

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Orientação: Prof. Wladimir Farto Contesini de Mattos

CAROLINA MEYER GOMES

AFABULOUS:

UMA CAMINHADA PESSOAL DENTRO DO

UNIVERSO DO TRANSFORMISMO

São Paulo

2023

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Orientação: Prof Wladimir Farto Contesini de Mattos

CAROLINA MEYER GOMES

AFABULOUS:

UMA CAMINHADA PESSOAL DENTRO DO

UNIVERSO DO TRANSFORMISMO

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G633a Gomes, Carolina Meyer, 1990-

Afabulous : uma caminhada pessoal dentro do universo do transformismo / Carolina Meyer Gomes. - São Paulo, 2023.
42 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Transformistas. 2. Performance (Arte). 3. Pessoas LGBT. 4. Artes e sociedade. I. Mattos, Wladimir Farto Contesini de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701.03

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CAROLINA MEYER GOMES

AFABULOUS:

uma caminhada pessoal dentro do universo do transformismo

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

Dissertação aprovada em 09/02/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof Doutor Wladimir Farto Contesini de Mattos

UNESP - Orientador

Mestre em Artes Rodrigo Reis Rodrigues

UNESP

Agradecimentos

Ao Professor Wladimir por toda paciência e dedicação,
ao Luis pela parceria e troca,
aos meu pais e minha avó pelo apoio e confiança,
aos colegas do N'Me pelas trocas constantes,
ao Anderson pelo apoio contínuo.

Resumo

O presente trabalho consiste na explanação acerca da performance *drag* “Alice”, realizada no Instituto de Artes da UNESP. A princípio, o assunto é introduzido relatando minha trajetória pessoal no mundo do transformismo e a imbricação entre esse percurso estético e o meu tratamento psiquiátrico. Em seguida, é feito um pequeno percurso sócio-histórico a respeito da arte *drag* e algumas de suas manifestações na cultura. Depois, são levantadas algumas referências a respeito das relações possíveis entre a criação artística e a saúde mental, procurando abordar brevemente suas dimensões políticas, éticas e estéticas das experiências pessoais vividas no âmbito desta pesquisa. Por fim, é exposto os registros de referências da performance *drag* em questão, procurando expor o universo criativo com o qual a obra dialoga. Por fim, conclui-se abordando tanto algumas das dificuldades enfrentadas no trajeto quanto algumas possibilidades de criação para futuras realizações dessa performance *drag*.

Palavras-chave: drag; performance drag; transformismo; LGBT; saúde mental.

Abstract

The present paper consists of an explanation about the drag performance “Alice”, held at the Institute of Arts of UNESP. At first, the subject is introduced by describing my personal trajectory in the world of drag performative art and the intertwining between this aesthetic journey and my psychiatric treatment. Then, a little socio-historical context is made about drag art and some of its manifestations in culture. Afterwards, some references are brought regarding the possible relationships between artistic creation and mental health, seeking to briefly address its political, ethical and aesthetic dimensions as in my personal experience lived in the research. Finally, the registry of references of the drag performance in question is exposed, seeking to show the creative universe with which the work communicates with. Finally, it concludes by addressing both some of the difficulties faced along the way and some creative possibilities for future works.

keywords: drag; drag performance; mental health; LGBT.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Herstory - um contexto	18
3. Saúde Mental e o Processo Artístico	27
4. Processo de Criação	32
4.1.Referências Visuais	32
4.1.1Alice - Jan Svankmajer	32
1. Narrativa em terceira pessoa com suporte visual	32
2. Construção de ambiente e clima	33
3. Construção dos Personagens	34
4.1.2.Alice in Wonderland - Disney	35
4.1.3.A Estética dos Personagens de Tim Burton	38
4.2. Da escolha da música	38
4.3. Escolha dos vídeos suporte	39
4.4. Planejamento e Execução	41
5. Considerações finais	51
Referências	53

1. Introdução

Aos 13 anos foi quando minha mãe me colocou pela primeira vez na terapia. Até onde eu sei, foi nesse período que eu comecei a ter sintomas depressivos pela primeira vez, causados pelo *bullying* intenso que eu sofria na escola. Eu morava em Marília, uma cidade do interior de São Paulo, e desde que mudamos da Capital para lá, eu tive dificuldades em me enturmar na escola, o que levou quem antes era uma criança extremamente sociável a ficar reclusa e com um círculo social limitadíssimo.

Foi então, como sugestão da terapeuta, que eu tive acesso às minhas primeiras aulas de desenho. Foi através da criação artística que eu pude começar a socializar de forma mais saudável com outras crianças que tinham o mesmo interesse que eu: o mangá e o anime. E nesse processo, através da arte, da socialização e do senso de comunidade, comecei a me recuperar desses primeiros sintomas depressivos.

Anos depois, já adulta, foi quando tive de fato a minha primeira crise depressiva, que foi se desenvolvendo entre os meus 18 e 24 anos, quando fui introduzida pela primeira vez ao tratamento medicamentoso, através do uso do Escitalopram, do qual fiz uso por um ano, mais ou menos.

Em 2018, tive mais uma recaída em uma crise depressiva e ansiosa, sendo necessário que voltasse a utilizar medicação, apesar da minha resistência, pois a sensação era de que havia "falhado" em regular as minhas emoções sozinha. Dessa vez com o uso da Venlafaxina e da Amitriptilina, sendo que esta última causou efeitos adversos, fazendo-me sentir completamente chapada por três dias. Nessa mesma época comecei a navegar pelo autorretrato e trabalhar com as questões latentes que apareciam relativas à minha saúde mental, dentre eles o uso da medicação, da qual eu me ressentia de alguma forma, como se fosse um lembrete constante da minha "não normalidade".



Figura 1. Auto retrato, 2018.

Tenho visto, então, na minha produção uma forma de ressignificar, trabalhar e conversar com os meus processos internos, visando, através da expressão artística, um processo de cura, como forma de externalizar os sentimentos que me permeiam, e também uma busca de conversar e criar algum tipo de conexão com pessoas que passam pelo mesmo processo.

No final de 2018, tive meu primeiro contato direto com o universo *drag* através de um ex-namorado, que dava vida à drag Vicsia Maldita, e que futuramente se tornaria a minha “mãe drag”, processo devido ao qual se iniciou a criação da persona *drag* que nomeei como Doce Maldita. A princípio, de forma superficial, conheci o universo através do *reality show* RuPaul’s Drag Race, porém, alguns meses depois, comecei a ter contato com o mundo *underground* do *drag*, em um evento conhecido como Missa Negra LGBT, que acontecia em média a cada dois meses em uma casa noturna no centro de São Paulo. Neste evento, a maioria dos artistas que se apresentavam fugiam do estereótipo polido que era vendido pelas mídias de massa, seguindo por outras linhas de *drag* como o Club Kid, Monster Drag e Gender Fuck.



Figura 2. Vicsia Maldita em Missa Negra - Registro fotográfico por Viviane De Paoli.

Foi dentro da Missa Negra que a Doce Maldita começou a tomar um pouco mais de forma, a princípio, como *drag queen* (ou uma persona feminina), da qual fui me distanciando aos poucos e dando espaço para uma ideia mais fluida de gênero dentro das minhas montações, procurando não definir muito essa expressão dentro do padrão binário normativo imposto socialmente.

A ideia inicial dessa persona era extravasar e representar as formas em que a feminilidade tóxica da minha socialização como mulher havia atravessado o meu corpo ao longo dos anos, na forma de uma boneca. Nesse espaço tive então a oportunidade de entrar em contato com outros artistas que começaram a influenciar o meu processo criativo, como Gaia Ogre e Lady/Lorde Lazzarus, a quem vim conhecer em setembro de 2019, e por quem fui adotada como filho drag em 2020.



Figura 3. Lorde Lazzarus. Créditos: Mesquiatti Foto (SESC) e Filme e Kayan Viana (TRAGADRAG)

Foi nesse espaço em que tive a minha estreia em uma performance drag, como convidada, em uma das apresentações de Vicsia, dentro da Missa Negra, e alguns meses depois foi-me dada a oportunidade de fazer uma performance solo no mesmo espaço.

Pontuo aqui que, por performance drag, coloco a manifestação artística no meio do transformismo diferente dos números transformistas feitos a fim de trazer apenas entretenimento, mas o fruto de uma pesquisa um pouco mais extensa carregada de significados e propostas artísticas. Não deve ser, no entanto, confundida com a *performance art*, o movimento contemporâneo artístico, e sim como uma manifestação específica do meio transformista.



Figuras 3 e 4. Registros fotográficos de Missa Negra
esq. Vicsia e Doce Maldita; dir. Doce Maldita

Em setembro de 2019 participei de dois workshops, um de maquiagem e um de performance Drag, ambos realizados pela Plasticine Produções, onde conheci Viviane De Paoli, que encabeça a produtora e dá vida a Lady e Lorde Lazzarus. No *workshop*, com a ajuda de Lazzarus, comecei a experimentar a ideia da persona *king* pela primeira vez.



Figuras 5 e 6. Registros fotográficos do workshop de maquiagem *drag*, por Viviane Di Paoli, realizado em setembro de 2019.

A partir disso desenvolvi uma amizade próxima com Viviane, o que prosperou em uma parceria de trabalho durante a pandemia. Comecei a participar de eventos

digitais que a Plasticine organizou durante todo o *lockdown*, e continuamos trabalhando juntos até hoje.

Essa experiência tem sido extremamente preciosa, e por conta de nossa parceria tive a oportunidade de experimentar e produzir as performances, primariamente em vídeo, por conta do fechamento dos espaços culturais no contexto da crise pandêmica que vivenciamos nos últimos anos.



Figura 7. Registro da performance Viola.



Figura 8. Registro de performance sem nome, realizada em um desafio nas redes sociais.

Em 2020, logo no início do ano, fui convidada pelo professor Wladimir a participar do grupo de pesquisa N'Me, na UNESP, em São Paulo, a fim de explorar metodologias de produção e pesquisa em artes e do qual fiz parte durante todo o processo da produção deste trabalho. Pude então rever e me reconectar com a pesquisa acadêmica de forma mais leve e contínua e ter contato com outros pesquisadores da área, o que tem se provado muito enriquecedor também. Foi também no espaço oferecido pelo professor que pude apresentar a primeira ideia proposta da performance da qual pretendo discorrer durante esse trabalho. Foi-me oferecido um espaço durante o mês de propostas de Cláudio Lira, com quem tive muitas trocas significativas sobre o processo artístico e terapêutico, devido a sua área de pesquisa.

A troca com outros pesquisadores artistas, assim como com os outros performers que esses espaços me proporcionaram foi essencial para concepção e

criação deste trabalho, e tenho muito a agradecer pelos espaços e comunidades aos quais pude pertencer durante essa jornada.

2. *Herstory* - um contexto

Uma maneira de se iniciar uma introdução à arte *drag* seria definir o que é a expressão artística transformista. Drag pode ser definida como uma expressão artística englobando maquiagem, figurino e números artísticos ou performances que nascem da construção de uma personagem ou persona. Ou, ainda, *drag* é uma expressão artística que “joga com nossa noção, entendimento e percepção de gênero. Qualquer coisa que vá nesse sentido é drag. É uma performance. [...] É você se montar para passar a imagem de algo que você pode ser” (HOUNTY, 2022). De uma forma mais abrangente, como afirma Jesus (2012), uma distinção entre o *drag* e o *crossdresser* pode ser a seguinte:

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformista ou Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012).

Entretanto, não é uma tarefa simples delimitar esses conceitos, por se tratar de práticas estéticas dinâmicas que sempre tensionam os padrões, limites e normas conceituais. Como pondera Bragança (2018, p. 23), em relação à impossibilidade de se traçar uma definição rígida:

Se a performance drag pode expandir as possibilidades de sexualidade e de gênero culminando em fornecer novos modelos de identidade, delimitar seu universo é podar uma de suas maiores características: a de não se moldar, adaptar, ajustar ou condizer com qualquer definição.

Personagens ditas como “femininas” são definidas como Drag Queens e personagens ditas como “masculinas” são definidas como Drag Kings, que são os

dois âmbitos mais conhecidos dentro do transformismo hoje, popularizados na mídia de massa através de *reality shows* como *RuPaul's Drag Race*, que teve início em 2009. É importante ressaltar que, embora essa expressão esteja ligada à cultura LGBTQIA+, ela não está necessariamente atrelada a uma determinada expressão de sexualidade ou de gênero da pessoa que dá vida ao personagem *drag*. Ou seja, qualquer um pode se montar e atuar como transformista. De acordo com Jesus (2012), “pessoas transexuais geralmente sentem que seu corpo não está adequado à forma como pensam e sentem, e querem ‘corrigir’ isso adequando seu corpo à imagem de gênero que têm de si”. Ou seja, os sujeitos identificados como transexuais vivem a totalidade do seu tempo exteriorizando a sua identidade, bem como os indivíduos cisgêneros, o que é diferente do que ocorre com a arte *drag*, que se vale de um determinado *setting* para desenvolver-se. Tal qual afirma Amanajás (2014), é importante que se faça uma dissociação entre o que é a arte *drag*, as identidades de gênero e a orientação sexual pois, apesar de essa expressão se dar predominantemente em ambientes vinculados à cultura gay, “a forma artística em si não se correlaciona diretamente com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual” (AMANAJÁS, 2014, p. 2).

Sob um ponto de vista histórico, algumas das primeiras manifestações de transformismo no ocidente remontam à Grécia Antiga, confundindo-se com a origem mesma da linguagem teatral, quando homens faziam interpretações femininas em peças de teatro, utilizando máscaras e roupas. Segundo Amanajás, essas seriam os primórdios dessa manifestação artística:

De qualquer maneira, a partir desse momento, ficou estabelecido que a função de vestir a máscara com personas masculinas e femininas seria um papel único e exclusivo do homem. Clitemnestra, Medeia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens foram vividas por homens na antiga Grécia. É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos; roupas e encheimentos também eram adicionados para a composição da personagem. (AMANAJÁS, 2014)

De acordo com Baker (1994), as manifestações transformistas ao longo da história oscilaram entre manifestações laicas, dando “voz ao indizível” e afrontando padrões

sociais para fins de crítica ou sátira, e também manifestações ritualísticas, sagradas, a depender de cada contexto. Vale lembrar que, para além da arte europeia, existem diversas manifestações de transformismo no Oriente, a exemplo do teatro Topeng, na Indonésia do século XIII, do Kathakali indiano desde o século XVII, o teatro cômico Kyogen e os dramáticos Nô e Kabuki, no Japão, desde o século XIV.



Figura 9. Personagem feminina encenada por um homem em apresentação da dança tradicional indiana Kathakali. Foto por Shagil Kannur.

Há registros dessa prática também tanto no Império Romano quanto ao longo da Idade Média, quando a sociedade patriarcal restringia as possibilidades de participação das mulheres, o que fazia com que outros papéis femininos fossem interpretados por homens travestidos e mascarados. O mesmo ocorre no teatro de Shakespeare, sendo que personagens como Lady Macbeth, Julieta e Ofélia foram interpretados, provavelmente, por rapazes adolescentes, ou talvez por atores mais

experientes travestidos. Há, inclusive, a especulação sobre a relação do autor inglês com o surgimento do termo “*drag*”:

Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla DRAG, *dressed as girl* (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem. (AMANAJÁS, 2014, p. 10).

Com o passar do tempo, outros elementos foram se agregando às técnicas de caracterização, como maquiagens, enchimentos, perucas, cílios, próteses, brincos etc. Esses elementos começaram a reforçar alguns padrões de hiperfeminilidade, criando cada vez mais um estilo que denuncia o caráter performático do gênero. Na Europa do século XVIII, quando a indumentária era uma forte marca tanto de gênero quanto de classe, a prática do *crossdressing* começou a se difundir, dando origem às chamadas Molly Houses, em que as *drag queens* se encontravam para se comportarem como mulheres. Com a autorização para que mulheres participassem das encenações teatrais, os homens passaram a se montar apenas para diversão (BAKER, 1994).

Há também o caso dos *castrati*, meninos italianos que tinham sua genitália mutilada antes da adolescência para que suas vozes não alcançassem notas mais graves. Esses artistas encenavam mulheres nas óperas, e por vezes, na idade adulta, continuavam a vestir trajes femininos, “não como uma extensão da arte, mas pelo próprio prazer de conflitar sua dúbia sexualidade, estando em drag onde a maioria das regras sociais não se aplicavam” (AMANAJÁS, 2014). Na virada do século XIX para o XX, na Inglaterra, atores *drag* passaram a atuar tanto em comédias como em dramas, dando origem à figura da dama pantomímica, figura “amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época, às quais críticos sérios de teatro deram avaliações sérias” (BAKER, 1994).



Figura 10. Dama Pantomímica. Fonte:

<https://www.bricklanemusichall.co.uk/recent-news/pantomime-and-music-hall-two-great-british-traditions/>

Nos espaços conhecidos como Music Hall, dedicados à música e à realização de pequenas cenas cômicas, as damas pantomímicas começaram a se apresentar, mesclando elementos do *clown*, do *stand up* e do canto popular. Essa foi a única manifestação *drag* conhecida ao longo da primeira metade do século XX, até que, nos anos de 1960, por ocasião das guerras mundiais, do advento da televisão, do pensamento feminista, do movimento gay e de toda a efervescência cultural, expandiram-se as possibilidades de expressão e, como consequência, a arte drag começou a ocupar novos espaços e tomar uma dimensão mais política. (AMANAJÁS, 2014).

Devido tanto à expansão das possibilidades de expressão da identidade homossexual quanto ao surgimento das boates e bares gays, sobretudo em regiões mais periféricas, a cultura drag começa a se estabelecer como uma manifestação artística contracultural. Ao longo dos anos 70 e 80, passam a se inspirar em expressões da cultura pop e em divas hollywoodianas, alcançando um público

também no rádio e na televisão, culminando em espetáculos da Broadway, como *Alô, Dolly* e *A gaiola das loucas* (AMANAJÁS, 2014).

De acordo com Bragança (2018), os movimentos sociais promoveram a expansão da cena cultural LGBTQIA+, e as boates e clubes, atendendo a diversos públicos e classes sociais, foi o ambiente em que essa tendência se fortaleceu. Ao passo em que o movimento se expandia, a tendência reacionária e homofóbica de parte da sociedade fez com que muitas pessoas fossem expulsas de casa e marginalizadas, dando origem à cultura *ballroom*, que teve seu auge na década de 1980, devido à confluência, no subúrbio de Nova York, da população negra, latina, pobre e LGBTQIA+.

Tal movimento resultou na construção de redes alternativas de “parentesco”, sendo que em certas casas (*houses*), uma mãe (*mother*) ou pai (*father*) são as referências e “adotam” suas crianças (*children*). Essa forma de construção de laço social (amadrinhamento, apadrinhamento ou adoção) extrapola os espaços dos bailes e se converte em uma verdadeira forma de rede de apoio, sendo essa cultura presente até os dias de hoje, inclusive na cena brasileira. (FERREIRA, 2022).

A partir dos anos 90, quando a cultura drag já se encontra amplamente disseminada pelo mundo como número artístico e forma de entretenimento, com estilos, danças e dialetos próprios, começa a se irradiar uma diversidade de subcategorias do estilo, geralmente espalhando-se em vertentes nas diversas cenas *underground* em que esses shows ocorrem. Como é possível ver nessa lista levantada por Thurler (2019), o conceito de “drag” vai muito além da imagem estereotipada das *drags* mais famosas na mídia, havendo uma enorme gama de manifestações que se enquadram como transformismo drag:

“encontramos as **drags amapô**, queens representadas por mulheres cis; as **Trans-Drag**, rainhas que tenham iniciado uma transição de gênero tomando medidas cirúrgicas ou hormonais para promover a aparência feminina; as **rainhas andrógenas**, que combinam características tanto masculinas quanto femininas em suas montações; as **beauty queens**, que se orgulham de parecer mulheres cis a partir principalmente de maquiagens polidas; as

rainhas de concurso, drag queens extremamente polidas que vivem no calor dos concursos de beleza; as **club kids** que, proveniente dos clubes underground dos anos 1980/90 nos Estados Unidos, tem como estética de discurso o escândalo, a fabulosidade e o sexo, em montações que têm como propósito satirizar o próprio ato de se montar; as **rainhas góticas** que, sombrias e obscuras, se inspiram em visuais de filmes de terror para suas montações; as **tranimals**, que desconstroem a moda e a maquiagem utilizando frequentemente objetos encontrados, elementos de surrealismo, com perucas e roupas “desleixadas”, incorporando em suas performances referências punk e rock; as versáteis **queens fluidas**, que buscam transitar pelos demais estilos não se atendo a nenhum especificamente; as **queens ativistas** que, organizadas em grupos ou não, se montam para lutar por causas humanitárias; e ainda as **drags camp**, rainhas que empregam em suas estéticas valores da palhaçaria, como o exagero, a sátira e o bom humor.” (THURLER, 2019, grifo nosso)

Um ponto marcante na história recente da cultura drag é o advento, em 2009, do reality show norte-americano *RuPaul’s Drag Race*, uma vez que, atingindo o topo da audiência em diversos países do mundo, tem sido responsável por popularizar a realidade de artistas drag, com uma variedade de performances e habilidades artísticas como a confecção de roupas, atuação, canto e dança. Seguindo essa tendência, porém focado em outro nicho, o reality show *The Boulet Brother’s Dragula* tem se destacado por popularizar a cena drag underground e alternativa, com elementos *horror punk* e *freak show*, contrastando com as tendências da cultura drag de conquistar cada vez mais o *mainstream* (GOODMAN, 2019).



Figura 11. A dupla Boulet Brothers em Los Angeles, por ocasião do RuPaul's Dragcon, em 2018.

No Brasil, um grupo que se destacou por popularizar a estética andrógina, ao lado de Secos & Molhados, foi Dzi Croquettes, composto por artistas masculinos barbados se apresentando de salto alto, *glitter* e maquiagem, que nos anos 1970 enfrentou a censura da ditadura devido a suas ousadas performances teatrais e musicais, mas que acabou conquistando sucesso internacional. (LOBERT, 2010). Entretanto, a história do transformismo no Brasil remonta a muito antes: desde o século XVI, quando há registros de papéis femininos interpretados por homens, passando pelos bailes carnavalescos de travestis dos anos 1950, pelas chanchadas dos anos 1960, de caráter burlesco e popular, até os anos 1990, quando o termo *drag queen* passa a representar uma forma artística específica e se dissocia das travestis (TREVISAN, 2018).

Atualmente, figuras *drag* têm se destacado na mídia brasileira, como as cantoras Gloria Groove, Pablio Vittar e Aretuza Lovi, e as *youtubers* como Rita Von Hounty e Lorelay Fox. Entretanto, a popularização da arte drag não implica em sua saída do contexto de marginalização (BRAGANÇA, 2018). Muitas vezes, nota-se a

reprodução de preconceitos e estereótipos dentro da própria comunidade (FERREIRA; ALÉSSIO, 2020). Um fato recorrente é o predomínio de homens cis gays nesses meios, o que por vezes incorre em uma certa resistência em relação a quem foge a esse padrão. Apesar de a arte *drag* ter sua origem relacionada a uma certa performance do feminino, nas últimas décadas as manifestações vêm extrapolando muito esse horizonte entre a androginia, o animalesco, o monstruoso etc, sempre tensionando os limites dos padrões nos lugares e épocas em que se manifestam.

3. Saúde Mental e o Processo Artístico

Neste trabalho, por se tratar de um percurso criativo que se relaciona tanto com minha vivência com o transformismo quanto com minha relação com os tratamentos psiquiátricos, é importante tecer algumas considerações a respeito do caráter social e histórico desses fenômenos, ou seja, em que medida se interconectam as dimensões estéticas e políticas, quais as relações entre a saúde mental e as práticas performáticas transformistas.

De início, algumas considerações a respeito de como se relacionam as formas de sofrimento do nosso tempo, em especial a depressão, com os discursos que costuram os laços sociais, tendo em vista se tratar de construções sociais determinadas historicamente. De um ponto de vista psicanalítico (DUNKER, 2015), as relações dos indivíduos com a sociedade são relações discursivas, ou seja, as estruturas institucionais e políticas de um determinado momento histórico são o que determina o sentido do que é dito e pensado tanto pelos indivíduos quanto pelos grupos (religiosos, culturais, identitários, políticos, empresariais etc). Logo, é possível dizer que a própria formação da consciência é um resultado de condições materiais específicas. Nesse sentido,

Se aceitamos que a vida psíquica é na verdade um setor da vida social, com suas dinâmicas de internalização de normas, ideais e de princípios de autoridade, por que não se perguntar como tais processos sociais nos fazem sofrer, como eles podem estar na base das reações que irão levar sujeitos a hospitais psiquiátricos e consultórios? (SAFATLE, 2020, p. 13)

Tanto a noção de saúde mental quanto a noção de sofrimento psíquico mudam de época para época, e têm uma relação com os outros discursos da época e com o contexto social e político, a exemplo dos conceitos de melancolia e depressão. A ideologia de que nossa vida deve ser gerida como uma empresa faz com que as noções de lucro, de produtividade e de competição sejam os pressupostos éticos para a vida social. Tendo em vista que a normatividade tradicional e os valores do

neoliberalismo acabam ditando as demandas subjetivas, logo, elas se relacionam estreitamente com as normas de conduta e com os juízos de valor (DUNKER, 2015). Logo, as formas como são compreendidas as diversidades de modo de sentir e ser no mundo não são apenas casos isolados, mas respostas a conjunturas sociais mais amplas.

As noções de o que seja considerado uma “doença” psiquiátrica, ou seja, as categorias ditadas hoje pelo DSM-5, por exemplo, não são meras observações da realidade natural, ou descrições de fatos biológicos ou empíricos em si, mas construções sociais que reproduzem valores que estão circulando no discurso de nossa época. Dessa forma, como afirma Safatle,

categorias clínicas não são “tipos naturais”, mas tecnologias de intervenção na estrutura psíquica a partir de valores. Ou seja, a configuração e limite de uma categoria clínica não é resultado da identificação de predicados diferenciais naturais acessíveis em um campo independente da estruturação de nossa linguagem. Na verdade, eles resultam das tecnologias que temos para produzir modificações na estrutura psíquica a partir de valores que procuramos implementar. Categorias clínicas não são estruturas descritivas, mas processos performativos. (SAFATLE, 2020, p. 182)

Esse é o caso da depressão, uma modalidade de sofrimento que cresce na mesma medida em que o modelo de gestão neoliberal predomina, com sua alta exigência de performance (KEHL, 2009). Ao mesmo tempo, também, que a psiquiatria desenvolve diversos antidepressivos, tratando as pessoas com depressão como se tivessem apenas um *déficit* na produção de serotonina, e não como sendo sujeitos submetidos a uma forma de vida determinada por uma ideologia que se baseia em uma exigência cada vez mais alta de rendimento e com padrões elevados de sucesso. Nesse sentido, de acordo com Kehl (2009), a elevação no número dos diagnósticos pode ser resultado do empenho da indústria farmacêutica para que fossem difundidas as técnicas de diagnósticos que favoreçam a compra de antidepressivos, porém, também pode ser indício de que o sujeito contemporâneo estaria mais propenso a deprimir-se.

Devido a um uso desmedido, esses medicamentos, essas químicas, acabam por se apropriar dos corpos e das subjetividades daqueles indivíduos submetidos a esses tratamentos (KEHL, 2009), uma vez que, quando se trata a tristeza, ou uma melancolia, ou uma etapa de um processo de luto, com químicas que alteram os níveis de serotonina, o tratamento pode acabar por interferir ou “roubar” do sujeito a possibilidade de lidar com aquele afeto de uma forma própria, mobilizando os próprios repertórios, criando novas referências. Após um diagnóstico de depressão, tão comum nos dias atuais, porém tão complexo, é comum que o tratamento seja reduzido à indicação, como solução mágica, da “química para curar as rachaduras entre o corpo e a alma” (SOLOMON, 2018).

Entretanto, um fato acerca dos quadros de sofrimento psíquico dos mais variados é a sua possibilidade de abertura para a criação, para o processo estético. Cabe refletir aqui, portanto, sobre em que medida se pode guardar uma relação entre a saúde mental (em específico a depressão) e o processo criativo artístico (em específico a performance). Para tal, podemos partir, a princípio, de uma citação de Rubem Alves:

Pode ser que você ainda não tenha se dado conta disso, mas o fato é que todas as coisas belas do mundo são filhas da doença. O homem cria a beleza como remédio para o seu medo de morrer. Pessoas que gozam de saúde perfeita não criam nada. Se dependesse delas, o mundo seria uma mesmice chata. Por que haveriam de criar? A criação é o fruto do sofrimento. (ALVES, 2002)

Roberto (2010) argumenta que o sofrimento é algo inerente ao processo de criação estética, sendo possível perceber esse parentesco inclusive etimológico do conceito de *páthos*, que abarca o campo semântico tanto dos sentimentos (paixão), portanto do impulso criador da arte, quanto da doença (patológico), remetendo a algo que se sofre. Ou seja, trata-se de algo que transforma, algo dinâmico. O autor remete às reflexões de Bachelard sobre o fato de que a matéria prima não permite que o artista se engane acerca de suas próprias forças, ou seja, existe uma relação alquímica em que o artista também, além de transformar sua matéria prima em algo novo, se

transforma no próprio processo, conectando-se com algo original seu: “Quando uma matéria sempre nova em sua resistência impede-o de tornar-se maquinal, o trabalho de nossas mãos restitui a nosso corpo, a nossas energias, a nossas expressões, às próprias palavras de nossa linguagem, forças originais.” (BACHELARD, 2013)

Essa travessia no processo de criação, em que são expostas as particularidades, vivências e visões de mundo do artista, colocando para o público algo que, por vezes, não chega a ser verbalizado, mas ecoa em múltiplas formas na subjetividade, é uma forma de expressão que, devido tanto à relação com a matéria prima quanto com o público, transforma, sublima. Como afirmam Lima e Pelbart (2007), no processo artístico, “o indivíduo não somente expressa a si mesmo, mas cria algo novo, produz um símbolo, e essa produção tem efeitos de transformação tanto na realidade psíquica como na realidade compartilhada.”

Quando se trata de “uma estética fragmentária, complexa, feita de fluxos”, segundo Lima e Pelbart, são atravessadas “algumas experimentações estéticas que se fazem na fronteira com a clínica ou com a patologia, e que evocam dor e colapso, mas também metamorfoses e intensidades sem nome” (LIMA; PELBART, 2007). Segundo os autores, os sujeitos, quando constroem objetos, como pintar uma tela, cantar ou performar, não estão apenas expondo a si mesmo e aos seus próprios sofrimentos, mas realizam fatos de cultura. São obras que podem ser materiais ou imateriais, na medida em que produzem efeitos sobre corpos e têm a potência de produzir novas subjetividades. Seria a produção de uma obra no sentido que emprega Guattari (1992), ou seja, encontrar ferramentas que permitam a recomposição de universos existenciais, permitindo uma produção mutante de enunciação (LIMA; PELBART, 2007).

Dentre as formas estéticas que trabalham com as fronteiras do conceito de arte, ressalta-se a performance, que é uma tradição das poéticas plásticas que se centra na própria corporeidade do artista. De acordo com Leonardelli (2009), as práticas performáticas acabam por relacionar corpo, estética e política por meio de ações que alargam e dinamizam as maneiras de pensar ação política e forma artística na

contemporaneidade. A força da performance estaria em “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo”, sendo uma busca por reverberações no *status quo*, na disseminação de dissonâncias de diversas ordens. Nesse sentido, as artes performativas

expandem a ideia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a ideia de corpo e “politicidade” do corpo. Fácil seria dizer que se tratam de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o “senso-comum” (que aturdido pergunta-se “o que é isso?” “para quê isso?” “afinal, o que eles querem dizer com isso?” “isso é arte?”). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. (LEONARDELLI, 2009)

Vistos os contextos apresentados no capítulo 1 e 2, a seguir passo a discorrer sobre os meus processos artísticos pessoais na criação de *Alice*, o objeto central da pesquisa deste trabalho.

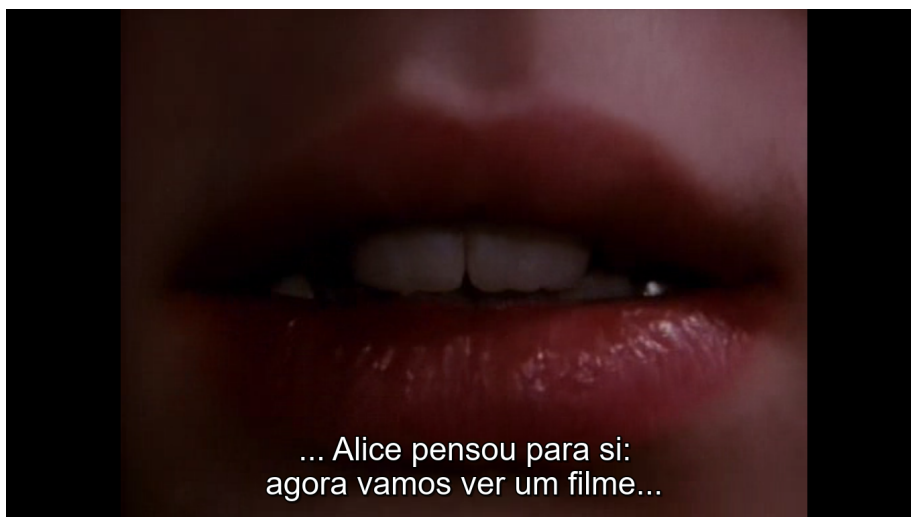
4. Processo de Criação

4.1.Referências Visuais

4.1.1Alice - Jan Svankmajer

O filme *Něco z Alenky* (*Alice*, na versão brasileira) do artista surrealista checo Jan Svankmajer, é uma versão do clássico *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, de 1988. Há muitas coisas na estética de Svankmajer que me atraem pessoalmente e que podem ser percebidas na obra em questão.

1. Narrativa em terceira pessoa com suporte visual



Figuras 12 e 13. Close nos lábios da menina Alice, no filme de Jan Svankmajer.

A história é contada por um narrador em terceira pessoa, que aparece apenas como os lábios da menina Alice. Principalmente com a dublagem em inglês da obra – a única à qual eu tive contato – parece quase uma distorção do que se espera de uma performance *drag* com o *lipsync*.

2. Construção de ambiente e clima

O tempo de construção é lento, mudando de um clima bucólico para tétrico, trazendo a mesma sensação da obra original de um universo onírico, onde não se contesta a aparição do absurdo, contando com uma riqueza de detalhes oferecidos ao telespectador para adentrar no universo criado pelo artista.



Figuras 14 a 19. Cenas do filme Alice, de Jan Svankmajer.

A estética de Svankmajer se apóia principalmente em ambientes escuros, o uso de objetos antigos e desgastados e resquícios de animais como esqueletos e taxidermia, trazendo um clima tenso e pouco amigável.



Figuras 20 a 26. Cenas do filme Alice, de Jan Svankmajer.

3. Construção dos Personagens

A construção dos personagens acontece de forma visual, com *close* em detalhes específicos da ação dos mesmos.





Figuras 27 a 32. Cenas do filme *Alice*, de Jan Svankmajer.

4.1.2. Alice in Wonderland - Disney

Outro elemento que compõe o universo de referências da performance é a versão de *Alice no país das maravilhas* de 1951, dos estúdios Walt Disney, que criou uma versão em animação para o universo onírico do livro de Lewis Carroll, e aposta nas brincadeiras de palavras entre os personagens. Abaixo, seguem alguns momentos do filme, com diálogos emblemáticos e significativos, que dialogam com o mote da proposta conceitual da performance.



Figura 33. Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, de Walt Disney.

“É isso Dinah, se esse mundo fosse só meu, tudo nele era diferente. Nada era o que é, porque tudo era o que não é. E também tudo que é, por sua vez, não seria. O que não fosse, seria. Não é? No meu mundo você não diria ‘miau’, diria ‘sim, dona Alice’. Oh, mas é verdade, você seria como nós, Dinah. Os animais fariam.”



Figura 34. Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, de Walt Disney.

- “
- Oh, és muito grande. Simplesmente impassável.
 - Quer dizer impossível.
 - Não, impassável. Aqui nada é impossível.”



Figuras 35 e 36. Cenas do filme *Alice no país das maravilhas*, de Walt Disney.

“ - Quem és tu?

- Eu eu eu, eu já nem sei, senhor. Mudei tantas vezes desde hoje de manhã, como vê..

- Eu nada vejo. Explica-te

- Sinto muito, mas eu não posso explicar, senhor. Já não sou a mesma, como vê.

- Eu nada vejo.

- Não sei como vou explicar, pois para mim não é nada claro.

- Tu? Quem és tu?

- Primeiro, não devia dizer-me o... o seu nome?

- Por quê?

- Ai, ai, tudo aqui é tão confuso.

- Não é não.
- Pois pra mim é.”

4.1.3.A Estética dos Personagens de Tim Burton

Tim Burton, assim como Jan Svankmajer, aposta com uma estética tétrica para os seus trabalhos. Usando da baixa saturação das cores em tela, palidez dos personagens, olheiras profundas, traços finos e uma atenção particular aos olhos e sobrancelhas dos personagens.



Figuras 37 a 40. Exemplos da estética filmográfica de Tim Burton.

4.2. Da escolha da música

Eu quis manter a temática de Alice no País das Maravilhas por ser uma obra que conversa muito intimamente com o tema da performance, a partir disso fui procurando obras musicais que cabiam dentro da temática.

Foi criada uma playlist com músicas relacionadas com a obra
link da playlist:

<https://open.spotify.com/playlist/5hWk2KgLtwbfA7tvFsxXzF?si=14e591ae70084a43>

Foi escolhida a música *Pretty Pills For Broken Hearts* de Cloudy June pois havia o desejo de falar, especialmente, sobre a relação que venho vivendo com a medicação dentro do meu tratamento para ansiedade e depressão.

O refrão, em específico, conversava muito com a temática e ressoou profundamente com os meus processos internos:

“By sinking further down the rabbit hole, like you have been before
The mixed up potions make me lose control, but maybe heal the sore
And they say, come into the dark
'Cause we got pretty pills for broken hearts, that numb the feeling
'Cause when I run the poison through my veins, I don't mind the voices in my
brain
So take me down with you (ooh-ooh)”

4.3. Escolha dos vídeos suporte

A ideia inicial seria montar um vídeo suporte que aconteceria simultâneo a performance, porém houveram imprevistos com os *softwares* de edição de vídeo aos quais eu tinha acesso, de forma que foram escolhidos vídeos já prontos do youtube para o momento da apresentação.

Link para a playlist:

<https://youtube.com/playlist?list=PLOzfvZJMnNhpOoNSPbKekI3CVJxXdq4Bu>

Eu queria muito manter a ideia dos *closes* dos lábios como suporte de narrativa em terceira pessoa, por isso escolhi o *trailer* do filme do Jan Svankmajer.



Figura 41. Captura de tela do vídeo reproduzido durante a performance.

O segundo vídeo foi o mais neutro que encontrei que tinha a música escolhida e com as legendas da letra. Para mim, era importante manter a letra da música em tela para dar destaque às mesmas, visto que uma das minhas grandes dificuldades em obras com música é prestar atenção no que está acontecendo e em como a música se relaciona com a performance caso eu não tenha o suporte visual das legendas.



Figura 42. Captura de tela do vídeo reproduzido durante a performance.

4.4. Planejamento e Execução

A performance se inicia com o *trailer* de Alice sendo projetado ao fundo, enquanto entro em cena. Pode-se ver servidos uma garrafa de vinho, um pote cheio de pílulas pretas e uma xícara vazia.

Em sequência, após o final do *trailer*, assim que se inicia a música, começo a me servir das pílulas, colocando-as na xícara. Sigo e coloco só vinho na mesma, porém não há vinho na garrafa, e sim um líquido espesso preto.

Assim que o refrão da música começa a tocar, passo a ingerir as cápsulas, primeiro uma por vez, e logo depois mais cápsulas por vez. Tomo um gole direto da garrafa. De repente aparece uma mancha preta no meu peito, que escorre pelo meu tórax, e na sequência o líquido começa a escorrer também da minha boca.

Finalizo tomando um gole da xícara cheia do líquido e das pílulas.

No geral, eu não costumo ter grande planejamento da cena, com antecedência, em especial nessa performance, que havia sido pensada para ser

montada em vídeo, principalmente. Portanto, acabei entrando em cena com pouquíssimas coisas planejadas.

Havia duas ações que eram absolutamente necessárias na performance desde o início: a ingestão das cápsulas de gelatina e “babar” preto na sequência. Como a ideia inicial era que seria uma performance em vídeo, eu havia criado um “mini-roteiro”, dentro da minha cabeça, dos cortes e *takes* para o vídeo. Porém, o prazo para a apresentação da performance para o N’Me estava chegando e eu comecei a ter questões com os *softwares* para a edição do vídeo. Devido às limitações técnicas do meu computador, em especial da sua placa de vídeo, as versões mais novas dos softwares de edição às quais eu tinha acesso (em especial o Premier e o After Effects, ambos da Adobe) não funcionam mais no meu computador. Inclusive, essa questão afetou também as ideias para a performance feita presencialmente, visto que eu cheguei a pensar em fazer uma pequena edição do filme Alice do Jan Svankmajer para ser passado na tela de projeção ao fundo, e acabei desistindo dessa ideia e apelando para o *trailer* original do filme.

Pensando, então, no planejamento das ações indispensáveis para a performance, eu comecei a elaborar o que gostaria nesse cenário. Algumas coisas facilitaram muito o processo. Como a performance aconteceria em uma sala do Instituto de Artes durante o encontro do grupo de estudos, eu acreditei que não fosse necessária a preocupação com a visualização dos objetos de cena por parte do público, uma vez que eles não estariam sobre um palco, por exemplo. Tal decisão se mostrou, entretanto, um engano, visto que a baixa visualização, devido à má iluminação da sala, não permitiu que os espectadores pudessem discernir bem o que eu estava ingerindo.

Logo apareceu a segunda dificuldade: como fazer a saliva preta após a ingestão dos comprimidos. De início, eu pensei em colocar corante alimentício dentro das cápsulas e mordê-las durante a ingestão, mas estava apreensiva em relação ao sabor que isso teria e com o fato de que, talvez, não haveria volume de saliva o suficiente para o ato... Então, repensei e fiz uma mistura de cobertura de morango com o corante preto. A textura em si ficou perfeita, assim como a cor, mas o problema que veio na sequência foi o volume que seria necessário para que a minha ideia se concretizasse. O volume que cabia dentro de uma cápsula

definitivamente não era o suficiente (cerca de 5ml), de modo que, mesmo se eu preparasse muitas delas, não seria o suficiente para o efeito visual que eu estava buscando. Havia, também, a questão da dificuldade em engolir as cápsulas depois de mordidas, pois elas eram muito mais duras e derretiam muito mais lentamente do que eu esperava. Então foi necessário que eu buscasse uma forma mais eficaz.

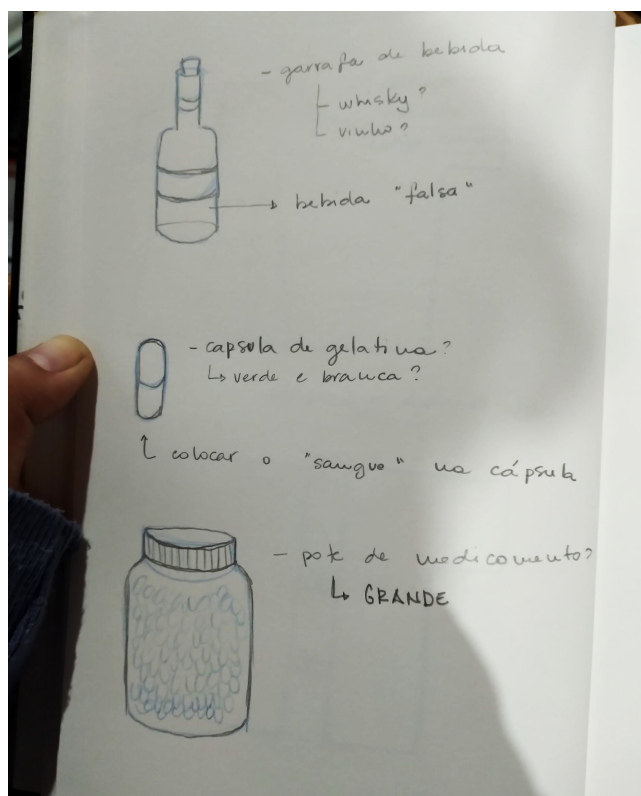


Figura 43. Registro do projeto da cenografia.

Juntando a necessidade com a música escolhida foi que nasceu a ideia da garrafa de vinho, pois com o vidro escuro, o conteúdo ficaria escondido e até ficaria semelhante ao vinho mesmo, e com isso poderia entrar também no assunto da mistura de drogas. Para fazer o suficiente para que eu pudesse encher a boca e salivar a bebida preta, por uma questão de corte de custos, fui buscar receitas de sangue falso para isso. Acabei encontrando uma que se utilizava de glucose de milho, que era mais concentrada que cobertura de sorvete, então podia ser misturada com água para obter a textura desejada em maior volume.



Figura 44. Registro dos materiais usados para produção da tinta usada na performance.

Para as cápsulas, eu havia pensado, originalmente, em um pote de medicação, porém, buscando o figurino para apresentação, acabei encontrando um baleiro de vidro retrô que conferiria à cena a climatização que eu precisava, e a partir disso eu poderia fazer mais um *link* com a obra de Alice no País das Maravilhas. Sem dizer que o impacto estético que o baleiro cheio de cápsulas pretas me pareceu perfeito para a ocasião.



Figura 45. Baleiro de vidro retrô usado em cena.

Eu finalizei, então, os dois objetos – a garrafa e o baleiro – com uma *tag* em que se lia, respectivamente, “coma-me” e “beba-me”, para terminar com o *link* entre a obra original e os objetos de cena.

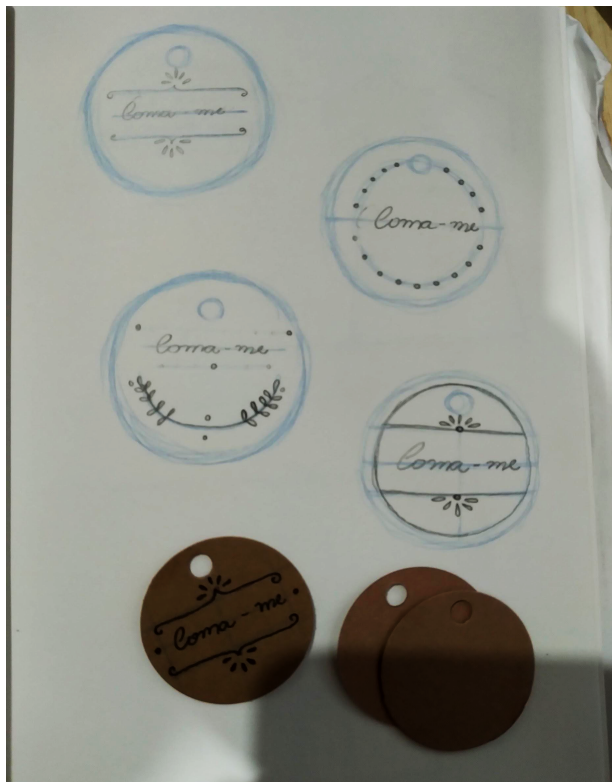


Figura 46. Aspecto das etiquetas elaboradas para compor a cenografia da performance.



Figura 47. Garrafa que compôs a cenografia da performance.

Enquanto isso, eu pensava no figurino para a performance. A ideia que me veio primeiro foi a de uma camisola longa e branca, de preferência que se assemelhasse às camisolas e pijamas dos anos 50/60. Mas, com o orçamento limitado, foquei em encontrar um vestido branco, de preferência longo. Logo comecei a pensar que, após ingerir as cápsulas, além da saliva preta, seria interessante se eu sangrasse preto, também, na área do peito/estômago. Com isso, o vestido branco é o que criaria o maior destaque para o sangramento. Como eu não sabia se esse vestido ficaria completamente manchado após a apresentação, estava tentando me limitar ao gasto dele, porém eu não conseguia encontrar um vestido novo que estivesse dentro do meu orçamento. Segui buscando, então, em brechós e sites de roupas de segunda mão, mas não conseguia encontrar um vestido da cor e modelo desejados. Finalmente, acabei aceitando uma camisola que parecia um pouco mais antiga em um tom de rosa bem claro.

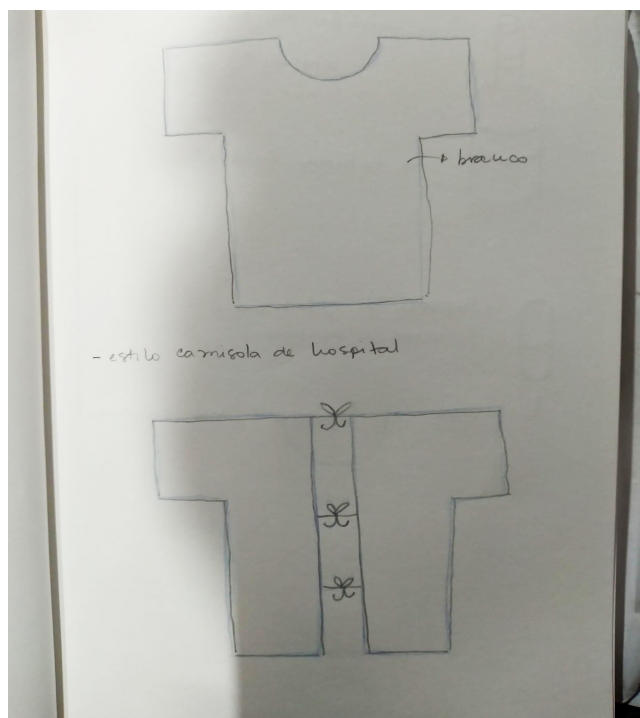


Figura 48. Registro do projeto da indumentária.

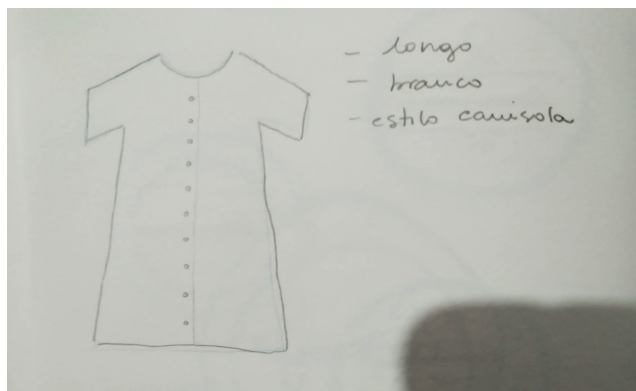


Figura 49. Registro do projeto da indumentária.

Para a maquiagem da montagem, normalmente eu navego entre o fantástico, o *clown* e o tradicional dos contornos “masculinos” ligados aos *kings*. Porém, para essa performance específica, me apoiei na estética de Tim Burton, com a ilusão do rosto afinado e o destaque para o visual adoentado e pálido, a fim de “externalizar” como imagino o estado de espírito depressivo e ansioso.

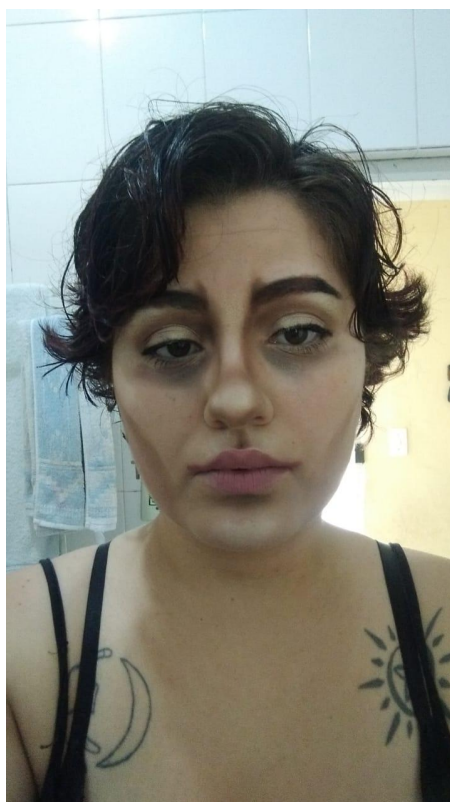


Figura 50. Autorretrato registrando a maquiagem produzida para a performance.

Na tentativa de simular o “sangramento”, eu montei um saquinho plástico com a mistura de glucose de milho com água e corante preto, e tentei fixar ele dentro do meu sutiã. Para o meu desespero, ele não ficou muito fixo e eu passei a apresentação inteira achando que ele iria cair para o meu colo (o que de fato aconteceu em determinado momento). Para estourar o saco plástico com o líquido, eu coleí um pedacinho de uma lâmina de estilete na minha unha postiça, que sobreviveu a todos os testes prévios de corte de plástico, mesmo quando a unha estava fixada nas minhas unhas naturais.

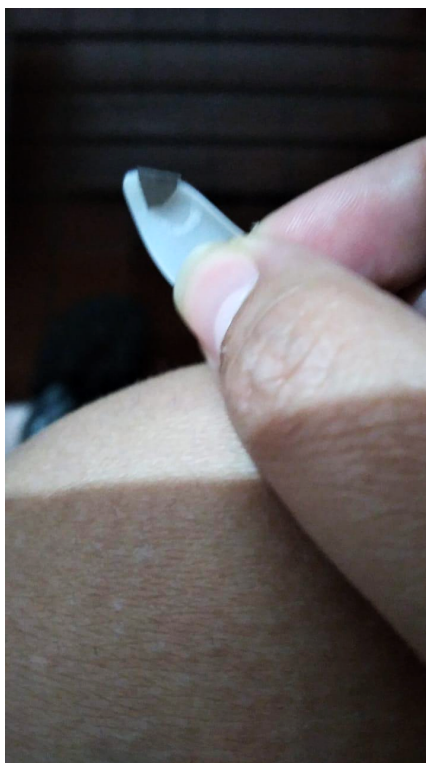


Figura 51. Registro do pedaço de estilete na unha postiça.

Porém, na hora da performance, mesmo, a unha apresentou alguma dificuldade para estourar o saco com o líquido de cena, e o líquido no tecido também não ofereceu o efeito que eu desejava, acredito que faltou um pouco mais de tempo para testar os efeitos de forma adequada entre os materiais, e talvez com ajuste na viscosidade do líquido isso pudesse ser contornado.



Figura 52. Registro da performance.

Por fim, devo refazer a performance em vídeo, mais bem roteirizado e me valendo dos recursos que a gravação proporciona, de forma a melhorar a minha comunicação com o telespectador, conforme a proposta original.

5. Considerações finais

Dentro deste trabalho caminhamos brevemente pela história do transformismo e os desdobramentos da produção artística em conjunto com o contexto social do tratamento psiquiátrico nas questões de saúde mental.

A performance ainda tem um longo caminho até ser finalizada, com certeza a sua apresentação para o grupo N'Me foi muito vantajosa, tanto para a experimentação dos materiais e também por ter sido um verdadeiro desafio sair das telas e seguir para o público presencial após dois anos de pandemia.

Creio que seja importante, no entanto, que ela seja refeita em vídeo, pois muito do que se foi pensado dos detalhes se perde com a distância entre performer e público (como visto, por exemplo, na ingestão das cápsulas). O vídeo permite que se dê maior foco aos detalhes pensados e que, na minha concepção, são de extrema importância. Além disso, existe uma necessidade de repensar e polir o roteiro original, visto que assistindo o registro da apresentação houve uma sensação de que ela estava “incompleta”, de que o tempo da música não foi bem utilizado e de que poderiam existir mais elementos a serem trabalhados de acordo com a poética proposta.

Com maior tempo de produção e outro meio sendo usado, acredito que os problemas que apareceram com o material e na comunicação da ideia possam ser resolvidos facilmente. Pretendo usar *takes* de plano detalhe na filmagem, focando principalmente na minha boca durante a ingestão das cápsulas e durante a salivação, também aos objetos de cena para que tenham o destaque merecido. Outra ideia é trabalhar com a edição de áudio a fim de produzir algo específico para a performance, e não apenas me apoiar em produções já prontas, provavelmente algo com um texto pré determinado ou trabalhar com efeitos sonoros tentando externalizar melhor as sensações da ansiedade, principalmente.

Creio que muito faltou ser considerado durante a produção e que devo levar para performances futuras. Percebi que uma coisa que conta muito é a visualização do público, além do ambiente proposto para a performance, que são elementos que não precisam, necessariamente, ser considerados com tanto afinco quando pensamos em performance em

vídeo. Assim como a iluminação de cena e planejamento, visto que muito pode ser trabalhado na pós-produção com a edição de vídeo e imagem.

Essa performance em vídeo deve ser refeita em breve, visto que já possuo um espaço proposto para apresentar a mesma em mais uma produção da Plasticine à qual eu fui convidada, e que deve ser interessante tanto para repensar o espaço e a produção, quanto poder ter o contato com um público mais amplo e poder entender suas reações e percepções em relação à performance.

Referências

ALVES, Rubens. *O médico*. Campinas: Papirus, 2002.

AMANAJÁS, Igor. *Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas*. Revista Belas Artes. In: *Revista Belas Artes*, n. 17. 2015 Disponível em <
<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas>

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAKER, Roger. *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts*. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BARROS, N. Corpo problema: considerações sobre a forma e sua política nas artes performativas. *Sinais de Cena*, [S. l.], p. 92–96, 2014. DOI: 10.51427/cet.sdc.2014.0047. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13367>. Acesso em: 12 dez. 2022.

BALAKRISHNAN, Sadanam P. V. *Dances of India: Kathakali*. Nova Deli: Wisdom Tree, 2004.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRAGANÇA, Lucas. *Desaqueando a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Vitória: Edição Independente, 2018.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

FERREIRA, Ligia Ribeiro; ALÉSSIO, Renata Lira dos Santos. A Experiência Drag Queen como Transição na Vida Adulta. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 20, n. 3, p. 813-834, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/54351/35031>. Acesso em: 04 jan. 2022.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar da Civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. 4 reimpressão. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOODMAN, Elyssa. "Blood, Guts, and Glamour: How "Dragula" Made Drag Dangerous Again". *Them*. 26 ago. 2019.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1992 Rio de Janeiro: Ed. 34.

LEONARDELLI, P. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 9, p. 191-201, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p191-201. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57402>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.709-735, jul.-set. 2007.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object*. University of California Press: London, 1973.

LOBERT, Rosemary. *A Palavra Mágica: A Vida Cotidiana do Dzi Croquettes*. Editora: Unicamp, Campinas, 2010.

RIBEIRO FERREIRA, Ligia. Entre a Pessoa e a Persona: A Ontogênese da Drag Queen. Tese (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pernambuco, Recife. 2022.

SILVA, Gessyelle Catarine da, et al. *A construção social da depressão na contemporaneidade*. 2021.

SOLOMON, Andrew. *O Demônio do Meio-Dia: uma anatomia da depressão*. Tradução Myriam Campello. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ROBERTO, Gelson Luis. O Sofrimento Como Condição de Existência do Processo Criativo. In: *CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO JUNGUIANA DO BRASIL*, 18.,2010. Criação, 18, Curitiba: Anais... Curitiba: AJB, 2010. Disponível em: <<http://www.ijpr.org.br/artigos-monografias.php>>. Acesso em: 12 dez. 2022.

THÜRLER, D. A Arte é divina demais para ser normal: drags queers e políticas de subjetivação na cena transformista. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 24, p. 222-238, 2019. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.162603. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162603>. Acesso em: 12 dez. 2022.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VALLADARES, A. C.A. *Arteterapia no novo paradigma de atenção em saúde mental*. São Paulo: Vetor, 2004.