*.

Foto 43 - Velório de Dizzy



Fonte: Foto da performance por Pedro Piai, 2025

³⁵ A peça *História do Olho*, de Janaína Leite, tornou-se referência fundamental para pensar em performance na minha trajetória. Inspirada no romance homônimo de Georges Bataille, a obra radicaliza o corpo como campo de experimentação e a prática de *fisting* (ato de introduzir uma mão e/ou o braço na vagina de alguém). Essa investigação sobre o excesso e a vulnerabilidade do corpo atravessa diretamente minha criação. Aliado a isso e ao elemento do acaso, muito recorrente no processo, Dizzy propôs o gesto com a faca — ação que acabou se tornando núcleo simbólico e persistente em nossas experimentações — ainda sem conhecer a montagem de Leite. HISTÓRIA DO OLHO: UM CONTO DE FADAS PORNÔ-NOIR. Direção: Janaina Leite. São Paulo: TUSP Maria Antonia 25 abr. 2025. Espetáculo teatral. Duração: 180 min. Classificação indicativa: 18 anos. Ingressos gratuitos.

Começa então, o remix de *Gesaffelstein*³⁶ para *Abracadabra*, de Lady Gaga, lançado em 2025 após o seu primeiro *show* da turnê já citada. O palco, nesse ritmo, se iniciando por Dizzy e contaminando todo o elenco, se transforma em uma pista de *voguing*, com cada performer improvisando a partir de seu próprio *cunt*. Ao fim, reverberando o cansaço da ação anterior, Dafne instiga o público a refletir sobre a presença de corpos dissidentes no espaço. Quase como um ritual de sacrifício, sou trazida à cena em cima de uma mesa com rodinhas, vestindo apenas calcinha, na intenção de resgatar o imagético de um porco servido em uma ceia. Esse circuito, atravessado por improvisações, foi guiado também pela relação entre o elenco e fragmentos da música *Geni e o Zepelim*³⁷, de Chico Buarque, mas dessa vez partindo de trechos falados pelas performers. A canção narra a história de uma travesti rechaçada pela cidade, mas que, no entanto, a salva - metáfora potente se pensada no contexto da ditadura militar e em diálogo com relatos pessoais, reais e ficcionais, partilhados pelos corpos trans femininos do elenco.

Nesse momento, revisitei episódios de apedrejamento que sofri ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que recebia cintadas, tapas e ofensas das outras performers. A cena se encerra com a afirmação: “*a primeira pessoa a se formar em uma universidade pública na minha família será uma travesti*”. Em todas as apresentações, essa frase provocou uma explosão de aplausos e vibração da plateia. Em diálogo direto com a materialidade gráfica entregue no início da performance, uma das instruções convidava o público a interagir: ao ouvir a ordem “*joguem pedra na Geni*”, deveriam amassar papéis disponibilizados na instalação e atirá-los contra mim. Essa ação, carregada de dor, expressa através do alto cunho de violência em cena, sendo um dos momentos mais emocionantes, pois em todos os dias a plateia aderiu integralmente.

A reta final da performance se desenvolve em torno da mesa central do palco. O primeiro circuito dessa etapa faz alusão às batalhas da *ballroom*. Três pessoas do público eram convidadas a compor a banca de jurados, enquanto duplas de performers — primeiro Dizzy e Luna; depois

³⁶ LADY GAGA. *Abracadabra (Gesaffelstein Remix)*. Remix de Gesaffelstein. [S.l.]: Interscope Records, 2025. Estreado ao vivo no Festival de Coachella (2025) junto com *Killah*, canção também presente na performance.

³⁷ BUARQUE, Chico. *Geni e o Zepelim*. In: *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Canção integrante da peça homônima. A narrativa de Geni, uma travesti ou prostituta marginalizada, expõe a hipocrisia social: rejeitada e violentada pela cidade, ela torna-se indispensável quando sua entrega é a única forma de salvação coletiva. A composição, que dialoga diretamente com *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, ecoa como metáfora política e social durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. Nesse contexto, a violência estatal contra corpos dissidentes - como a Operação Tarântula, conduzida na década de 1980 em São Paulo, com perseguições, prisões e assassinatos de travestis - evidencia como a lógica de exclusão e sacrifício de Geni atravessa não apenas o campo da ficção, mas também a história concreta de corpos subalternizados.

Helo e Dafne — batalhavam em busca das notas. A primeira disputa aconteceu ao som de mais uma das *interludes* da turnê do álbum *Mayhem*, evocando a dicotomia “dançar ou morrer” (*dance or die*). Já a segunda dupla, até o ensaio geral, apresentava certa dificuldade em se adaptar ao ritmo; por isso, percebi a necessidade de aproximá-los do *funk*, estilo que pudesse lhes trazer mais conforto. Assim, em dois dias a batalha se deu ao som de *Telefone do GW Piririm* e, nos outros dois, com *Na Contramão* — ambas parcerias com o DJ Katrip³⁸.

O **Circuito Final** buscava celebrar nossas existências, ao mesmo tempo em que evocava a imagem da Santa Ceia. Mais pessoas do público eram convidadas à mesa, e uma rodada de brindes se iniciava a partir da pergunta: “*o que você quer brindar?*”. A cada dia, respostas diferentes surgiam — desde ancestralidades até o simples direito de ter um futuro —, revelando motivações pessoais das performers e de quem aceitava o convite. O momento se encerrava comigo, brindando à minha avó, Catarina Soares, a mulher que me criou e que esteve presente em três das apresentações. Sua presença, aplaudida pelo público mesmo sem ser artista, foi mais do que um motivo de profundo orgulho, mas sim uma maneira de homenagear publicamente minha ancestralidade.

Encaminhando para o desfecho, reposicionamo-nos no espaço e, em uma sequência que mesclava a expressão cristã “*Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo*” com textos sobre paternidade e maternidade, a potência dessa narrativa se expandia pelas vozes de Dafne, que entoava melodias suaves intercaladas a trechos de *Maria, Maria*³⁹, de Milton Nascimento, e *Pais e Filhos*⁴⁰, da Legião Urbana. No ápice, declamo um texto

³⁸ Camila Katrip Corrêa, DJ e produtora de Florianópolis, emergiu no cenário nacional a partir de 2023, quando *Na Contramão*, lançada em parceria com DJ Darge, MC TH e MC Delux, ultrapassou a marca de 100 milhões de reproduções nas plataformas digitais. Sua trajetória, que começou nos palcos em 2019, inscreve-se em um meio ainda predominantemente masculino, no qual a artista reivindica a presença e a potência feminina. A produção de *Telefone*, em colaboração com MC GW e DJ CZ Original, amplia esse gesto de inserção, afirmando uma sonoridade marcada pela força das batidas e na sua presença na cena do *funk*.

³⁹ A canção *Maria, Maria*, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, nasceu em 1976 como trilha para o balé homônimo do Grupo Corpo, em Minas Gerais, e ganhou versão cantada apenas em 1978, no álbum *Clube da Esquina 2*. Inspirada em uma mulher de Diamantina, a obra tornou-se hino da resiliência feminina, ecoando também na Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), que transformou em marco jurídico a luta contra a violência de gênero no Brasil. Na performance *Clack!*, a canção é interpretada por Dafne, uma mulher negra, gesto que se inscreve como resgate ancestral e amplifica a densidade política ao se entrelaçar à fala de Dizzy sobre a relação entre mãe e filha. ⁴⁰ A canção *Pais e Filhos*, lançada pela Legião Urbana em 1989 no álbum *As Quatro Estações*, emerge como um lamento e um alerta diante das fissuras familiares. Inspirada em tragédias pessoais de Renato Russo, também uma pessoa LGBT, a letra expõe tanto a dor do suicídio quanto a urgência de relações atravessadas por laços familiares. No Brasil, essa dimensão se adensa quando se observa a vulnerabilidade da juventude LGBTQIAPN+, para quem o ambiente familiar, muitas vezes, torna-se espaço de rejeição e de violência, e não de acolhimento. Na performance, a presença da música dialoga diretamente com a fala de Helo sobre o pai ausente, um traço comum na estrutura social brasileira. Ao mesmo tempo, carrega camadas íntimas do meu processo criativo: foi uma canção escolhida porque minha avó a associa a mim, e nesse gesto afetivo ressoam tantos atravessamentos de ancestralidade e família, que se dá em moldes não convencionais. Assim, *Pais e Filhos* torna-se, no rito performativo, uma costura entre memória,

que antecede a canção *Oração*⁴¹ — tanto em seu clipe oficial quanto na performance — sobre a memória e pertencimento, com a esperança de que, a partir daquele momento, a nova geração de pessoas trans possam cada vez mais encontrar seu lugar no espaço.

Essa música, de Linn da Quebrada, nesse caso interpretada por Vee e Dafne em coro com o elenco, carrega um simbolismo de esperança em um futuro melhor para nossos corpos, reafirmando a arte como espaço de afirmação do que somos. Originalmente, *Oração* é cantada apenas por travestis, em sua maioria mulheres pretas, incluindo Urias, que também compõe a trilha de *Clack!*. O próprio videoclipe da canção foi alvo de repressão, quando a polícia tentou impedir sua gravação - evidência concreta da censura e da violência sistemática voltada contra corpos trans e contra a arte que produzimos.

3.6 Cada dia único como uma história de amor

A performance se desenvolveu como uma minitemporada de quatro dias, em que cada apresentação, embora partilhasse a mesma estrutura, assumia particularidades cênicas e afetivas próprias, revelando-se como uma quinta performance em si — uma ação contínua que se transformava a cada noite diante dos olhares do público que compareceu mais de um dia. Além disso, cada dia se dava em uma atmosfera diferente. Algumas pessoas retornavam em mais de um dia, movidas pelo desejo de reviver — e até participar — de certos circuitos. Em suas palavras, as diferenças entre os dias eram marcadas pela intensidade dos corpos: em alguns momentos, a raiva se transformava em dor; em outros, em desejo e riso. A mesma cena — um confronto, um beijo, um corte, um gesto de fúria — mudava de cor conforme o tempo do acaso, o público, o cansaço ou o amor.

ausência e resistência.

⁴¹ A música *Oração*, de Linn da Quebrada, é utilizada como o acolhimento a toda violência que acontece durante a performance, evocando a relação de oposição entre o sagrado e o profano — um dos eixos principais deste trabalho — desde os trocadilhos na letra até a estética do videoclipe que inspira parte desse circuito, onde corpos dissidentes se encontram para esperar o amor. A canção, que conta com a participação de artistas como Liniker e Urias — também inspirações constantes dentre meus trabalhos — transforma o espaço sonoro em um gesto de celebração e comunhão. Dirigido por Sabrina Duarte e lançado em 2019, o clipe traz ainda as participações de Mahmudi, Jup do Bairro, Ventura Profana, Danna Lisboa e Alice Guél, compondo uma espécie de celebração coletiva onde o canto é também reza.

Com o passar dos dias, a força parecia ainda maior: o público se reconhecia dentro da ação, acompanhava a caminhada final cantando, participando do ritual como quem reza, como quem vela, como quem celebra.

No dia **03 de setembro de 2025**, a estreia foi marcada pela tensão e pelo ineditismo. Antes mesmo da entrada do público, surgiu ao lado de Ruy — que performou Pedro, no lugar do boneco de plástico, neste dia — subindo a rampa do Instituto de Artes em uma motocicleta, usando capacete e óculos escuros, em um gesto de expansão espacial e potência. A atmosfera de estreia, já carregada de nervosismo, foi atravessada por

Foto 44 – Ruy Como Pedro no Primeiro Dia de Performance



Fonte: Foto da performance por Bruno Finotti, 2025.

uma falha técnica no som durante o meu desfile de apresentação, o que levou a improvisar todo o trecho a partir de palmas e dos *clacks* dos leques. Esse imprevisto fez emergir a força da presença viva do público, que, mesmo tímido, começava a ser incorporado à ação — ainda sem a entrega plena que se veria nos dias seguintes. Um dos momentos mais simbólicos foi a presença da equipe técnica do STAEP, que, pela primeira vez, interrompeu suas atividades para assistir à performance. A presença desses corpos, habitualmente afastados da fruição artística, revelou o quanto o olhar técnico também é sensível e essencial no ato de assistir.

Durante uma das falas que problematizavam as relações afetivas com homens cis diante dos corpos dissidentes, um espectador, que no caso era um homem cis, se retirou da plateia, incomodado com a temática — um gesto que, longe de enfraquecer a ação, reafirmou o poder de deslocamento provocado por corpos que historicamente incomodam. A orientadora Maria Carolina esteve presente com sua turma e destacou, em seu *feedback*, como os corpos dissidentes se mostraram confortáveis em assistir a performance.

Nesse dia, ministrei o aquecimento do grupo, mas percebi o quanto essa função poderia interferir na entrega cênica, o que levou Lu a assumir essa condução na preparação das apresentações seguintes.

No dia **04 de setembro**, o circuito dos *dates* foi alterado. Helo ficou responsável por dialogar com Pedro, enquanto eu raspava seu cabelo ao som de sua fala — gesto simbólico de corte e renascimento comum entre corpos transmasculinos. Nesse dia, Dafne protagonizou o primeiro beijo espontâneo entre performer e plateia, rompendo as barreiras entre cena e público. A energia coletiva foi intensa, marcada pela emoção e pelo envolvimento sensorial; muitos consideraram essa a apresentação mais eletrizante de todas. A presença de Greta na plateia somou-se à vibração afetiva desse dia, consolidando o amadurecimento do grupo.

Já no dia **05 de setembro**, a performance se expandiu em multiplicidade. Sendo registrada na íntegra pela equipe do STAEP, esse dia contou com três ações inéditas incorporadas: intervenções minhas como diretora e proponente do projeto, inspirada em visitas mediadas que acontecem em espaço de museologia, nas quais falei sobre o processo e sobre a representatividade dos nossos corpos em cena. Uma nova interação aconteceu entre performers, Pedro e o público, quando o gesto de erguer o dedo do meio passou a ser acompanhado por um coro coletivo de “*Ei, Pedro, vai tomar no cu!*”. Essa provocação, que partiu da espontaneidade, inflamou a plateia e transformou o espaço em um campo de cumplicidade e resistência em reflexão sobre a relação de nossos corpos com todos os “Pedros” que conhecemos pela vida. Nesse mesmo dia, um pequeno acidente me ocorreu durante o circuito das dissidências — consequência do cansaço acumulado — mas o fluxo da cena permaneceu intacto, sustentado pela força coletiva.

O último dia, **06 de setembro**, foi o mais ritualístico e potente de todos. O cansaço dos corpos, visível em cena, foi transmutado em força performativa. Ao final do texto de Pedro, esfaqueei o boneco em meio ao coro fervoroso da plateia — “*Ei, Pedro, vai tomar no cu!*” — encerrando simbolicamente um ciclo de violência e resistência. No ato performativo final, debruçada sobre as costas de Sheeva, sendo carregada pelo grupo

e pelo público, embalados pela música *Oração*, de Linn da Quebrada, fui levada em direção ao Circo da Barra — onde aconteceu o encerramento. O percurso pelo espaço externo evocou o rito de uma novena — um velório simbólico de um corpo que, em vez de morrer, inscreve, a partir do amor, seu corpo na área acadêmica. Como relata um dos espectadores: “Me senti em uma procissão quando caminhamos até o outro local para a finalização e cantávamos em voz alta.”

Durante essa caminhada, o grupo foi atravessado pelo som da torcida dos Gaviões da Fiel, que entoava o seu hino do lado de fora do *campus*; o elenco respondeu em coro, instaurando uma disputa sonora que misturava arte, fé e futebol em uma só pulsação. Ao chegar ao Circo, pendurei-me em um tecido acrobático na posição conhecida como “cisto”, empunhando um cutelo e vestindo um *top* repleto de pétalas vermelhas. Rasguei-o, deixando as pétalas caírem sobre o vestido gigante, recriando a icônica imagem de Lady Gaga em sua performance no VMA de 2009, em que ela se pendura e sangra pela arte, aqui ressignificada como gesto de renascimento, sendo o sangue personificado em pétalas vermelhas. Esse ato, como descrito depois por muitos na plateia, reforça o cunho ritualístico que permeou a performance. Que se viu ali não foi uma repetição, mas uma multiplicação de sentidos, um gesto coletivo de presença e comunhão, onde cada espectador, ao retornar, também se tornava parte da cena⁴².

⁴² O vestido gigante descrito nesta sessão, foi inspirado na peça vestida por Lady Gaga durante seu show em Copacabana (Foto 46). Disponível em: <https://x.com/henriquevyana/status/1960538203850727918>

Foto 45 - Luna no Último Ato e Dia do *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Foto 46 – Espetáculo de Lady Gaga em Copacabana em 2025



Fonte: The art, 2025.

Foto 47 - Luna no Último Ato e Dia do *CLACK!*



Fonte: Registro da performance por Pedro Piai, 2025.

Nesse mesmo dia, o técnico Paulo Fattori — integrante da Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (STAEP) e pertencente à comunidade LGBTQIAPN+ — desfilou durante a apresentação, a meu convite. Seu relato posterior sobre a experiência sintetiza a essência do *Clack!* sobre celebrar o direito de existir:

O pessoal da peça não fazia ideia da minha vida. Para eles, era só o Paulo, o técnico. Tive que parar tudo e explicar: "Olha, para vocês é uma brincadeira, mas para mim... eu sou gay, tenho um marido, um filho. Esta não é só uma passarela para mim." A reação deles foi o mais lindo que poderia ter acontecido. Não houve julgamento, só celebração. Ficaram genuinamente felizes por mim, pela minha

história, pela minha família. Naquele instante, o teatro se transformou em um espaço de acolhimento. E então, desfilei. Não como um personagem, mas como eu mesmo. Rebolei, sorri e senti uma liberdade que vai muito além de um palco. Era como se cada passo naquela passarela fosse um passo da minha própria jornada de aceitação, finalmente sendo vivido em público, com orgulho e alegria. Aquela experiência me mostrou algo crucial: todos nós precisamos de locais e, principalmente, de pessoas que nos permitam ser quem somos, sem medo. O palco foi só o cenário. O verdadeiro espetáculo foi poder, finalmente, performar a minha própria verdade.

Partilho também alguns dos outros relatos que me atravessaram, ambos anônimos e que foram respondidos no formulário pós- apresentação:

No começo me senti como se estivesse entrando no espaço de alguém, algo como “invasora”, mas depois das apresentações dos integrantes e da ideia da performance fui me sentindo mais incluída. Em alguns momentos acredito que o desconforto do público seja proposital, quando toca em questões extremamente violentas e sensíveis à comunidade LGBTQIAPN+. Me dispus nas primeiras cadeiras em que era provável interação maior com a performance então fiquei sentindo uma tensão o tempo todo em relação a “ser escolhida” e não saber o que de fato seria a interação, mas quando aconteceu fiquei bem ansiosa e senti a necessidade de acompanhar a energia que já estava sendo estabelecida desde o início. Não me forcei a nada de toda forma. Acredito que mesmo tendo muito contato com pessoas *queer* no meu dia a dia foi mais um lembrete de como fora da bolha a história muda muito e de como é importante escutarmos sobre as vivências uma das outras e ainda mais celebrar as vitórias da nossa comunidade.

A performance é intensa do começo ao fim. Descrevendo as sensações, começo pelo riso, o humor ácido carrega muito bem a performance, junto com as sacadas da Nossa Senhora das Travestis e com os sermões certos. Senti culpa, por ser um humano falho e que esquece das dores do mundo. Despertou desejo e tesão em muitos momentos. A performance também nos entrega momentos de medo e receio, juntamente com esperança, orgulho e sensação de liberdade. É ao mesmo tempo que acolhedor, te empurra para longe.

3.7 A importância de celebrar o direito de existir

Ao longo dessa trajetória, compreendi que performar é também se arquivar. Cada gesto deixou rastros, não como registro estático, mas como corpo em continuidade, corpo que ecoa. O *Clack!* se tornou uma multiplicidade: foi som, corpo, história, rito, e também espelho. E nesse espelho cabem muitas travessias - as minhas e as de quem esteve comigo ou antes de mim. O público, mais do que espectador, foi parte desse rito.

Cada pessoa presente carregava também sua história, suas dores e seus amores, e isso transformou cada noite em algo irrepetível - assim como uma história de amor.

As respostas anônimas colhidas através de um formulário *Forms*, direcionado pelo QR Code nas fichas distribuídas, revelam o quanto a experiência atravessou os corpos de quem assistiu. Muitos relataram que o som, fio condutor da performance, produziu uma sensação de imersão - como se o espaço vibrasse junto ao corpo, gerando estados de transe, acolhimento ou desconforto. Alguns afirmaram que a atmosfera sonora os envolveu por inteiro, afetando a respiração e os batimentos, como se o som atravessasse o corpo antes mesmo de ser ouvido. Outros destacaram o desconforto como parte fundamental do processo de sentir, reconhecendo que o incômodo também pode ser uma forma de aprendizado e escuta.

Os relatos sobre as memórias e histórias pessoais foram marcantes. Parte do público afirmou ter se lembrado de relações familiares, de experiências de amor e de perda, reconhecendo nos corpos em cena fragmentos de si. Alguns mencionaram que as narrativas performadas despertaram lembranças de infância, de afetos interrompidos ou de coragem, como se o palco, por um instante, lhes devolvesse um pedaço de vida. Outros destacaram o quanto os temas sensíveis — maternidade, paternidade, violências, fé, identidade — foram tratados com delicadeza e força, convidando ao choro, ao riso e à reflexão.

Essas experiências, tanto minhas quanto das performers e do público, mostram como o processo foi tecido tendo as memórias como matéria viva da criação — seja pela presença performativa ou pela ancestralidade evocada em nosso estudo afetivo. Assim como Leda (2021) lembra que o tempo se refaz em si mesmo, a memória, no contexto desta pesquisa, não serve apenas para lembrar, mas para manter o corpo em movimento, reatualizando o passado e projetando o porvir. Cada performer, ao escrever e performar suas histórias, movimentava algo que já estava inscrito, mas que ganhava novas formas ao atravessar o coletivo.

Dentre tantas trocas sobre as apresentações, um relato me atravessou com especial força. Após uma das apresentações, minha madrinha — que havia vencido um longo processo de tratamento contra o câncer e carrega ainda as marcas do esquecimento deixadas pela quimioterapia — me contou que, durante a performance, reviveu lembranças de quando frequentava boates *queer* com seu melhor amigo, já falecido. Ela descreveu ter sentido o mesmo calor daquelas noites, o mesmo riso, o mesmo abraço. Disse que a festividade em cena a fez reencontrar aquele afeto que o tempo quase apagou. E foi ali que percebi, mais uma vez, que a performance é também uma forma de cura: o som, a luz e o corpo se tornam

veículos de memória ancestral, capazes de reacender histórias que pareciam adormecidas. Essa lembrança dela — esse lampejo de vida que atravessa o esquecimento — confirma o que tantas vezes intuí: performar é também lembrar pelo outro, lembrar com o outro, e fazer do instante uma eternidade que resiste.

Como discute Diana Taylor (2023), a performance pode ser compreendida como um sistema de memória, no qual o corpo se torna o principal arquivo do vivido. A partir dessa perspectiva, cada gesto, cada som e cada presença em *Clack!* se tornaram arquivos vivos daquilo que a história tantas vezes recusou registrar. Meu corpo, *corpo-coletivo*, carrega cenas que o arquivo institucional apagou — e ao performar, reinscreve o que foi silenciado. Nessa perspectiva, a performance se torna um ato de resistência e documentação, uma forma de autoarquivar-se e de afirmar a existência como acontecimento político.

No questionário, houve quem dissesse que a performance o fez “ver com o corpo”, e não apenas com os olhos. Essa frase ecoa o que foi experimentado desde o início do processo: a escuta como forma de presença, o sentir como metodologia. A pesquisa nunca buscou medir aprovação, mas compreender o impacto sensorial e afetivo que uma arte feita por corpos dissidentes pode provocar. O público não apenas assistiu — foi afetado, respondendo com o corpo, com o silêncio, com o aplauso, com o choro, com o *Clack!* de seu leque.

As respostas que recebemos após a apresentação revelam o quanto o som ultrapassa qualquer função ilustrativa. Ele foi sentido como corpo pulsante, atravessando as pessoas de modos diversos — despertando vontade de dançar, acelerando respirações, evocando lembranças antigas, criando ondas de tensão e emoção. Em muitas falas, o som aparecia como elemento que orientava o olhar e o sentir, conduzindo o ritmo interno de quem assistia. Havia uma percepção de que ele respirava junto com a cena, alterando o espaço e instaurando atmosferas de alegria, melancolia, medo e celebração. O público não apenas escutava, mas era atravessado por esse corpo sonoro que vibrava ao mesmo tempo da performance.

Essas percepções mostram como o som produziu uma experiência compartilhada, um espaço de escuta em que quem assistia também se tornava parte da criação. O som, que nasceu como elo entre as performers, volta reconfigurado pela escuta do outro, multiplicando-se em sensações e significados. É nesse movimento de ida e volta que a obra se completa — quando o que se emite encontra quem se deixa afetar. No fim, permanece a certeza de que o som é mais do que acompanhamento: é presença, força e resistência, capaz de fazer do ouvir uma forma de existir.

Uma das perguntas disparadoras foi sobre a relação de quem estava na plateia com o som e as sonoplastias presentes, esse relato expressa bem isso:

Eletrizantes e complexas, do tipo que tomam o ambiente, elas são um personagem extra ali, independente das formas simples e mais quietas ou totalmente expansivas. Me afetou positivamente, conseguiu me inserir na tensão, no humor ou na aceleração das cenas, o som não só acompanhava mas também havia seu espaço de destaque e somava as falas e ações das personagens. Sobre a ação do som, sobre mim, no momento da celebração com Vee cantando (além da surpresa com a performance) me emocionou, elevou o ambiente para outro patamar, mas principalmente, a citação de "pais e filhos" me pegou desprevenido, por memória de minha infância.
Anônimo

Mas os relatos do público revelam um território também de atravessamentos sensíveis, onde a performance opera como espelho e ferida. Muitos depoimentos evocam experiências de abuso sexual, assédio e violência de gênero, transformando o espaço performativo em lugar de partilha e reconhecimento mútuo. As cenas da faca e da Geni reverberaram especialmente entre as espectadoras, que identificaram nelas o eco de suas próprias histórias. Essa correspondência entre o vivido e o performado produz um campo de afeto e denúncia — ver o horror encarnado em cena é, paradoxalmente, um gesto de cura e resistência. O corpo dissidente, historicamente violado e silenciado, encontra na performance um modo de narrar o indizível, convertendo dor em presença e memória em linguagem.

A voz das pessoas trans emerge como pulsação política e afetiva central. As falas expressam identificação, mas também alívio e reencontro: reconhecer-se em quem performa é recuperar partes perdidas de si. Desloca o olhar do público e reafirma outros futuros possíveis, onde existir não dependa de permissão. Mesmo quando o deslumbramento ilumina a cena, a solidão trans permanece silenciosa entre os brilhos e os aplausos. Muitos relatos falam do vazio de não se ver desejada, de não se ver reconhecida além da margem. O *glamour* em cena — roupas exuberantes, luz, música, performance — funciona como núcleo de transformação, permitindo, segundo diversas pessoas, se sentirem mais confortáveis consigo mesmas e até questionar a necessidade desses corpos terem o direito de envelhecer.

O formulário, também, serviu de espaço para confidantes de seus desejos mais profundos. A relação do sigilo, muito abordado dentre as próprias performers, instiga a quem escreveu o relato investigar suas vontades e desejos:

Sou obrigado a confessar que senti muito tesão na cena dos encontros ("dates"), diante dos jogos de sedução, tensão e distensão, principalmente quando chegavam a um beijo. Por um lado, desejei ter sentado nas cadeiras brancas para poder ter a oportunidade de talvez beijar uma das meninas. Por outro, sou uma pessoa de sexualidade muito reprimida e acho que infartaria de tanto nervos se subisse ao palco nessa situação. Pra você ter ideia, meu coração já está disparado enquanto escrevo, só de pensar que alguém vai ler isso e descobrir como eu me senti. Sempre tive muitos problemas para chegar nas pessoas que eu queria ficar, sempre acho que estou incomodando e que a outra pessoa nunca vai querer ficar comigo. Por isso, se me chamassem *pra* essa cena, não sei como seriam minhas reações, minhas respostas... Talvez uma coisa muito tímida e retraída, talvez até uma esquiva por mais desejo que estivesse sentindo. Não sei se era isso que era *pra* responder, mas decidi fazer um desabafo. Desculpa, estou sendo sincero. No mais, fiquei muito emocionado com a cena final: a ascensão da travesti com um coração enorme no peito, cheio de outros corações. A proclamação que precede essa cena também foi muito emocionante

Outros relatos mencionaram a cultura *Ballroom*, apontando que a performance despertou curiosidade e desejo de conhecer mais sobre suas origens, gestos e potências. Essa reação evidencia que *Clack!* cumpriu também um papel pedagógico: aproximar o público de práticas artísticas e culturais frequentemente marginalizadas, reafirmando que a arte é um campo de educação sensível e transformadora. Na cultura *Ballroom*, as *houses* surgem como famílias escolhidas, formadas para amparar quem foi expulso ou rejeitado pelos lares de origem. Elas acolhem, ensinam e fortalecem, oferecendo suporte emocional e político frente à violência cotidiana. De modo semelhante, o processo de *Clack!* transformou o ambiente educativo em uma *house*, onde a troca, o cuidado e as identidades se sobrepuseram à rigidez institucional. A cada encontro, o aprendizado ultrapassava a técnica: era também sobre encontrar pertencimento, sobre construir juntas um lar possível — um lar que, como na *Ballroom*, se sustenta no afeto, na rebeldia, no *shade* e no brilho de quem insiste em existir.

Entre os pontos mais fortes apontados pelo público, destacam-se o impacto do desfecho — especialmente a Santa Ceia reinterpretada como Ball —, os momentos de comunhão, como os beijos, desfiles e brindes, foram descritos como instantes de pertencimento e partilha e a coesão entre visualidade, som e gesto. A articulação entre o sagrado e o profano foi percebida como potente, sobretudo por deslocar símbolos religiosos para corpos dissidentes, destacando principalmente a condução de Sheeva, o que gerou reflexão e, em alguns casos, desconforto. Também surgiram reações divergentes à mistura entre religião e dissidência, o que reafirma o caráter provocativo da performance — o desconforto, nesse caso, é parte da proposta e da sua potência transformadora.

As críticas e sugestões revelam caminhos de aprimoramento técnico e pedagógico. Questões como projeção vocal, visibilidade das imagens e pequenas distrações visuais foram apontadas como ajustes possíveis, sem ofuscar o impacto geral da obra. Em relação aos temas sensíveis, um dos testemunhos, ao se autodeclarar como uma pessoa que se incomoda com excesso de estímulos, destacou o cuidado do elenco com avisos de gatilho, volume sonoro e intensidade das luzes, interpretando essa atenção como gesto de empatia e acessibilidade. Mesmo diante de cenas fortes, como a do abuso e do uso da faca, a recepção foi atravessada por respeito e compreensão, e afirmaram sentir-se acolhidos, mesmo nos momentos de maior tensão.

No coletivo e no processo, aprendi que a generosidade é a base da criação. Assim como os relatos das performers apontam, dirigir foi menos conduzir e mais ouvir. Cada corpo trouxe uma história que se somou à minha, e esse entrelaçamento fez nascer algo que não pertence a uma só pessoa, mas a todas. A performance se tornou espaço de encontro, de partilha, de cura. Celebrar o direito de existir é compreender que a existência é, por si, uma forma de resistência. É reconhecer que a arte — especialmente a arte feita por corpos dissidentes — não se contenta em representar: ela transforma, cura, reencanta. *Clack!* é o testemunho disso. Um trabalho que começou com som e terminou em coro, que se fez ritual, dança, lágrima e memória. Como coloca Dafne: “O Clack é um sentimento, mais que um filho que foi ao mundo, é um grito de dor e de prazer que pudemos liberar — e geral ouviu.”

4 Considerações finais: A importância de celebrar o direito de existir

Este trabalho se constrói como um gesto de amor, memória e sobrevivência. Entre sons, corpos e afetos, os sistemas performativos, imersos em um processo pedagógico orientados pelo som, tornaram-se espaços onde pulsões dissidentes se inscreveram em cena como testemunho vivo de existência. O percurso até aqui não foi apenas metodológico, mas ritualístico — um processo de encantamento do corpo e de reinscrição da vida em seus próprios termos. Cada ensaio, cada encontro e cada apresentação configuraram uma tentativa de respirar o mundo pela arte, celebrando o simples, porém urgente, direito de existir.

As escritas de si que emergiram não são apenas relatos pessoais — são gestos de resistência à linearidade, corpos que se recusam a desaparecer. Performar, nesse contexto, é lembrar; e lembrar é existir. O corpo torna-se arquivo e voz, um documento vivo que insiste em permanecer, reinventando-se a cada encontro. Essa multilinguagem, tecida pelo som, cria pontes entre as mais variadas possibilidades estéticas, mas sempre políticas — o som, aqui, não como mero recurso técnico, mas como força motriz capaz de mover memórias e afetos, de pulsar no coletivo.

Ao longo deste processo, o som também foi elo entre experiências e inspirações: da voz cortante e demarcadora de Urias em *Clack!* à presença visceral e ancestral de *A Loba*⁴³ de Alcione em *A Noiva Odeia o Dia Doze* ou no radinho da minha mãe, passando pela sensibilidade de Liniker, que em *Índigo Borboleta Anil*⁴⁴ evoca o amor, a solidão, o mar e a travessia de gênero — eco que reverbera em *Azul da Cor do Mar*, onde o amor se desdobra em gesto, resistência e cura. Amar, aqui, é ato político, performativo e pedagógico.

⁴³ A música *A Loba*, eternizada na voz de Alcione, demarca a mulher apaixonada como entrega, mas também como limite e dignidade. A canção, que atravessa gerações, constrói a imagem da mulher que, mesmo ferida, precisa se refazer, reivindicando sua matilha. O título evoca o animal em sua dimensão simbólica e instintiva: a loba, que é afetuosa, leal e protetora, mas também feroz na defesa dos seus. Essa dualidade — entre o carinho e a ferocidade, o amor e o instinto — espelha a energia que a performance *A Noiva Odeia o Dia Doze* convoca ao ter essa música como uma de suas inspirações: um corpo que ama com força e sobrevive com coragem para reivindicar seu afeto.

⁴⁴ O álbum *Índigo Borboleta Anil* (2021), de Liniker, representa um marco histórico na música brasileira: com ele, a artista tornou-se a primeira mulher trans a vencer o Grammy Latino de Melhor Álbum de Música Popular Brasileira, em 2022. A obra, permeada por afetos, ancestralidade e liberdade, costura temas como amor, solidão, autodescoberta e transição de gênero, reafirmando a potência de existir e amar com delicadeza e coragem.

A maioria dessas músicas — assim como as figuras de Beyoncé, Rihanna e Lady Gaga — me instigam a subverter o olhar sobre o ideal de uma diva, entendendo-o como possibilidade de autocriação e libertação. Suas performances, convertidas em rituais coletivos, inspiram a compreender que o espetáculo pode ser também um espaço de cura, como é para mim como espectadora. Assim, a performance se faz artifício consciente: lugar de invenção de si, onde o exagero e a teatralidade não são excessos, mas potências de existir em plenitude.

Como afirma Butler (2022), a performatividade é sempre reiteração de normas — mas também sua fissura. Cada corpo dissidente que pisa o palco desafia a cosmovisão binária homem/mulher, natural/artificial, arte/vida, performance/teatro. Ao performar, reescrevemos o discurso que um dia tentou nos nomear e limitar. É nesse gesto que a arte da presença se aproxima da vida, e o corpo se torna política viva, expandindo-se para o coletivo.

Registrar essas presenças na academia é um ato de insurgência. É tensionar as narrativas hegemônicas sobre amor e identidade e afirmar que corpos dissidentes também constroem conhecimento, também escrevem história. Encerrar este percurso é, portanto, continuar. Porque toda performance, assim como todo amor, é inacabada — segue reverberando, ecoando nos corpos que tocou, nos olhares que se abriram e nas possibilidades de um projeto vivo.

Que este trabalho seja, enfim, mais do que uma pesquisa: que seja uma celebração, um manifesto de presença e o desejo contínuo de existir com beleza, coragem e som. O direito de existir não se conclui: ele se renova a cada corpo que se ergue, a cada voz que se afirma, a cada travessia que insiste. Este trabalho é, antes de tudo, uma celebração — da arte, dos corpos que resistem e das histórias que ainda virão.

Referências

ABA. Intérprete: Urias. In: HER MIND (LIVE). Intérprete: Urias. [S.l.]: Brabo Music, 2024. 1 disco sonoro. Faixa 7

ALEXANDER, Charles K.; SADIKU, Matthew N. O. **Fundamentos de circuitos elétricos**. 5. ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS – ANTRA. **Manual de Atendimento e Abordagem à População LGBTI+.** Brasília: ANTRA, 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2020/03/manual-de-seguranc387a-pc39ablica-atendimento-e-abordagem-lgbti.pdf> Acesso em: 17 out. 2025.

A LOBA. Intérprete: Alcione. Álbum: A Paixão Tem Memória. Produção de Miguel Plopschi. Composição de Juninho Peralva e Paulinho Rezende. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001.

BALMAIN. **Renaissance Couture**: Beyoncé. 2023. 1 Coleção de moda.

BENEVIDES, Bruna G. **Dossiê**: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024. Brasília: ANTRA, 2025.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. Tradução de André Carreira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 143, n. 151, p. 1, 8 ago. 2006.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: Ministério da Educação, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAVICHIOLO, Marina. **Performance, corpo e subjetividade: perspectivas contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2018.

CORE, Philip. **Camp: the lie that tells the truth**. Londres: Plexus, 1984.

CORRENTE Elétrica: o Fluxo Ordenado de Elétrons no Circuito. [S. l.: s. n], 2020. 1 vídeo (16:43). Publicado pelo canal Eletrônica Didática. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UkGU1QAocR0>. Acesso em: 17 out. 2025.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. **Revista Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 15, n. 3, p. 499–518, set./dez. 2015.

ESBELL, Jaider; DEVAIR. **Uruhi: nossa terra, nossa floresta**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, 2008, p. 235-246.

FREITAS, Marta. **Ostracismo social: exclusão, rejeição e invisibilidade**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019.

GENI E O ZEPÉLIM. Intérprete: Chico Buarque. In: **ÓPERA DO MALANDRO**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco sonoro (LP).

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 145 p. (Coleção Debates).

GUARÁ, Roni Wasiry. **Çaíçú Indé: o primeiro grande amor do mundo**. São Paulo: Zit Editora, 2022.

JEKUPÉ, Olívio. **O choro da Mãe Terra**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

LADY GAGA'S Four Outfits at the 2019 Met Gala. 2 fotografias. New York: Vogue, 7 maio 2019. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-met-gala-2019>. Acesso em: 17 out. 2025.

LEMONADE. Beyoncé. Dirigido por: Beyoncé Knowles. [S.l.]: HBO, 2016. 1 filme (65 min.). Publicado pelo canal Sasha Evans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edwh5fIwkMU>. Acesso em: 17 out. 2025.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Pro-Posições**, Campinas, v. 35, n. 2, p. 115-137, maio/ago. 2010.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAYHEM. Intérprete: Lady Gaga. [S.l.]: Interscope Records, 2025. 1 disco sonoro.

MCQUEEN, Alexander. **Salto de Lady Gaga do Clipe de Bad Romance**. 2010. 1 fotografia.

MEZABARBA, Solange R. A vida social do vestido de noiva: casamento e investimento emocional. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 17, n. 42, p. 1-29, maio 2024. DOI: <https://doi.org/10.5965/1982615x17422024e0009>. Acesso em: 17 out. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. In: DALCASTAGNÈ, Regina; NOLASCO, Edgar César (orgs.). **Literatura e resistência**. São Paulo: Editora Horizonte, 2017. p. 289-298.

NAKAO, Jum. **A costura do invisível**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Francine Natasha Alves de. Gênero, cultura e o dispositivo da transexualidade: a formação da identidade travesti no Brasil.

Darandina: Revista Eletrônica, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, p. 1–20, 2019. DOI: 10.34019/1983-8379.2017.v10.28254. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28254>. Acesso em: 17 out. 2025.

ORAÇÃO. Intérprete: Linn da Quebrada. Direção: Sabrina Duarte. Participação de Liniker, Urias, Mahmundi, Jup do Bairro, Ventura Profana, Danna Lisboa e Alice Guél. São Paulo: Trava Bizness, 2019. Publicado pelo canal Linn da Quebrada. 1 videoclipe (5:59). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em: 10 out. 2025.

PAPARAZZI: VMA performance. Intérprete: Lady Gaga. [S. l.: s. n], 2009. MTV Video Music Awards. 1 vídeo (4:27 min). Publicado pelo canal MTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h6Vc9_kqM&list=RD_h6Vc9_kqM&start_radio=1.. Acesso em: 17 out. 2025.

PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston. [S.l.]: Off White Productions, 1990. 1 DVD (71 min), son., color.

PEARL. Direção de: Ti West. EUA: A24, 2022. 1 DVD (102 min.).

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo:** uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo: Annablume, 2011.

PRECIADO, B.; Marcondes Nogueira, F. F. Quem defende a criança queer?. **Jangada:** Crítica, Literatura, Artes, v.1, n.1, p. 96–99, 2018. <https://doi.org/10.35921/jangada.v0i1.17>. Acesso em: 02 fev. 2026.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor:** reflexões em torno do híbrido professor performer. 2013. 177 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

RENAISSANCE. Intérprete: Beyoncé. [S.l.]: Parkwood Entertainment; Columbia Records, 2022. 1 disco sonoro (62 min), estéreo.

RENAISSANCE WORLD TOUR: COZY (AO VIVO). Beyoncé. [S. l.: s. n], 2023. 1 vídeo (4:13 min.). Publicado pelo canal Beyoncé legendas.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MT0q4Ys12xk&list=RDMT0q4Ys12xk&start_radio=1. Acesso em: 17 out. 2025.

ROMARIA. Intérprete: Renato Teixeira. In: A FORÇA QUE NUNCA SECA. Intérprete: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: PolyGram, 1999. 1 disco sonoro. Faixa 3.

SÃO PAULO. Intérprete: Anitta; The Weeknd. Produção de The Weeknd e Mike Dean; coprodução de Sean Solymar. Álbum Hurry Up Tomorrow. [S.l.]: XO; Republic Records, 2025. 1 disco sonoro. Faixa 4.

SANCHES, Júlio César. **Corpos performativos**: os entre-lugares e as zonas queers em Lady Gaga. Curitiba: UTFPR, 2010.

SANTOS, Fábio Alexandre Araújo dos; AMORIM, Rafaela Santos. **A Teoria Queer no combate à transfobia escolar**: contribuições da Educação Profissional na perspectiva de uma Formação Humana Integral. Natal: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoria e prática. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SIMPLISMENTE acontece. Direção: Christian Ditter. Reino Unido. Alemanha: Constantin Film; Unilever Entertainment, 2014. 1 filme (102 min), son., color.

SONTAG, Susan. **Notes on Camp**. London: Editora Penguin Classics, 1964.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Tradução de André Lacerda. São Paulo: Perspectiva, 2023.

THE ART OF PERSONAL CHAOS TOUR. Intérprete: Lady Gaga. Rio de Janeiro: [s.n], 2025. 1 vídeo (02:05:15). Publicado pelo canal Luis Villalobos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nLsL5OzZDrg>. Acesso em: 02 fev. 2026.

THE DARK SIDE OF THE MOON. Intérprete: Pink Floyd. [S.l.]: Harvest Records, 1973. 1 disco sonoro.

TUDO MUNDO VAI SOFRER. Intérprete: Marília Mendonça. In: TODOS OS CANTOS. Intérprete: Marília Mendonça. vol. 2. Rio de Janeiro: Som Livre, 2019. 1 disco sonoro. Gravação ao vivo.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore:** control económico, violencia y narcopoder. Barcelona: Melusina, 2010. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/79/Valencia_Sayak_Capitalismo_gore_2010.pdf.. Acesso em: 17 out. 2025.

VMA Performance 2009. Intérprete: Lady Gaga. MTV Video Music Awards. Nova York: [s. n], 2009. 1 vídeo (4:27). Publicado pelo canal MTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_h6Vc9_kqM. Acesso em: 02 fev. 2026.

Bibliografia complementar

ABRAMOVIĆ, Marina. **Rhythm 0**. 1974. 1 Performance. Napoli: Studio Morra.

ABRAMOVIĆ, Marina. **The Artist Is Present**. 2010. 1 Performance. Nova Iorque: Museum of Modern Art (MoMA).

ANTI. Intérprete: Rihanna. [S.l.]: Westbury Road; Roc Nation, 2016. 1 disco sonoro.

ARTPOP. Intérprete: Lady Gaga. [S.l.]: Interscope Records, 2013. 1 disco sonoro.

BAD ROMANCE. Intérprete: Lady Gaga. Direção: Francis Lawrence. [S.l.]: Haus of Gaga, 2009. 1 vídeo (05:08). Publicado pelo canal Lady Gaga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qrO4YZeyl0I>. Acesso em: 02 fev. 2026.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de José Thomaz Brum. São Paulo: Editora Iluminuras, 1980.

BAUSCH, Pina. **Café Müller**. [S.l.], 1978. 1 Performance (1:23). Publicada pelo canal Robert Paul. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ONTu1t0h1gQ>. Acesso em: 02 fev. 2026.

BAUSCH, Pina. **Love**. [S.l.], [19--]. 1 Performance (0:35). Publicada pelo canal Nemósine AV Ocio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zat-qwh8OTQ>. Acesso em: 03 fev. 2026.

CLUBE DA ESQUINA 2. Intérprete: Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Som Livre/EMI, 1978. 2 discos sonoros.

CHANNEL ORANGE. Intérprete: Frank Ocean. [S.l.]: Def Jam Recordings, 2012. 1 disco sonoro.

COWBOY CARTER. Intérprete: Beyoncé. [S.l.]: Parkwood Entertainment, 2024. 1 disco sonoro.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MARIA, MARIA. Intérprete: Milton Nascimento. 1 vídeo (1:00). Publicado pelo canal Musicalidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/@musicalidade>. Acesso em: 17 out. 2025.

NA CONTRAMÃO. Intérpretes: Camila Katrip Corrêa, Mc Th Darge, Mc Delux. [S.l.]: 2023. Spotify: 2:44. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7kJ0aTB5gLMYrJjYft3Vx6>. Acesso em: 4 out. 2025.

PAIS E FILHOS. Legião Urbana. In: AS QUATRO ESTAÇÕES. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1989. 1 disco sonoro.

RENAISSANCE WORLD TOUR: HEATED (AO VIVO). Beyoncé. [S. l.: s. n], 2023. 1 vídeo (3:51 min.). Publicado pelo canal Thomas Lambert. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S61Z6gpTQAA>. Acesso em: 17 out. 2025.

TELEFONE DO GW. Intérprete: MC GW feat. Bibi Babydoll. Produção: DJ Katrip, DJ CZ Original. [S.l.: s.n.]: 2024. 1 vídeo (2:11). Publicado pelo canal MC GW. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7IjXBLCH-jU&list=RD7IjXBLCH-jU&start_radio=1. Acesso em: 02 fev. 2026.

THE DARK SIDE OF THE MOON. Intérprete: Pink Floyd. [S.l.]: Harvest Records, 1973. 1 Álbum musical.

THE GREAT GIG IN THE SKY. Intérprete: Pink Floyd, Clare Torry. Composição: Richard Wright. In: THE DARK SIDE OF THE MOON. Intérprete: Pink Floyd. Londres: Harvest Records, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 5.

THE DARK SIDE OF THE MOON. Direção: Matthew Longfellow. Produção: Eagle Rock Entertainment. Reino Unido: Eagle Vision, 2003. 1 DVD (49 min), son., color.

Glossário

AMERICAN WAY OF LIFE: Traduzido como “estilo de vida norte-americano”, é uma expressão que foi criada durante o Pós-Primeira Guerra Mundial nos Estados Unidos, devido ao forte desenvolvimento e crescimento econômico pautado no sistema capitalista-neoliberal, que tinham como foco incentivar o consumo de produtos industrializados. Somado ao incentivo ao consumo, o “*american way of life*” também estabeleceu padrões e valores para o cidadão norte americano, como forma de homogeneizar a população e criar um sentimento de pertencimento e uma forte ideia de nacionalismo.

Apesar de ter sido um estilo de vida voltado, principalmente, para os Estados Unidos, ele reverberou em outras regiões do mundo, sendo até hoje uma referência de constituição familiar, engendradas nas normas cishetero normativas e branca.

AMOR TRANSFEMININO: Afeto relacionado à corpos trans que se entendem com identidades femininas, como, por exemplo, mulheres trans e travestis. Esses corpos tendem a serem hostilizados nas ruas como uma figura masculina transvestida, mas que costumeiramente são procurados como ideal fetichizado, em sua maioria por homens cisgêneros em sigilo.

CORPOS DISSIDENTES: Corpos que divergem do padrão hegemônico de gênero e sexualidade, seja por sua própria identidade, expressão ou escolha. Corpos que, em sua maioria, são discriminados, e como consequência marginalizados. Isto é, são lidos como corpos descartáveis e perigosos pelo sistema, porém continuam sendo fontes de lucro e exploração capital. Desta forma, por carregarem marcas interseccionais como racialização, dissidência sexual e de gênero, migração, deficiência, entre outros, que desafiam as normas hegemônicas, são colocados em posição de vulnerabilidade e exclusão institucional (Sayak, 2010).

CORPOS TRANS: De acordo com o *Manual de Atendimento e Abordagem da População LGBTI Por Agentes de Segurança Pública* (2018), feito e publicado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), corpos travestis e transexuais “são identidades de gênero, auto percebidas pelos indivíduos que não se reconhecem como sendo pessoas cisgêneras”, sendo a cisgeneridade uma “condição em que a pessoa vivencia e se identifica com a identidade de gênero atribuída no nascimento” (Cavichioli, 2018, p. 10).

COSMOVISÃO: Modo de construir e pensar epistemologias e o mundo a partir do sentido da visão. Podendo envolver subjetividades, atravessamentos culturais e sociais. De acordo com Daniel Munduruku, em seu texto “*Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia*”, a cosmovisão evoca “outros mitos fundadores, outros discursos nacionais, traçam uma visão de nação já pluralizada e não una” (Munduruku, p. 295, 2017). Ou seja, por meio da cosmovisão cria-se panoramas em relação a uma situação e/ou história mais multifacetadas e complexas de existir e interpretar.

CULTURA BALLROOM: Nascida nas comunidades negras e latinas LGBTQIA+ em Nova York nos anos 1960, tem suas raízes em espaços de resistência, performance e recriação de subjetividades. Através de práticas como o *voguing* — estilo e prática de dança —, das “houses” que funcionam como famílias escolhidas e dos famosos “balls” — competições performáticas e estilísticas — esse universo construiu uma linguagem própria, rica, política e ancestral. Mais do que estética, a *ballroom* é uma tecnologia de sobrevivência desenvolvida por corpos marginalizados. Uma forma de transformar rejeição em pertencimento, dor em arte, invisibilidade em espetáculo.

CUNT: Servir *cunt* na cultura *ballroom* é um elogio atribuído a pessoas que nas *balls* performaram com atitude, confiança, personalidade e singularidade. Nesta pesquisa, o *cunt* entra como uma qualidade atribuída, principalmente, para descrever a singularidade e forma pessoal de cada performer desfilar e se colocar na passarela no experimento final 1, 2, 3... CLACK!

No entanto, historicamente, apesar de ser uma palavra curta, ela carregava um significado bastante ofensivo, atualmente, de modo direto pode ser traduzida para “boceta”. Mas, ao longo do tempo foi sendo ressignificada, principalmente quando inserida na cultura *ballroom*. Inicialmente, a palavra estava relacionada com o termo “vagina”, mas isso mudou com a segunda onda feminista, em que as mulheres criaram a palavra “boceta”, uma vez que na sua perspectiva vagina se refere somente a parte interna do sistema sexual dado como feminino. Ou seja, para as feministas da época, a palavra limitava-se à função reprodutiva, excluindo a vulva (lábios maiores e menores e o clitóris) que seria, principalmente, a região ligada ao prazer, sendo assim, a palavra foi ressignificada para “boceta” a fim de integrar todo o sistema sexual, porém sua lógica ainda era vinculada a uma perspectiva cisnormativa.

Perspectiva essa que mudou a partir da apropriação do termo pela cultura *ballroom*. Isto porque nas *balls* ficou comum serem gritados frases como “*serving cunt*” (servindo boceta), para dizer que a performer exalou uma grande energia feroz e feminina, passando a ser um estado que poderia ser designado a qualquer pessoa, independente da identidade de gênero.

MARCADORES SOCIAIS: São marcas culturais expressas dentre os sistemas em que vivemos e que condicionam certas situações. Um bom exemplo disso neste texto são as marcas de gênero, nas quais, quando você pensa em uma imagem com seios grandes ou pelos pelo corpo, automaticamente sua mente criará a imagem específica demarcada pela “marca” social, sendo essa imagem conduzida pela lógica binária e dicotômica de gênero. De acordo com Larissa Pelúcio, professora assistente doutora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp Bauru:

As travestis vivem, muitas vezes, na tensão do binarismo de gênero, recusando por ora um e exacerbando outro, para em algum momento resgatar o gênero repudiado e em outro criticar aquele desejado. Isso porque suas vivências pessoais, como as da maior parte das pessoas, são informadas por discursos e práticas sociais que constroem verdades sobre como devem ser os homens e como precisam ser as mulheres, e o que significa ser um ou outro (e nunca um e outro). (Pelúcio, 2011, p. 80)

Desta forma, entende-se que as “marcas” sociais conduzem a construção de imaginários alimentados por estereótipos e exclusões, compostos por “ou” ao invés de “e”, ao se enquadrar em um, não é possível se ver no outro, como colocado pela autora. Larissa também aponta que

corpos travestis rompem barreiras e imaginários, de modo que fortalece a imagem de uma nova feminilidade ou perspectiva em relação ao que é ser mulher, que foge de uma marca social sistêmica binária.

OSTRACISMO SOCIAL: Ostracismo social é um termo que faz referência à exclusão ou rejeição de um indivíduo ou grupo. De acordo com a mestra em psicologia Sara Alexandra Proença Freitas, o ostracismo afeta negativamente os ostracizados, principalmente no sentimento de pertencimento, significado de existência e autoestima, ela ainda completa que é comum “sentimentos de rejeição, tristeza, passividade, inutilidade, desapego e solidão” (FREITAS, 2019). Somado a isso, ela aponta sobre a diferença entre o ostracismo implícito e o explícito:

No caso do ostracismo implícito, considera-se ser o processo de exclusão social em que não é comunicado ao ostracizado claramente que se está a excluí-lo socialmente e não lhe é também dada uma razão diretamente para isso estar a acontecer. [...] (Freitas, 2019, p. 4)

Sobre o explícito, ela continua:

[...] São pequenas situações que ocorrem com maior regularidade do que notamos, por norma, em que se está perante um acontecimento de ostracismo que é claro e direto e, por isso, explícito.” (Freitas, 2019, p. 5)

No caso desta pesquisa, no que diz respeito a pessoas transgêneres, o ostracismo ocorre tanto de forma implícita quanto explícita. Isto porque o implícito pode ser referente às rejeições institucionais, em meios de trabalho, zonas de convivência social, que pode ser lido a partir de olhares, linguagens corporais, distanciamentos físicos e entre outros. Já o explícito, aparece em discursos e violências físicas e verbais diretas, que podem ocorrer em diferentes ambientes. Para Freitas, o ostracismo é uma forma de punição e abjeção ao outro, ou seja, pensando na perspectiva do gênero, é um modo de punição para esses corpos por não seguirem uma noção biologizante de gênero e sexualidade e por não se enquadrarem à norma cisheteronormativa, o que acarreta na marginalização e na rejeição destes corpos.

PROFESSORA-PERFORMER: Ser professora performer é viver à docência como território de criação, em que ensinar e performar não se separam, mas se atravessam mutuamente. A sala de aula deixa de ser espaço apenas de transmissão de saberes para tornar-se cena, experiência e acontecimento. Nesse lugar, o corpo da professora é também corpo de artista: provoca, desestabiliza, inventa metodologias, assume riscos e se abre ao inesperado.

A professora performer, como propõe Rachel (2013), constitui-se nesse hibridismo que soma, e não subtrai, a artista e a educadora. Ela faz da aula um campo expandido, onde educação e performance se encontram na experimentação, no processo e na vida. Mais do que ensinar técnicas, trata-se de instaurar experiências compartilhadas, em que professor(a) e estudantes se tornam coautores de um saber sensível, múltiplo e em constante reinvenção.

TRAVESTI: É uma identidade de gênero feminina, formada historicamente na América Latina, principalmente no Brasil⁴⁵. De acordo com a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais):

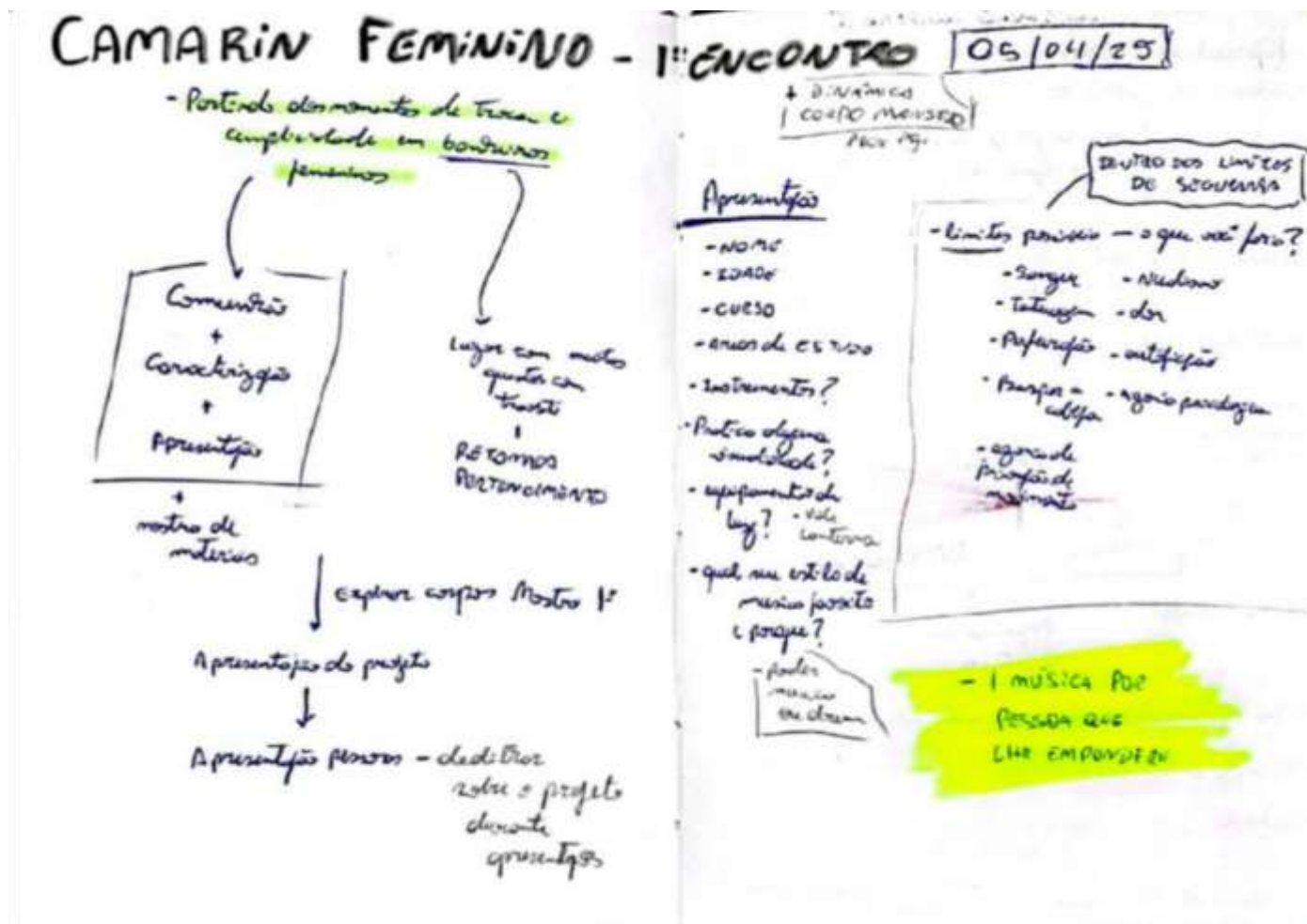
“É uma identidade de gênero autônoma, fora do binarismo de gêneros (masculino e feminino). A travesti não se identifica propriamente com o gênero oposto ao que lhe foi atribuído no nascimento. Não se entendem propriamente como “homens” ou como “mulheres”, mas como travestis. Não reivindicam a identidade “mulher”, apesar de apresentar expressão de gênero predominantemente feminina, devendo ser tratadas como pertencentes ao gênero feminino” (Cavichioli, 2018, p. 10).

Em resumo, são pessoas pertencentes ao gênero feminino e que não se identificam com o gênero que lhe foi imposto ao nascimento, mas que não rejeitam traços dados como masculinos, como também expressam sua identidade por meio de traços considerados femininos.

⁴⁵ Francine Natasha Alves de Oliveira em seu texto “*Gênero, cultura e o dispositivo da transexualidade: A formação da identidade travesti no Brasil*” discorre como a identidade travesti se formou historicamente no Brasil, emergindo como produto de um processo local de construção de saberes e práticas corporais que não pode ser compreendido sem levar em conta a realidade latino-americana.

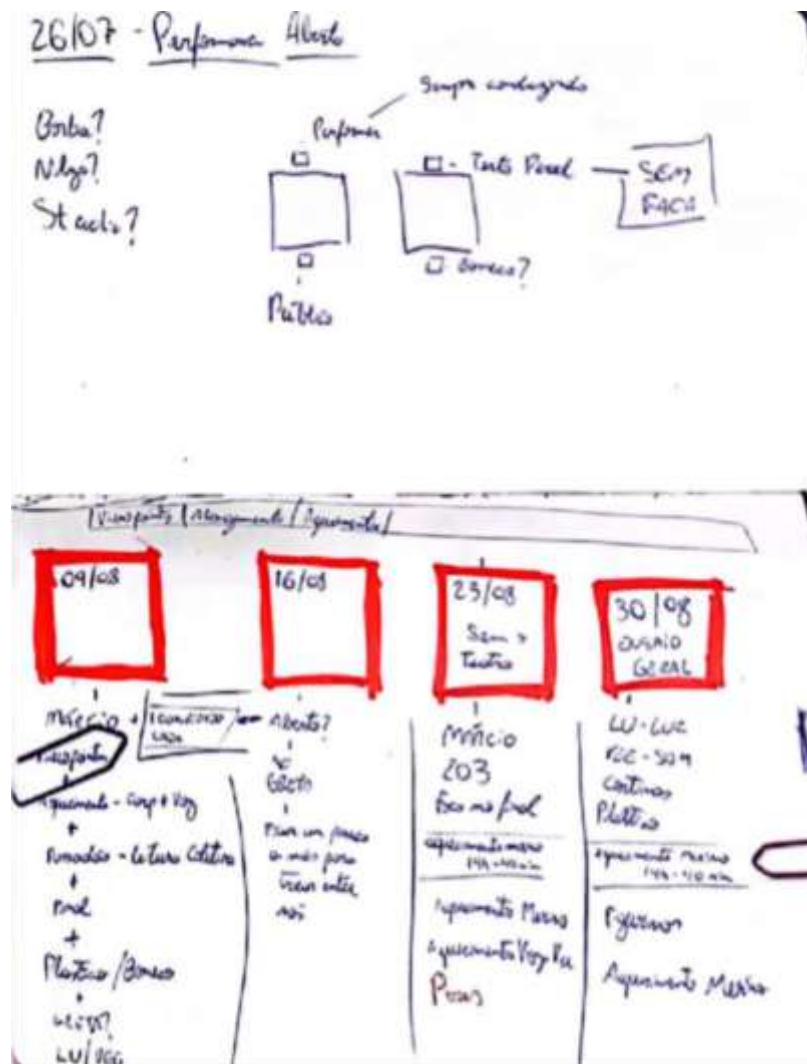
SHADE: Traduzindo de forma direta “*shade*” é sombra. Porém, ela também é uma gíria na comunidade LGBTQIAP+, que pode significar “veneno” ou “insulto” de forma sutil. Em relação ao território brasileiro, o termo se aproxima da expressão “*gongação*”, sendo esta uma palavra que remete a “zombarias excessivas ou ridicularização de alguém em público no dialeto Pajubá” (Santos; Amorim, 2020).

APENDICE A - Diário de Bordo
Foto 1 - Registro do Diário de Bordo do Primeiro Encontro



Fonte: Registro Pessoal

Foto 3 - Registro do Diário de Bordo Sobre a Performance Aberta



Fonte: Registro Pessoal

Foto 6 - Registro do Diário de Bordo Sobre o Encontro do Corpo-Monstro

Sobre o teatro - linguagem universal

- Referências diversas — ARTE OU NÃO — Todas as linguagens artísticas
- Conceito de **CIRCUITO**
 - Programas performativos em situações de campo, mais e por
 - experimentos vivos
 - apresentações não com conflitos delas
- Processo de experimentação da performance como linguagem
- Ponto crucial - situações - **SOM E VISÃO**
 - condições dos recursos e do processo criativo
- Plan cada dia com os meios

TEATRO

SOM MUSICA — **VISUALIDADE**

- Fision? ventos?
 - Criação
 - Performativa
 - Criação
- Uma combinação de desenhos antigos + novos
- TEMPO x TEMPO - RITMO
- GÊNERO — Não é para ser permitido bonito
 - Dança / coisa única cada dia
- Dinâmica de duas coisas acontecendo ao mesmo tempo

CORPO MONSTRO

1ª Aula 05/04/25

- Aula inspiradora
- em: "Corporalidades inquietas e dançantes da e no cotidiano"
 - PROFESSA
 - ANITA CAIXADO I
 - Org. T. ANGEL
- "Desobediência: Bateria e Danças Furiosas"
 - Org. T. ANGEL
- COLTO QUE TRANSIRO - artigo publicado antes

primeiras situações - Pensar em como a repetição de coisas que não nos gostam e pensar maneiras distintas/alt. para estudar ou exibir isso

Pensando como estudo gratuito

MONSTRUOSA

1º momento — dança / Apresentação + Condições

Fonte: Registro Pessoal

Foto 7 - Registro do Diário de Bordo Sobre o Último Dia de Apresentação



Fonte: Registro Pessoal

APENDICE B - Relação de Encontros Pedagógicos

Fases do Plano de Ação	Data dos Encontros	Convidados	Títulos dos Encontros	Breve descrição
Treinamento	05 de abr. 2025	Greta Lopes	Corpo-Monstro	O encontro partiu em busca de uma integração inicial do coletivo. Refletindo uma prática sobre a ideia de monstruosidade como experiência cotidiana e potência performativa. O encontro foi atravessado por referências de T. Angel ⁴⁶ , vivências em banheiros de festas LGBTs e debates sobre pedagogia dissidente. Encerramos com roda de conversa, onde surgiram apontamentos para pesquisas futuras e o desejo de registrar o processo em uma instalação com materiais do coletivo.
Treinamento	12 de abr. 2025		de Setembro à Novembro	O encontro foi dedicado à experimentação em dança contemporânea e contato-improvisação, explorando técnicas de escuta e impulso corporal a partir de sons e estímulos. Incluindo práticas do <i>workshop</i> Grooving Into Dance, de Emilie Gregersen ⁴⁷ . Dinâmicas como escutar o

⁴⁶ Encontro inspirado em: ANGEL, T. **Corporalidades esquisitas e dissidentes da e na educação**. Palestra realizada no Sesc Avenida Paulista, São Paulo, 5 fev. 2025 e ANGEL, T. **Desobediente: Bagunça e Danças Furiosas**. Palestra realizada no Sesc Avenida Paulista, São Paulo, 6 fev. 2025.

⁴⁷ **Grooving Into Dance**: Emilie Gregersen: curso de extensão. São Paulo: SP Escola de Teatro, 19-20 fev. 2025.

				atrito do papel, perceber os órgãos internos e dançar no escuro ampliaram a sensibilidade dos corpos. Ao final, compartilhei um áudio da performance (de Setembro à Novembro) realizada com Isabela, que emocionou o grupo ao trazer memórias de processos violentos reelaborados pela dança como forma de cura. Foi também o momento de chegada de Lu Sarrassini e de aproximação de Sheeva como performer, deixando de ocupar apenas o papel de produção para se inserir de forma mais ativa no processo criativo do coletivo.
Treinamento	26 de abr. 2025	Marcio Soares	Musicalizando	O encontro foi conduzido pelo músico e educador Márcio Soares, figura paterna importante em minha trajetória, com o objetivo de explorar noções de rítmica, harmonia e melodia. A prática incluiu exercícios vocais e de percussão, ativando as sonoridades internas do coletivo e destacando Dafne pela habilidade rítmica, interesse que se desdobrou em estudos paralelos com instrumentos como teclado e canto.
Treinamento	10 de mai. 2025	Marcela Vicentini	Compondo Viewpoints	Nesse encontro, recebemos a doutoranda Marcela Vicentini, que propôs uma série de experimentações a partir dos <i>viewpoints</i> , explorando tempo e espaço tendo o som como principal disparador. Trabalhamos a presença coletiva e a escuta, como também os princípios básicos do treinamento de <i>viewpoints</i> , abrindo espaço para o imprevisível e para imagens que surgiam espontaneamente. Algumas dessas composições corporais se transformaram em partituras

				sensíveis que mais tarde integraram a mostra final.
Treinamento	17 de mai. 2025		Placenta Sonora	O encontro teve início com uma sensibilização em que compartilhei parte da minha trajetória, abrindo espaço para que o grupo acessasse suas próprias memórias maternas. Em seguida, realizamos a escuta de diversos sons relacionados a essas memórias — como o choro de bebês e batimentos corporais — o que resultou na criação da Placenta Sonora, uma composição coletiva inspirada no ritmo dos órgãos do corpo. Encerramos escrevendo e trocando cartas sobre as figuras maternas, gesto que despertou afetos e símbolos que continuaram a reverberar ao longo do processo.
Experimentação	31 de mai. 2025		Início dos circuitos de experimentações performativas	Este encontro marcou o início das experimentações performativas, em que os corpos, já treinados na escuta e na disponibilidade ao acaso, passaram a vivenciar circuitos livres guiados por disparadores sonoros e afetivos. Aquecendo com exercícios inspirados na Dança da Indignação, de Gal Martins ⁴⁸ , o grupo iniciou um circuito

⁴⁸ Vivência advinda a partir do curso Dança da indignação: corpo, som e resistência, de Gal Martins. Oficina apresentada no evento extensionista da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 28 mai. 2025.

				livre — dentre o espaço cada vez mais modificado — que se estendeu por quase três horas, esgotando corpos e sons em um fluxo contínuo. Nesse dia, Sheeva assumiu com força o papel de MC-Chanter, conduzindo o ritmo das ações, enquanto Dizzy destacou o compasso do <i>voguing</i> , ampliando a potência coletiva da cena.
Experimentação	07 de jun. 2025	Greta Lopes	Segundo encontro com Greta	Um encontro com uma atmosfera mais densa e introspectiva. Iniciamos com um breve aquecimento e uma conversa sobre temas que nos atravessavam emocionalmente, como a ausência, a autoridade e episódios recentes de violência que pairam nos nossos corpos. A experimentação foi marcada por tensões e maior carga emocional. O espaço foi constantemente modificado durante a prática, refletindo a instabilidade daquele momento. Greta contribuiu com observações sobre o equilíbrio do grupo, as referências estéticas - dos paredões de som às boates dos anos 1980 - e sugeriu aprofundar a relação entre violência, morte e presença cênica. Para mim, trouxe a reflexão sobre o duplo papel de professora-performer e sobre como meu corpo, tomado pela ansiedade, revelava o atravessamento dessas camadas. Vee começa nesse momento começa a integrar o coletivo presencialmente como sonoplasta.
Experimentação	14 de jun. 2025		Amor e Morte	Inspirado pelas provocações de Greta e pelas pulsões do grupo, o encontro teve como eixos o amor e a morte, criando duas estações de experimentação performativa. No circuito do amor, o espaço foi organizado com duas mesas experimentando o circuito dos encontros, baseado nos momentos do “primeiro encontro” e o “término”, nas quais

				as performers interagiam entre si (e depois com o público), incorporando memórias afetivas e tensionando dinâmicas de gênero. Sheeva conduziu os diálogos, desenvolvendo sua figura de Nossa Senhora travesti, que passou a integrar simbolicamente a cena, articulando devoção, crítica litúrgica e desejo. O circuito da morte, por sua vez, partiu dos cinco estágios do luto de Elisabeth Kübler-Ross (1969), traduzidos em sons e ações corporais. Cada performer explorou sua relação com a finitude e a violência, sendo o processo atravessado por referências como Lemonade, de Beyoncé, e pelas pesquisas sobre erotismo e presença cênica de Janaina Leite. As experimentações revelaram tensões entre dor e transcendência, corpo e limite, com gestos que evocavam tanto resistência quanto ritual de morte simbólica.
Aprimoramento	28 de jun. 2025		O primeiro dos últimos circuitos	O grupo experimentou grande parte do roteiro pensado para a performance final após um alongamento e exercícios de <i>viewpoints</i> . Também surgiram discussões práticas, como ajustes de figurino, cronogramas e cenografia.
Aprimoramento	05 de jul. 2025		Ensaio nosso de cada dia	O ensaio seguiu a estrutura de alongamento, aquecimento e execução do roteiro. A experimentação percorreu quase todo o planejado, exceto o último circuito e o final ainda não definido.
Aprimoramento	11 de jul. 2025	Ilda Andrade	Ilda e o Grotovski	Nesse dia, parte do grupo recebeu Ilda, doutoranda do Instituto, para um encontro voltado ao preparo corpóreo-vocal a partir da perspectiva sonora de Jerzy Grotowski com os cânticos do Haiti. Além de compartilhar seu percurso e os ensinamentos do mestre polonês, Ilda conduziu exercícios que articularam a história do teatro e prática. A

				experiência ampliou nosso repertório, destacando a relação entre som e corpo, além de explorar indiretamente o <i>viewpoints</i> focado na repetição de movimentos.
Aprimoramento	12 de jul. 2025		Sob a ótica de Lu Sarrassini	Nesse encontro, tivemos acesso à mesa de luz do teatro e a presença de Lu, o que possibilitou experimentar a iluminação como narrativa. Mesmo com um mapa de luz aleatório, os efeitos ajudaram a engrandecer a cena, gerando ideias para a criação do nosso próprio desenho de luz e dinâmica da luz como parte da performance.
Aprimoramento	26 de jul. 2025		O que seriam encontros com desconhecidos...	Após duas semanas de pausa durante as férias, o grupo realizou uma dinâmica performativa em espaço aberto, na rua Maria Borba, em Higienópolis. A proposta, inicialmente pensada com mediação de Sheeva, foi adaptada em sua ausência: Vee confeccionou cartazes informativos indicando a performance, e o público era convidado a sentar-se à mesa com uma das performers, recebendo um copo de cerveja em troca de um encontro. O único encontro efetivo com o público aconteceu com um jovem andarilho que se apresentou como Seu Sete, artista recém-chegado de Ubatuba. A conversa coletiva durou cerca de meia hora e serviu como exercício para lidar com imprevistos e direções de diálogo.
Aprimoramento	09 de ago. 2025		A volta	Após quase um mês de pausa, o grupo retomou os ensaios práticos para experienciar o roteiro. Também assistimos a trechos de Pearl (2022), o que inspirou a primeira experimentação com o boneco inflável, batizado de Pedro, como uma simbologia definitiva para o espaço cênico. Na

				prática, revisamos <i>viewpoints</i> , Recebemos Márcio Soares e Cintia Machado, que contribuíram para definir o desfecho como uma celebração inspirada na Santa Ceia, além de orientar tecnicamente sobre voz e presença.
Aprimoramento	16 de ago. 2025	Por volta de 15 pessoas como público geral e quase toda a equipe de produção	Ensaio Aberto	A presença da execução do nosso roteiro com presença externa trouxe novos olhares, tanto com suas participações quanto suas impressões. O momento mais marcante ocorreu nos brindes, quando o público foi convidado a participar espontaneamente, gesto que se incorporou à versão final da performance como celebração coletiva da vida.
Aprimoramento	17 de ago. 2025	Douglas Dias	Vivenciando a cultura <i>ballroom</i>	Douglas Dias (DG), artista da cena <i>ballroom</i> , proporcionou uma vivência teórico-prática. Após contextualizar sua trajetória e a história do movimento, DG conduziu exercícios que passaram pelas categorias Old Way, New Way e Vogue Femme, conectando cada performer a estilos diferentes. Houve também trabalho de <i>runway</i> , em diálogo com a passarela usada na performance. Nesse mesmo dia, todo o elenco participou da Mandinga do Futuro ⁴⁹ Kiki Ball no SESC Pompeia, encontro que aproximou a ancestralidade da capoeira da cultura <i>ballroom</i> . A experiência expandiu as referências coletivas e ressoou especialmente em Dafne, que se sentia distante das práticas do <i>voguing</i> e pôde relacionar sua trajetória pessoal com a capoeira ao território artístico-político que vínhamos construindo.

⁴⁹ Evento organizado por Capoeira para Todes, intitulado **Mandinga do Futuro Kiki Ball**. 2. ed. São Paulo: SESC Pompeia, 30 ago. 2024.

Aprimoramento	23 de ago. 2025	Júlia Merino e Márcio Soares	Refinamento	Realizada no Teatro Lourdes Sekeff, que tem formato de palco italiano e não permitia a montagem de nossa instalação, a sessão foi dedicada ao refinamento após o ensaio aberto. A condução foi compartilhada: Júlia Merino trabalhou alongamento e precisão de movimento, destacando o exercício das caminhadas; Sheeva propôs práticas com bastões para afinar a escuta coletiva; e Vee conduziu o aquecimento vocal, explorando projeção, espaço e entonação. Revisamos o circuito final musicado e trechos específicos sob minha direção, aprofundando aspectos de movimento e texto. A presença de Márcio Soares contribuiu com comentários sobre voz, imagem e relação com o texto. Esse encontro marcou o fortalecimento da dimensão pedagógica coletiva, em que diferentes integrantes assumiram papéis de orientação, ampliando a qualidade e a consistência da performance.
Aprimoramento	30 de ago. 2025	Maria Carolina Vasconcelos; Nishi; Herege; Júlia Merino	Ensaio Geral	Esse ensaio contou com a presença da orientadora Maria Carolina, que acompanhou pela primeira vez a performance ao vivo, além de Nishi e Gabi (Herege), responsáveis pelos figurinos. Foi o momento de maior aproximação com a estrutura final: operação de luz, som, microfones sem fio, projeção e trajes — exceto o de Sheeva, ainda em processo. O encontro consolidou os ajustes finais e fortaleceu a confiança coletiva para as apresentações.

APENDICE C – Roteiro Prática

legendas:

TÍTULO DO CIRCUITO

Comando performativo

Sonoplastia

Fragmentos de textos

Projeção

Iluminação (a maioria das descrições não está aqui)

Circuito I1 - POSES - ENTRADA DE PÚBLICO

Público caminha em frente a "vitrine" depois passada pela exposição|instalação e entrada no circuito

Cadeiras sinalizadas para participação ou não

São Paulo by anira

Circuito I2 - ATRAVESSAR O PALCO NO TEMPO DO ÁUDIO URIAS

Performer atravessam o palco em conjunto no tempo do áudio

iluminação polícia - vermelho de um lado e azul do outro alternando igual sirene

projeção: NUNCA PEÇA PERMISSÃO PARA ALGO QUE JÁ LHE PERTENCE

Circuito I3 - ficha técnica ball

projeção: NÃO VISLUMBRE EM NINGUÉM QUEM VOCÊ É

Nothing more to say - Sophie

O que é a ballroom

Licença

1, 2, 3... CLACK - *todas batem o leque* - o som do leque, o som do tiro, o som do salto, o som de mais um corpo ao chão

A categoria é elenco

Performers apresentados um a um desfilando

Andar até a extremidade do plástico uma seguida da outra e voltar para posição original - Sheeva por último

iluminação amarela passarela - ball

sheeva

Agradecer Orientadora Maria Carolina e Coorientação de Greta Lopes
Agradecer todas as mãos que não serão vistas neste processo
e todas as pessoas que lutaram para que hoje estivéssemos aqui
Agradecer PROGRAD

sheeva

Sabe o que o amor e as ondas sonoras têm em comum?
Os dois podem atravessar planos temporais
apresentar luna marcelino - break my soul

sheeva

Muitas tiveram que morreram para que eu estivesse aqui
apresentar dafne ohana -1, 2 Step

sheeva

É teatro? É performance? É menino? É menina? (vozes ecoando)
apresentar helo - na onda do babylon

sheeva

A realidade de sua época tem suas obrigações
O foco dessa aqui é a sobrevivência
apresentar dizzy - scheibe gagacabana

sheeva

Summer renaissance

Apresentação equipe técnica

lu - iluminação

vee- sonoplastia

sheeva

A primeira coisa que a gente aprende... é nascer

E a última... é morrer

Mas tem corpos que aprendem a morrer muito antes de nascer

apresentar sheeva motohashi - solta o mic - romaria

sheeva se posiciona no centro do palco e a música abaixa

coro de todas menos Sheeva

Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém. **projeção: Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém.**

Circuito I4 - Killah

Cada uma das 4 performers está em pé em seu respectivo quadrante

A primeira parte da música é direcionada a troca de figurino

Depois da primeira frase "dita", o espaço deve ser organizado a partir da improvisação - não deixando nunca a frente do palco sem ninguém

é por importante: realocar o público, dispor os objetos que usaremos e jogar com espaço/público/performers

projeção: fragmentos do corpo distorcidos - durante essa música - encerra quando a música acaba

Circuito Romance

Uma disposição de dois "dates" é feita no palco

à direita - uma performer + um público - primeiro encontro

à esquerda - performer + esqueleto + faca - fim de relacionamento

Sheeva

E o que mais latente para esses corpos se não o amor? ou seria a dor?

Explicação objetiva da dinâmica convidando o público

Performers alternam em frente ao esqueleto e a faca

Pedro... eu te odeio tanto por me deixar aqui, às vezes espero que você morra. Desculpe. Sinto-me péssimo em admitir isso, mas é a verdade. Eu estava curiosa sobre outros homens. Não era ele que eu queria. Eu sei disso agora. E eu gostaria que as coisas voltassem a ser como eram antes, mas não vejo como poderiam, não depois das coisas que fiz. Ah, Pedro. Eu percebo como tudo isso deve soar. Honestamente, houve um tempo em que fiquei lisonjeado por ter alguém tão bonito quanto você ansiando por mim. Você é uma pessoa tão boa. Eu nunca quis que você sentisse ciúmes. É uma sensação horrível, como uma podridão, a maneira como ela revira por dentro. Eu conheço essa dor tão bem. Sempre que vejo outras pessoas cujas vidas são fáceis, porque a verdade é que não sou realmente uma boa pessoa. A razão pela qual mantive meus olhos no chão perto de outros homens nunca foi para evitar machucar você. É porque entendi a sorte que tive por ter sua atenção. Posso ser uma camponesa pobre, Pedro, mas não sou estúpida. Você é de um lugar agradável e confortável onde você pode voltar sempre que quiser. Estou tão desesperado para ter isso. Toda a minha vida quis sair deste buraco e você foi minha saída. Então... fiz questão de nunca deixar você ver quem eu realmente era. Funcionou. Uma vida saída diretamente das fotos. Mas você não queria isso. Você só queria

ficar aqui nesse buraco, e isso me deixou com muita raiva. Como você pôde ser tão egoísta e cruel depois de tudo que fiz para te fazer feliz? Mas depois veio a guerra e você me deixou. Por que você me deixou, Pedro? Eu odeio me sentir assim. Tão patética. Pessoas como você já se sentiram assim? Você parece tão perfeito o tempo todo. O Senhor deve ter sido generoso com você. Ele nunca responde a nenhuma das minhas orações. O que há de errado comigo? Não quero acabar como a mamãe. Quero dançar nas telonas como as garotas bonitas das fotos. Quero ser uma estrela. Quero tudo que disseram que eu não poderia ser. Quero tanto o que elas têm, ser amada pelo maior número de pessoas possível para compensar todo o meu tempo de sofrimento. Às vezes eu acordo no meio da noite e o medo toma conta de mim, por que e se for isso? E se este for o lugar ao qual pertenço? Eu sou um fracasso. Não sou bonita, nem naturalmente agradável, nem amigável. Não sou inteligente, engraçado ou confiante. Sou exatamente o que mamãe disse que eu era: fraca. Por que minha família não era como a sua? Eu odeio a sensação de ser eu e não você. Você é o grande garotão da mamãe e eu uma vadia agressiva. Tenho medo de você voltar e ficar assustado como todo mundo fica. Eu sei o que fiz, as coisas ruins, coisas terríveis, horríveis e assassinas. Me lamento agora, mas gostei de como eles se sentiram. Matar é mais fácil do que você pensa, até recentemente com a mamãe e o menino da NASA. Eles eram diferentes. Eles eram mais significativos. Eu os machuquei para que eles também soubessem o que é sofrer, mas era você que merecia isso. Mamãe tinha boas intenções. Ela teve uma vida difícil. Ela só queria um lar onde se sentisse segura. Talvez se eu conseguir transformar esse lugar em um lar para nós como você queria, as coisas finalmente possam ser diferentes. Eu posso ser quem você quer que eu seja, se você ficar comigo. Não quero mais ficar sozinha. É muito difícil. Farei isso por você se você realmente quiser dizer "até que a morte nos separe". Seria o suficiente, só você e eu aqui nesse lugar. Tudo que eu realmente quero é ser amada. Seja por você ou pelo mundo.

A dinâmica das duas mesas acontece até o fim do texto da fleabag, depois o cenário é desmontado com a dinâmica de disease.

Circuito Dissidências

disease

Correndo pela sua vida

projeção: Notícias - depois da música até o final do circuito

As falas vão ficando mais intensas - progressão

sheeva e luna

PUM (som do mic batendo - na bunda)

1

PUM

2

PUM

3

PUM

MORREU MAIS UMA

PUM

5

daff

De 10 pessoas mortas no Brasil 8 são negras
O risco de uma pessoa negra morrer no Brasil é de 2,6 vezes maior do que o de uma pessoa não racializada
Em 2021 foram registrados 36.922 assassinatos de pessoas pretas no Brasil

Gênero é um conceito bem engraçado, né?
Na teoria, têm uma definição bem simples de entender
Mas na prática... bom, alguns podem se sentir meio *confusos*

daff

Colonos bandidos te roubam a percepção de quem você é tentando te transformar em uma inteligência artificial

daff

*Eu sou Preta de mais pros brancos
E Branca demais pros pretos...
Mas ainda sim, a bala perdida ainda acerta meu corpo.
Mas ainda sim riem do meu cabelo
Zombam dos Meus traços
E me olham torto Pra você eu ainda serei agressiva
Então volto a dizer: posso ser mais escura que você (apontar ou olhar direto para plateia) ou mais clara que o restante
Mas ainda sim te dou medo ainda sim te incomodo a minha presença em cargos altos ainda vai ser motivo de revolta você ainda vai segurar a bolsa quando estiver perto de mim no ônibus...*

Sabe por que eu ando sempre tão bonita?
Porque eu não posso me dar ao luxo de estar acabada

daff

Sempre pagando dobrado para tentar ser olhada com olhos parecidos dos que olham as "princesinhas da Disney"

Mas é o próprio olhar que revela o que não é dito

É o olhar que revela que meu corpo nunca servirá para ser fabulado

Nunca será considerado para os papéis de liderança, padrões de beleza ou muito menos referência de uma criança

Por mais que os professores tentem fingir de que estamos todos na mesma página

Não estamos

Porque o livro da minha vida está coberto de sangue

daff

A cada pessoa preto que você mata nascem 3 para continuar a história

Eu tenho em meu sangue os sangues dos meus ancestrais, o sangue de todos aqueles que morreram por serem quem são, por amarem quem queriam amar

Tô bonita? Tá engraçada!

luna

O MESMO PAI DE FAMÍLIA QUE SUSTENTA SUA CASA SUSTENTA NA MINHA PICA

Nós nos vestimos de uma certa maneira

Nós andamos de uma certa maneira

Nós falamos de uma certa maneira

Nós, nós curtimos de uma certa maneira

Nós, nós fazemos amor de uma certa maneira, sabe?

Todas essas coisas que fazemos de uma forma diferente

Maneira única e específica que é pessoalmente nossa

o Brasil segue, pelo 16º ano consecutivo, como o país que mais assassina pessoas trans no mundo

Lista de xingamentos (completar se quiser - parta de xingamentos que fizeram a você)

Putá

Agressiva

Vagabunda

Atirada

Feia

Sapatona

Gorda

Maria macho

Pretinha

Cabelo de bombril

Traveco

Machinho

Viado de peruca

O circuito se encerra com um beijo entre dafne e luna

Circuito Faca

O circuito se inicia com a música Rasga (Urias) e as performers se dinamizam pelo espaço improvisando com a relação da corporeidade da violência e a música

Ao fim, dizzy está no centro da passarela com o microfone

A faca é entregue pra ela

iluminação fica completamente vermelha

Helo - som de corte na arquibancada

projeção: vídeo cortando carne sob a luz vermelha - encerrar junto com a luz

dizzy

Eu tenho certeza de que, na vida passada, morri com uma facada.

Tenho certeza porque eu sinto. Tenho certeza porque eu sonho.

Tenho certeza porque, quando paro pra pensar, consigo sentir o corte e o sangue quente escorrendo por dentro do meu corpo.

Eu não queria morrer assim de novo. Mas pior do que morrer a facadas é morrer estuprada. Na real, o que eu queria mesmo era morrer de morte morrida, não de morte matada.

Eu tenho certeza de que, na vida passada, morri com uma facada. Só que eu não gosto de parar pra pensar sobre isso.

Porque, quando penso, eu saio do modo automático.

E sair do modo automático não faz bem pro capitalismo.

Eu tenho certeza de que, na vida passada, morri com uma facada.

A meia calça de dizzy é rasgada e o cabo de uma faca é enfiado em sua vagina

No início, orientada por um gemido que vai se tornando um grito de dor até encontrar um ápice e um fim

BLACKOUT

sheeva

Se a gente não dá um fim
eles dão um fim na gente

Cigarro é aceso por Sheeva

The manifest of mayhem - O corpo de dizzy é carregado em direção a plateia e deixado no chão

sheeva fica em posição de "bênção"

Casaco é colocado por cima

Abracadabra G - Parte de jogação com voguing. Contar com incentivo público, leques e a movimentação das performers em grade (tentar ser uma paralela a outra)

Circuito Geni

Dafne fica em frente ao público e coloca o texto

daff

Andar comigo é um perigo

Eu sou um perigo

Segurar minha mão é motivo de xingamento
Olhares tortos
Dores intensas
Andar comigo é um perigo
Pronto pra ser cometido
Sem intenção, claro
Mas se falarem que eu cometi, duvido que será negado
Andar comigo é um perigo
É como ser um alvo pronto para receber um dardo, um soco, uma pedra
Andar comigo é te colocar em perigo
Porque eu sou o perigo
TRAGAM A VIOLENTA

Luna é trazida em cima da mesa para o centro do palco e as rodas são travadas

O circuito deve durar o tempo de sheeva arrastar o piano de junto da mesa ao centro - alguma performer deve levar o branco para o piano
enquanto o coletivo conta brevemente a história da geni, luna conta as frases das idades
se estiver próximo do fim, mesmo se sheeva chegar, finalizar o circuito

Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada

O seu corpo é dos errantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato

Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim

Abriu dois mil orifícios
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: Mudei de ideia!

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria

Foi beijar a sua mão

Vai com ele, vai, Geni!

Vai com ele, vai, Geni!

Você pode nos salvar

Você vai nos redimir

Você dá pra qualquer um

Bendita Geni!

Ele fez tanta sujeira

Lambuzou-se a noite inteira

Até ficar saciado

E nem bem amanhecia

Partiu numa nuvem fria

Com seu zepelim prateado

E a cidade em cantoria

Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!

Joga bosta na Geni!

Ela é feita pra apanhar!

Ela é boa de cuspir!

Ela dá pra qualquer um!

Maldita Geni

Travesti pública!!

Trazida do Rio de Janeiro para não morrer nas valas do açougue ao nascer

Imersa em uma infância de violência e conflito

Aos 7 anos já definia sozinha o rumo da sua vida diante o júri

Uma criança viada cheia de *problemas* para se solucionar

Uma adulta virada cheia de condutas a se domesticar

Quando eu tinha 10, você já se deu ao direito de invadir a minha saia
Aos 11, se eu falasse sobre isso com você, a resposta seria de que EU não deveria ir por esse caminho
mas nunca falaria pra ele NÃO-
mesmo que seja anormal mostrar o pau para uma criança

Aos 14 já era tratada como A PUTA DE BEIRA DE ESTRADA
Rotulada de que nunca seria ninguém na vida

Aos 19 foi abusada por um conhecido
Aos 23, demitida de um espaço por *perturbar* o público ao usar o banheiro feminino
Aos 24, abandonada por um homem de bem que nunca teria o cu de apresentar uma travesti para sua mãe no almoço de domingo
Não ia pegar bem, né?

E hoje, a primeira pessoa na minha família a se formar em uma universidade pública é uma travesti

Circuito Final

dafne em frente ao público. alguém ajuda a luna a descer
 essa é uma boa deixa para colocar o figurino
 o importante é o figurino branco estar para o final - pode ser só a parte de cima
 luna desce da mesa

daff

Nós estamos na sua novela, na política, nos teatros, nos restaurantes chiques, nas músicas que vocês consomem, nas grandes empresas, nós estamos em todos os lugares, ocupando o espaço que é nosso
 Podem nos matar, mas vamos nascer de novo, de novo e de novo...
 Vocês vão ter que engolir...

dafne busca alguém na plateia e leva ela e a cadeira para sentar na mesa DE FRENTE para o público
 outras duas performers buscam outras duas pessoas
 sheeva entrega as fichas de nota

DANCE OR DIE

FUNK

battle for you life
 um minuto para levar nota 10 dos jurados

VEE ENTRA SENTA NO PIANO E TOCA UMA NOTA ALTA PARA INTERROMPER O ACONTECIMENTO

COMEÇA TREM DAS ONZE

As performers vão saindo da sua pose final e convidando mais 5 pessoas - uma performer convida qual com as cadeiras

As performers servem à mesa com vinho e pães

Um brinde acontece - cada uma brinda pelo que quer brindar
pelo que você quer brindar?
o público tem o direito de propor brindes também
falamos todos os brindes depois bebemos
o último brinde é sobre minha vó

VEE ENCERRA A MÚSICA

Dafne sobe na mesa

Luna se posiciona ao centro, atrás de sheeva

helo do lado direito olhando da plateia, dizzy do lado esquerdo

Sheeva caminha para a frente no centro do público- se ajoelha tirando a roupa - essa tiragem pode ser demorada

nota grave + ohhhh

sheeva

EM NOME DO PAI

texto do helo

em nome do pai

meu nome é igual ao do meu pai
sem tirar nem pôr
um belo nome bíblico para um homem de bem
ou será que não?

em nome do pai

pai ausente
pai presente
é sempre um elemento opcional
isso quando existe
enaltecido por qualquer mínimo ato de presença
e normalmente uma história parecida com a maioria dessa plateia

em nome do pai

o pai de família
distante de longe
distante de perto
figura assombrosa
o fantasma da família bíblica

DAFF: MEU FILHO VAI TER NOME DE SANTO

sheeva

EM NOME DO FILHO

texto da dizzy

A construção da nossa percepção sobre o amor que começa no cordão umbilical e segue em uma relação de tração e repulsão com outros corpos

e nós mesmas

Um útero como casa nunca foi sinônimo de amor

Dar à luz não é milagre

Eu não preciso chorar pra te ver sorrindo, mesmo que seu cordão tenha me alimentado

Minha mãe é a vida, a energia que me guia, minha proteção. Minha mãe é quem esteve aqui antes de mim, que lutou pela minha existência e que me deu possibilidade de trilhar meus próprios caminhos.

Hoje sei que posso voltar para casa

e que essa casa não tem necessariamente meu sangue

DAFF: Uma mulher que merece viver e amar como outra qualquer do planeta

sheeva

EM NOME DO ESPÍRITO SANTO

luna

Eu determino que termine aqui e agora

Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo
 Determino que termine em nós e desate
 E que amanhã, que amanhã possa ser diferente com elas
 Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções
 E que eu possa viver nelas, através delas, em suas memórias

sheeva

AMÉM

projeção: NÃO QUEIMEM AS BRUXAS
 MAS QUE AMEM AS BIXAS

VEE COMEÇA ORAÇÃO (canção de Linn da Quebrada)

O COLETIVO REPETE DUAS VEZES "OH OH" (incentivar público a cantar)

DAFNE E VEE A PRIMEIRA PARTE

Entre a oração e a ereção ora são, ora não são

Unção bênção

Sem nação mesmo que não nasçam

Mas vivem e vivem e vem

Entre a oração e a ereção ora são, ora não são

Unção bênção

Sem nação mesmo que não nasçam

Mas vivem e vivem e vem

Se homens se amam
 Ciúmes se hímen se unem
 A quem costumeiramente ama
 A mente ama também
 Oh oh
 Oh oh (a mente ama também)
 Oh oh
 Oh oh (a mente ama também)
 Entre a oração e a ereção ora são, ora não são
 Unção bênção
 Sem nação mesmo que não nasçam
 Mas vivem e vivem e vem
 A quem costumeiramente ama
 A mente ama também
 A mente ama também

REFRÃO TODAS - todas caminham para a mesa central em que dafne está em pé, compõe uma pose e a luz apaga

Não queimem as bruxas
 Não queimem
 Não queimem as bruxas, mas que amem as bixas mas que amem
 Clamem que amem, que amem
 Não queimem as bruxas, mas que amem as bixas mas que amem

