



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

CAMPUS LARANJEIRAS

DEPARTAMENTO DE DANÇA

AISLAN DOS SANTOS CHAVES

**VESTIDO DE MENINO: A escrita de si na produção artística, desconstruindo
padrões cis heteronormativos**

ARACAJU - SE

2026

AISLAN DOS SANTOS CHAVES

**VESTIDO DE MENINO: A escrita de si na produção artística, desconstruindo
padrões cis heteronormativo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Dança da Universidade Federal de
Sergipe como requisito parcial para obtenção do
título de Licenciada em Dança sob orientação da
Prof^ª. Dr^ª. Ivana Delfino Motta.

ARACAJU- SE

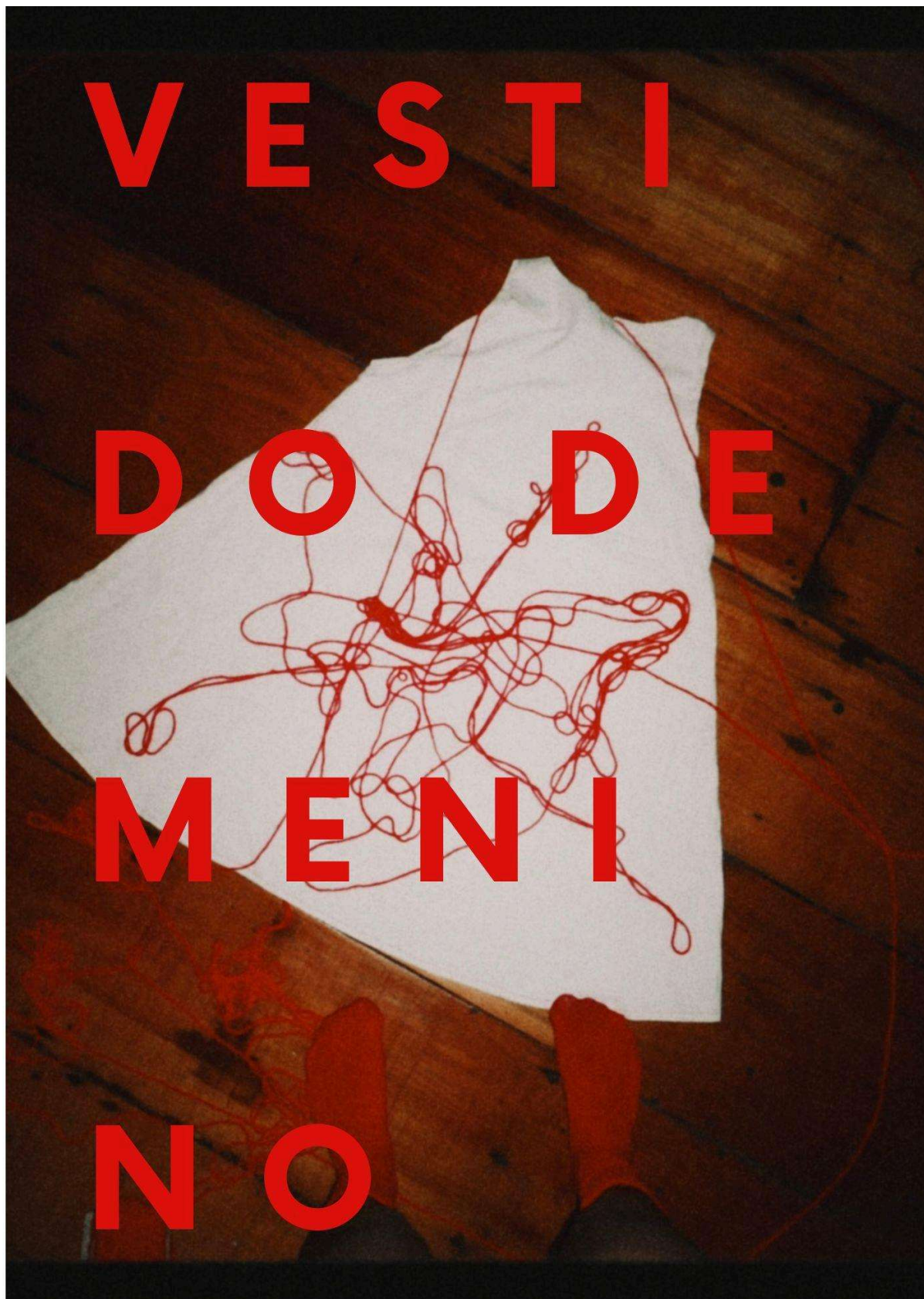
2026

V E S T I

D O D E

M E N I

N O



SUMÁRIO

Memórias de uma infância interditada.....	3
Tensionamento das normas de gênero e o Corpo que dança.....	6
Corpo sem juízo.....	12
Os territórios de uma travessia.....	15
Juízo final.....	31
Referências.....	33

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Criação do vestido.....	15
Figura 2: Diário de criação.....	20
Figura 3: Diário de criação.....	21
Figura 4: Peixe pequeno.....	22
Figura 6: Casulo 1.0.....	27
Figura 7: Casulo 2.0.....	27
Figura 8: Casulo 3.0.....	28
Figura 9: Altar 1.0.....	29
Figura 10: Altar 2.0.....	30
Figura 11: Altar 3.0.....	30
Figura 12: Pedestal 1.0.....	32
Figura 13: Pedestal 2.0.....	32
Figura 14: Pedestal 3.0.....	33

Dedico esse trabalho à todas as crianças afeminadas, que carregam no corpo e na voz a beleza do que é livre. Que nunca lhes falte encanto para serem o quem são, nem coragem para permanecerem luminosas. Saibam que sua sensibilidade é força não fardo.

AGRADECIMENTOS

Eu não teria chegado até aqui se não fossem as encruzilhadas que insistiram em me atravessar e os afetos que, como mãos invisíveis, me sustentaram de pé quando o chão parecia faltar.

Reverencio, antes de tudo, Sr. Zé Pilintra, guardião dos meus caminhos, aquele que nunca me desamparou. Foi ele quem abriu estradas onde só havia dúvida, quem soprou coragem nos meus passos cansados e me ensinou que sonhar, para quem vem de onde eu vim, é também um modo de lutar. Se hoje eu chego, é porque ele me lembrou, todos os dias, que eu podia.

Aos meus pais, Elcineide dos Santos Chaves e Gilson Fontes Chaves que moveram montanhas em silêncio, que desafiaram o impossível para que eu seguisse mesmo quando eu mesma quase desisti. Que permaneceram quando eu quis partir, que me seguraram quando eu já não via motivo. Esse lugar também é de vocês.

À minha ORientadora, Ivana, que com sua delicadeza e acolhimento soube me enxergar e como quem lê os sinais do caminho, me ensinou que cada travessia exige estratégia, mira, silêncio e precisão. Apontou com sabedoria as encruzilhadas a atravessar, como um rio que sabe seu caminho. Ficarei pra sempre marcada com esse encontro.

Ao Centro Cubos de Dança, que me acolheu como casa quando tudo era estranho, que me deu asas sem arrancar minhas raízes. Em especial a Rodolpho Sandes, pela escuta, pelo rigor, pelo afeto e pela lapidação paciente do meu corpo em movimento.

Aos meus amigos da dança que transformam aulas e ensaios em abrigo. Duda, Larissinha, Bianca, Rebeca, Malu, Jéssica, Grazi e Carol, vocês foram riso nos dias duros, colo nos dias de queda, presença quando a esperança parecia pequena demais.

À tia Aline, que me cuida com um afeto que a língua não alcança, só se sente.

Aos meus professores Elisson, Viviane e Larissa, que fazem da sala de aula um território de amor e entrega. E que, sem saber, me ensinaram tanto sobre dança quanto sobre existência.

Ao Coletivo Boca 07, que redesenhou meu olhar sobre o sagrado e acendeu em mim o primeiro lampejo de encontro comigo mesma.

Às amizades que a vida acadêmica me deu e que eu escolho levar para além dela. Henrique Vidal e Nicolly Fernandes, por segurarem a minha mão nos momentos de incerteza, por celebrarem cada uma das minhas vitórias como se fossem de vocês, por cada piada interna e por me lembrarem de quem eu sou nos dias mais difíceis. A presença de vocês foi meu combustível.

À professora Thabata, exemplo de mulher, de profissional e força, por cada gesto de acolhimento. Por me desafiar a ir além do óbvio, por acreditar no meu potencial. Sua dedicação deixa uma marca eterna na minha formação.

Aos meus amigos Jorge, Anny, Larissa e Laryssa, que guardo as memórias mais bonitas e que conhecem minha verdadeira essência como ninguém. Por cada palavra de incentivo, pelas risadas, por cada gesto de apoio ao longo dessa travessia e por compartilharem comigo a beleza e os desafios de crescer. O tempo passa, os caminhos mudam, mas a certeza de ter vocês ao meu lado é que o me mantém firme.

Aos afetos que passaram como vento e aos que fizeram raiz. Todos deixaram marcas, e eu sou feita delas.

Às vozes que me atravessaram em forma de música. Ebony, Ajulia Costa, Nanda Tsunami, Marina Sena, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Liniker, Duquesa, Urias, Pabllo Vittar, Ney Matogrosso, Solange Knowles, Black Alien, Don L que me ensinaram, em verso e som, que existir também pode ser um ato de criação, acolhimento, potência e força.

E, por fim, a mim.

A mim, que mesmo diante das provações, das humilhações, dos silenciamentos e das tentativas de apagamento, escolhi permanecer. Escolhi ficar de pé. Escolhi lutar.

E é por isso que hoje, mais do que chegar, eu afirmo: eu permaneci.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar o processo de criação do espetáculo em dança *Vestido de Menino*, articulando trajetória pessoal e reflexão teórica sobre corpo, gênero e dança. A partir de uma escrita de si, revisitam-se experiências de infância marcadas pela interdição de desejos lidos como femininos e por violências estruturais vividas na família, na escola e na universidade. Com base em Judith Butler, Michel Foucault e Tatiana Berghauser, discute-se o ballet clássico como dispositivo de normatização dos corpos e a afeminofobia que atravessa até os espaços de resistência. O conceito de transpofagia (Dodi Leal e André Rosa) orienta a proposta de reapropriação crítica da técnica clássica. Articulando a escrita de si, autoficção e prática como pesquisa, compreendendo dançar e escrever como gestos interdependentes.

Palavras-chave: Dança e gênero. Escrita de si. Corpos dissidentes. Afeminofobia. Transpofagia.

Memórias de uma infância interdita

Esse trabalho nasce em 2025, mas suas raízes estão muito antes, quando aos 6 anos de idade, uma vivência fundamental começou a atravessar minha relação com o corpo e com o desejo. Cresci muito próximo de uma prima, com quem tinha uma relação quase de irmãos. Nesse período, eu já demonstrava fascínio pelo universo feminino. Assistia ao programa Sábado Animado, no SBT, apresentado por Maisa Silva, e ficava encantada com seus vestidos rodados. Desejava vestir algo semelhante. Minha prima tinha vestidos parecidos e, em um momento de brincadeira, expressei esse desejo. A resposta dela sugerindo que eu pedisse um “vestido de menino” para minha mãe, revelava o que eu já intuía, discursos violentos já haviam me ensinado que aquilo não seria permitido.

Então, sempre que estava longe do olhar dos adultos, eu criava formas de experimentar esse desejo, improvisava cabelos com camisas, unhas com prendedores de roupas, usava salto alto e transformava objetos em microfone. Nessas brincadeiras, especialmente ao imitar Paulinha Abelha, ex-cantora da banda de forró Calcinha Preta, eu experimentava um sentimento de pertencimento.

Por volta dos 8 anos, entrei no Programa Mais Educação, uma estratégia do governo federal voltada à implementação da educação integral nas escolas públicas. Na Escola Municipal Santiago Bispo, localizada na cidade de Lagarto-SE, onde cresci e estudei o ensino fundamental, o programa era estruturado em Arte e Cultura, com aulas de dança, música, capoeira e teatro. Foi nesse contexto que fiz meus primeiros *pliés* e *tendus*, eu estava vivendo um sonho. Meu filme favorito era *Barbie: O lago dos Cisnes*, e a dança já habitava meu imaginário há muito tempo. Foi também nesse período que começaram as primeiras violências na escola. Passei a ser chamado de “viadinho”, “biba”, “mulherzinha” e outras ofensas mais agressivas.

Paralelamente a essa vivência escolar, no ambiente familiar e religioso, a dança era interdita. Minha família, majoritariamente evangélicos da Igreja Adventista do Sétimo Dia, compreendia o corpo a partir de uma lógica moralizante, atravessada por machismo e LGBTfobia. Crescer no interior aprofundava esse horizonte fechado, ali, as fronteiras entre o permitido e o pecaminoso eram rígidas e vigiadas. Por isso, durante quase três anos, dancei escondido dos meus pais, com medo de punição.

Esse medo se confirmou da pior forma. Em um momento de raiva, durante uma apresentação na escola, meu irmão contou à minha mãe que eu fazia ballet e ele sabia exatamente qual seria a reação dela e as consequências que isso traria para mim. Vieram as ameaças de castigo e brigas, a dança tratada como desvio e desobediência. A partir disso, e também após eu receber uma bolsa de estudos com a professora do programa, a aceitação não chegou de uma vez, foi se construindo lentamente, à medida que minha dedicação produzia resultados visíveis. Meus pais começaram aos poucos, a olhar a dança com menos resistência, não necessariamente compreendendo-a, mas reconhecendo que ela me levaria a algum lugar.

Já na adolescência, novas camadas se somaram a essas experiências. Foi nesse período que revelei aos meus pais, que era bissexual, ao mesmo tempo, comecei a me afastar da igreja. Também nesse momento passei a estudar ballet clássico em outras academias de dança, agora de forma mais sistematizada. No entanto, essas formações vinham acompanhadas de tentativas constantes de normatização do meu corpo. Diziam que eu precisava ser mais viril, que eu rebojava demais, que minhas expressões eram femininas demais. Essas experiências produziram um deslocamento interno profundo. Eu já não me reconhecia. Sentia-me interditada, perdida, como se fosse um erro.

Durante todo o ensino médio, direcionei meus esforços para ingressar no curso de fisioterapia, buscando estabilidade financeira. No entanto, com a chegada da pandemia do Covid-19, o luto coletivo e o silêncio forçado daquele período escancaram o quanto eu vivia em função de expectativas que não eram minhas. Diante da suspensão abrupta do mundo, me vi obrigada a habitar a mim mesma de um modo que até então eu havia evitado, e foi nesse confronto que percebi que o futuro que estava construindo não me pertencia. Tomei, então, uma decisão que reorganizou minha trajetória: escolhi seguir a dança. Ingressei na Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Sergipe.

Na universidade, ao mesmo tempo que encontrei espaços de acolhimento também me deparei com novos conflitos. Internamente, o vazio que eu sentia parecia crescer, atravessado pelo medo de assumir minha identidade de gênero e ter minha vida ceifada pela transfobia, por perder oportunidades, por não ser aceita. Os ambientes artísticos apresentam-se majoritariamente como espaços disponíveis para expressões e presenças diversas, o que potencialmente nos conduz a uma ideia de acolhimento e horizontalidade entre diferentes agentes e suas performances sociais. Justamente por esse imaginário, achei que estudar em um curso das artes me ofereceria proteção às violências que já havia vivenciado em outros ambientes cis-heteronormativos. Havia construído uma expectativa de que a graduação em dança numa Universidade Federal, um espaço público, plural, oficialmente comprometido

com a diversidade e a democratização do saber, seria diferente. Mas o que encontrei foi um ambiente atravessado por suas próprias hierarquias e contradições que replicava, a seu modo, as macro estruturas presentes na sociedade. Violências simbólicas que se naturalizavam no cotidiano operadas por diferentes agentes da comunidade acadêmica e silenciamentos institucionais que me ensinaram, de forma dura, que nenhum espaço é automaticamente seguro, nem mesmo aqueles que se apresentam como lugar de liberdade.

Adoto um olhar estrutural para as demandas que atravessam meu ser, compreendo que a experiência hostil como aluna no curso de dança não pode ser dissociada de um conjunto mais amplo de violências de um sistema¹ mais abrangente de regulação e exclusão. É a partir desse campo de forças que mobilizo a raiva, a dor, o desconforto e a denúncia como matéria estética, dando forma ao “monstro” produzido ao longo da minha trajetória de vida e reescrevendo-o, na cena, como potência de existência.

Este trabalho adota uma metodologia de natureza qualitativa e autobiográfica, que articula três eixos epistemológicos interdependentes: a escrita de si como gesto investigativo; a autoficção como operação estética e crítica; e a prática como pesquisa como fundamento ontológico da produção de conhecimento. A escolha metodológica não é neutra, ela emerge do próprio tema, constituindo-se como extensão coerente da obra investigada.

O ponto de partida é o lugar de experiência de quem pesquisa, compreendido não como dado biográfico isolado, mas como campo epistemológico a partir do qual se irradiam reflexões conceituais, revisões bibliográficas e práticas artístico-investigativas. Conforme propõe Jorge Larrosa (2002), a experiência é aquilo que nos passa, que nos acontece, que nos toca e é justamente esse toque que orienta os movimentos desta pesquisa.

Tensionamento das normas de gênero e o Corpo que dança

Afinal, o que pode um corpo?

O juízo judaico-cristão me silencia

Mas é

Que eu falo demais

¹ Com base nos fundamentos teóricos propostos por Vergueiro (2015), citado por Anne Amaral Monteiro em seu TCC “Críticas trans ao cis-tema educacional: uma revisão das produções teóricas brasileiras”, o termo “cis-tema” é compreendido como um neologismo resultante da fusão entre “sistema” e “cisgeneridade”, cuja construção visa evidenciar e denunciar a transfobia estrutural presente no sistema social hegemônico, historicamente constituído sob uma lógica cisgênera. (Monteiro, 2015).

Se eu tô com fome, falo que tô com fome
Se eu tô com frio, falo que tô com frio
E caio
Caio, mas me levanto
Mesmo sem me mover, ainda danço
As veias pulsam
O coração em processo de musicalização
Eu não sei o que pode o corpo
Células, tecidos, órgãos
Os órgãos compõem a melodia para o sistema
Sistema tegumentar, esquelético, muscular, cardiovascular
Respiratório, digestório, urinário, nervoso, genital
Capitalista
E não consigo ouvir
Passei toda a minha vida sob a imersão dessa sinfonia.
Jup do Bairro²

A rigidez das normas de gênero que atravessam o campo da dança não são neutras tampouco são exclusivas a ele. Elas carregam uma história de construção social que define em múltiplos domínios da vida, quais corpos pertencem à quais espaços, quais movimentos e condutas são legítimos e quais expressões (artísticas, afetivas, profissionais ou cotidianas) merecem reconhecimento. Compreendidas como cis-temas de regulação que prescrevem comportamentos, gestualidades e identidades a partir de categorias binárias de masculino e feminino, essas normas se inscrevem nos corpos através de práticas concretas, treinamentos, correções, repertórios e papéis. Aprofundando essa perspectiva, Judith Butler³ define gênero como “a estilização repetida do corpo” (Butler, 1990, p.194), um conjunto de atos reiterados no interior de estruturas reguladoras rígidas. Nesse quadro, as normas de gênero não descrevem identidades preexistentes, mas as produzem ativamente, o que Butler denomina de performatividade, distinguindo-a da performance voluntária. Não se trata de um sujeito que escolhe encarnar um papel, mas de um efeito que se consolida pela reiteração compulsória de

² Jup do Bairro é uma multiartista brasileira que se destaca como cantora, compositora, apresentadora do programa *TransNoite* no canal Brasil junto a Linn da Quebrada e atriz. <https://youtu.be/J4AO7IH4pS8?si=zhi6kidTd5laXkCa>

³ Filósofa estadunidense, professora da Universidade da Califórnia e internacionalmente reconhecida por seus estudos críticos sobre gênero.

normas que o precedem e o constituem (Butler, 1993). Toda reiteração carrega o risco do desvio, a norma precisa ser repetida porque nunca se cumpre plenamente, e é nessa falha constitutiva que se abrem brechas para a subversão.

O corpo, nesse sentido ampliado, não é apenas suporte da dança, é o território onde esses regimes se exercem, o que Foucault⁴ (1975) descreveu como o poder moderno pode operar precisamente sobre os corpos, fabricando “corpos dóceis” através de práticas disciplinares concretas: treinamentos e correções na escola, divisões de tarefas no lar, o código de vestimenta no ambiente de trabalho, entre outras. Tais práticas não reprimem corpos naturais, elas os produzem segundo normas historicamente situadas. Em sua análise posterior, Foucault (1976) amplia esse diagnóstico com o conceito de biopoder, a gestão política da vida que toma o corpo como superfície privilegiada de inscrição e controle, articulando disciplina individual e regulação populacional numa mesma racionalidade de poder. Precisamente por isso, é no corpo o lugar onde essas normas devem ser tensionadas.

O ballet clássico constitui o caso mais paradigmático dessa normatização. Consolidado como linguagem hegemônica da dança ocidental ao longo dos séculos XVIII e XIX, o ballet estruturou-se sobre uma divisão rígida de papéis e qualidades de movimento atribuídas a gêneros distintos: às mulheres, a leveza, a fluidez, a verticalidade etérea; aos homens, a força, o suporte e o impulso. Essa divisão não era apenas estética, era codificação moral e social do que os corpos deviam ser. Tatiana Berghauser no artigo, “*Corpo, gênero, dança: representações em uma cena contemporânea*” (2016, p. 6), investiga como essa herança ainda orienta o que se produz e se reconhece como dança na contemporaneidade apontando que, “(...) o que de um modo geral podemos acessar enquanto produção artística na dança carrega ainda muito peso histórico dessa construção binária, resquício do romantismo do final do século XIX.”

Esse peso histórico não se limita ao repertório, ele está inscrito nos métodos pedagógicos, nos vocabulários técnicos e nas próprias formas de corrigir os corpos em sala de aula. Exercícios são ensinados diferentemente conforme o gênero presumido de quem dança; certas qualidades de movimento são estimuladas em uns e inibidas em outros. As instituições que sustentam essa arte (escolas, companhias, teatros) funcionam, conforme aponta Berghauser, como agentes centrais desse processo, na medida em que

(...) as instituições públicas (dotadas de escolas, companhias permanentes e de palcos próprios para a veiculação de sua arte/discurso) tornam-se responsáveis, em

⁴ Filósofo, historiador e teórico social francês que produziu reflexões importantes sobre o corpo, o poder, o conhecimento e as instituições moldam o comportamento humano.

larga medida, pela divulgação e popularização de determinadas imagens e conceitos: de dança, de corpo e consequentemente de gênero. (Berghauser, 2016, p. 6)

Assim o ballet opera simultaneamente como linguagem artística e como dispositivo de produção de corpos generificados, cristalizando um imaginário binário que se apresenta como natural e universal, mas que é resultado de escolhas históricas situadas.

É nesse cenário que a afeminofobia encontra terreno fértil. Compreendida como o preconceito dirigido a homens gays e corpos desobedientes de gênero que expressam comportamentos lidos como femininos. Ela não opera apenas fora dos espaços da dança, opera dentro deles, e de maneira especialmente paradoxal no ballet clássico. Para compreender essa dinâmica, é preciso antes situá-la em um contexto mais amplo.

A afeminofobia não nasce isolada, ela é herdeira de uma longa tensão interna ao próprio movimento gay. Sedgwick (1993) citada por Silva, Pereira e Pontes (2019), revela que a violência das normas de gênero opera também dentro das próprias comunidades dissidentes. Há uma guerra declarada contra o menino afeminado que atravessa inclusive o movimento gay, o qual historicamente buscou dissociar homossexualidade de transgeneridade como estratégia de higienização e legitimação social, disciplinando, assim, os próprios corpos que deveriam acolher. Ao buscar aceitação social por meio da assimilação às normas de masculinidade hegemônica, parte do movimento gay acabou por reproduzir internamente a mesma lógica excludente que combatia externamente. O corpo afeminado tornou-se, dentro dessa disputa, um obstáculo político, algo a ser corrigido, silenciado ou apagado.

É nessa herança que o ballet clássico se insere de forma peculiar. Há um paradoxo constitutivo nessa dinâmica: ao mesmo tempo em que o ballet valoriza esteticamente o feminino, ele estabelece uma hierarquia rígida sobre quem pode acessar essa feminilidade e em quais condições. Silva, Pereira e Pontes, no artigo “*Ser um homem feminino....: identidade e afeminofobia na produção de masculinidades de homens gays*” (2019), formulam esse problema com precisão ao afirmar que:

A questão binária de gênero que produz homens e mulheres a partir de um padrão cisheteronormativo preestabelecido e por meio do seu sexo biológico favorece para um apagamento identitário de indivíduos que não se encaixam nessa lógica que é, antes de tudo, excludente e condicionante de marginalização desses corpos dissidentes (Silva; Pereira; Pontes; 2019, p.11).

Nos contextos específicos das danças, esse apagamento se manifesta de modo concreto de diferentes formas, todavia, na maioria dos cenários corpos afeminados que não correspondem ao ideal cisgênero são frequentemente corrigidos, marginalizados ou simplesmente excluídos dos espaços de formação e produção artística. Esse processo, contudo, não ocorre de maneira uniforme, ele se atualiza de formas distintas conforme o contexto estético e institucional, operando de modo diferente no ballet clássico, nas danças populares, nas danças urbanas ou nos espaços de formação técnica.

A pensadora e artista Jota Mombaça, em seu livro *“Não vão nos matar agora”* (2021), elabora uma análise das condições de existência de corpos dissidentes em sociedades marcadas pela violência normativa. Para Mombaça, esses corpos não existem em segurança, eles persistem apesar da ameaça, do apagamento e da violência. Essa perspectiva reflete diretamente no campo da dança. Continuar dançando, para um corpo abjeto inserido em uma estrutura que o rejeita, não é um ato neutro. É uma forma de persistência e política. O corpo, nesse sentido, é também o lugar onde essa insistência em existir se torna visível e compartilhável.

Diante desse cenário, Berghauser aponta caminhos metodológicos que tensionam a normatividade de gênero a partir da própria construção do movimento. Ao enfatizar práticas que valorizam a percepção, a experiência e a singularidade corporal, como a improvisação, o contato-improvisação, as técnicas somáticas e os processos criativos de base autobiográfica. A autora propõe que o corpo deixe de reproduzir formas pré-estabelecidas e passe a investigar suas próprias possibilidades. Esse deslocamento é significativo, em vez de o corpo se adequar à técnica, é a técnica que passa a ser interrogada pelo corpo. O corpo se constrói, então, como um território sensível, onde a dança se reinventa a partir do que cada corpo pode e quer produzir.

Nesse processo, o tensionamento das normas de gênero também implica uma reconfiguração dos modos de criação coreográfica. Coreografar deixa de ser apenas um ato estético e passa a ser um ato de escolha política; quais corpos são visibilizados? Quais movimentos são legitimados? E quais narrativas são contadas? Ao incorporar perspectivas dissidentes, a dança pode romper com o pacto da cisheteronormatividade que historicamente orientou suas práticas, criando fissuras que permitem o surgimento de outras estéticas e outras formas de presença. O corpo atua, nesse contexto, como agente de transformação, produzindo deslocamentos tanto no campo artístico quanto social.

Essa configuração implica, ainda, uma mudança no próprio modo de perceber. O estranhamento que um corpo dissidente pode provocar no espectador não precisa ser lido como falha ou inadequação, pode ser compreendido como uma abertura a uma fissura que permite a emergência de novas formas de perceber o corpo e o movimento. Nesse sentido Dodi Leal e André Rosa⁵ no texto “*Transgeneridades em performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas*” (2020, p. 4), apontam que “(...) o desafio não está apenas em colocar corpos dissidentes em cena, mas em criar condições para que eles sejam vistos para além das lentes normativas que insistem em capturá-los.”

O problema, portanto, não é apenas a ausência desses corpos na cena, mas o modo como eles são vistos e interpretados quando estão presentes. A transformação do olhar e da percepção do espectador é parte constitutiva do processo de tensionamento da norma.

Nesse processo, a técnica clássica não precisa ser simplesmente descartada, ela pode ser reapropriada. Leal e Rosa, ainda no artigo anteriormente citado, articulam esse movimento a partir do conceito de transpofagia, elaborado em diálogo com a tradição antropofágica inaugurada por Oswald de Andrade (1928) no Modernismo Brasileiro. A transpofagia propõe que cada corpo dissidente, e especialmente as transgeneridades não apenas recuse o cânone, mas o devorem criticamente, absorvendo seus elementos para produzir novas formas de existência e de imaginário. Aplicada à dança, essa perspectiva sugere que o corpo abjeto não precisa rejeitar a técnica clássica, mas pode contaminá-la com outras qualidades, dinâmicas e intencionalidades. Recorro aqui ao pensamento de Leal e Rosa (2020, p. 6), para quem “a luta anticolonial conduzida pelas transgeneridades por meio da perspectiva transpófaga prescinde o canibalismo e nos remete à atividade de criação de novos imaginários.” Esse gesto desloca a técnica de um lugar de controle para um campo de experimentação, transformando o que era mecanismo de normatização em material para a invenção.

Partindo disso, o corpo na cena pode ser compreendido, assim, como um espaço de fricção entre disciplina e invenção. Ao mesmo tempo em que carrega marcas de treinamentos normativos, ele também abriga possibilidades de fuga e reinvenção. Essa tensão não se resolve, mas se mantém como força motora e produtiva. É nessa fricção que se torna visível, por exemplo, o caráter construído das normas, quando um corpo, acessando seus recursos

⁵ Dodi Leal- Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora Adjunta do Centro de Formação em Artes (CFA) e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB); André Rosa- Ator/Performer, Pesquisador em Artes da Cena e Docente Universidade Estadual de Maringá (UEM). Convocam dissidências epistêmicas em Estudos da Performance, Travestilidades, Transgeneridades, Pedagogia Crítica, Teoria Queer, Estudos Feministas e Estudos Anticoloniais.

expressivos/criativos grafados no gesto e na memória, executa um movimento codificado de maneira considerada “imprópria” segundo o pacto da cisheteronormatividade, produzindo furos que chamam atenção para o caráter construído dessas regras que são convenções, não natureza. Como afirmam Leal e Rosa (2020, p. 10), esse movimento “resulta em um redimensionar e rabiscar novas rotas para re-apresentar as memórias pessoais como um forte processo de imaginação e recriação de ideias, cosmovisões, formas de existir, mundo e utopias.” A memória, aqui, não é evocação do passado fixo, mas ferramenta para fabular outras versões de si e do mundo, um gesto simultaneamente poético e político.

Por outro lado, como aponta Jota Mombaça, é preciso considerar que nem toda abertura é automaticamente libertadora. A cena da dança contemporânea, muitas vezes vista como mais inclusiva, também pode reproduzir exclusões de maneira mais insidiosa e, por isso, mais difícil de nomear. A valorização de certos discursos ou estéticas dissidentes pode criar novas normatividades, exigindo que corpos dissidentes se adequem a determinados formatos para serem reconhecidos como legítimos. Isso é agravado pela estrutura institucional descrita pela bailarina e socióloga Tatiana Berghauser, que centraliza nas grandes instituições públicas e privadas o poder de definir o que conta como dança e, consequentemente, como corpo e como gênero. Assim, a subversão da cisheteronormatividade é, portanto, um processo contínuo, que exige vigilância crítica e reinvenção constante, não um estado a ser atingido, mas uma prática a ser sustentada.

Quando corpos dissidentes se encontram na dança, criam-se possibilidades de fortalecimento e partilha que potencializam o alcance desse tensionamento das normas. Processos colaborativos permitem que experiências individuais se articulem, produzindo uma cena que não é apenas representativa da identidade, mas construída a partir de múltiplas vozes e trajetórias. O corpo, nesse contexto, deixa de ser isolado e passa a operar em rede, ampliando sua capacidade de transformação tanto do campo artístico quanto das formas de vida que ele pode imaginar e convocar.

Corpo sem juízo

*Um corpo sem juízo, que não quer saber do paraíso
Mas sabe que mudar o destino é o seu compromisso
Eu decidi que vou explorar as potências do meu corpo*

Por isso, unha, cabelo e tal, tal, tal
Explorando as potências do meu corpo, eu fiz esse trabalho
De acordo com toda a violência que eu sofri
Relacionada a minha mão à gesticular
Em ser viado mesmo
É isso!
É sobre bichice
É sobre quem eu quero ser.
Jup do Bairro⁶

Não sei exatamente quando o espetáculo começou. Talvez quando eu tinha 6 anos e queria usar vestidos. Talvez quando aprendi que esse desejo precisava ser escondido. Talvez quando comecei a perceber que o corpo que havia aprendido a esconder uma hora ou outra inevitavelmente iria ter que aparecer.

O que sei é que o espetáculo não foi planejado de antemão, ele foi sendo descoberto. Cada componente curricular funcionou como um laboratório onde o que estava soterrado encontrava condições, às vezes violentas, de vir à superfície. Essa escrita também é isso, não um relatório do que aconteceu, mas o processo continuando em outra linguagem. Escrever sobre esses laboratórios é revisitá-los, e deixar que o que eles abriram em mim continue abrindo.

Foi nos laboratórios do componente de Improvisação I, ministrada pela Prof^a Dr^a Ana São José, que comecei a experimentar meu corpo como território de expressão sensível e subjetiva. No início a improvisação era um desafio devido a minha bagagem no ballet clássico que criava barreiras internas, aprisionando meu corpo em padrões rígidos. O corpo resistia porque havia sido construído ao longo de anos de disciplina, de correções, de um treinamento que me dizia, ao mesmo tempo, que eu era capaz e que eu estava errada. Largar essa estrutura era ficar sem chão.

Esse processo foi sendo atravessado por provocações da professora, funcionando como uma “desaprendizagem”. Descobri que desaprender não é simplesmente largar o que se sabe, foi preciso tensionar e, em certa medida, confrontar o quanto o que se sabe é também o que se é. Diluir a rigidez do ballet para acessar novas organizações do corpo, deslocar da técnica hegemônica para que outras técnicas pudessem emergir. O vazio dentro de mim

⁶ https://youtu.be/FhdZ-gABITY?si=KlSg8DvAx3Hfmu_N

começou a ser preenchido não por respostas, mas pela permissão de não saber, pela coragem de existir como uma estranheza em movimento. Foi justamente nessa permissão que algo se abriu.

Atravessar esse bloqueio aconteceu de forma inesperada, uma rejeição amorosa despertou uma dor profunda, que não cabia mais dentro. Encontrei, na cena, uma forma de transbordar. Essa dor não era isolada, ela acionou memórias antigas de solidão. Desde cedo, fui levada a me esconder, acreditando que performar uma masculinidade cisheterossexual seria a única forma de receber afeto. Uma grande ilusão.

A ferida se tornou material criativo e deu origem à coreografia “Vazio”, que fala sobre a solidão da pessoa afeminada e a vulnerabilidade de existências dissidentes. Ao criá-la, inconscientemente, já estava no processo de investigação do próprio corpo que não estava separado da investigação da minha própria história. O processo criativo e o processo de conhecer a si mesma são os mesmos.

A partir dessa vivência, a improvisação passou a ser atravessada por emoções reais. O corpo, antes travado, começou a encontrar caminhos. A dor se transformou em potência criativa. A dança acontecia quando eu esquecia que estava dançando. Esse processo abriu escutas e inaugurou o percurso que, mais tarde, desaguardaria na criação de “*Vestido de Menino*”, obra que estudarei neste TCC.

No componente Produção Cênica e Figurino, com a Prof^a Dr^a Edna Nascimento, esse trabalho ganhou materialidade. Surgiu o desejo de costurar o vestido que minha criança sonhava em usar desde 2007. O sonho de usar vestimentas femininas nunca morreu. A professora nos pediu para criar uma mini coleção baseada em um sentimento que refletisse quem somos. Foi a oportunidade perfeita para realizar esse sonho. Minha avó paterna me deu de presente o tecido que costurei o vestido.

Cada ponto costurado era também memória e reparação. Ao criar o vestido inspirado em Maísa, eu reatualizava desejos reprimidos, dando corpo ao que antes era interditado. Costurar foi um ato técnico, mas também simbólico. Uma forma de acolher a criança silenciada e ao acolhê-la, sem saber, eu a tornava em material de investigação para compreender o que ela carregava e o que esse carregamento havia feito ao meu corpo ao longo de todos esses anos. O vestido não era figurino ainda.

Figura 1: Criação do vestido.



Fonte: Arquivos pessoais.

No componente Estudos Contemporâneos I, ministrado pelo Prof Dr Jonas Karlos, o vestido é retirado do corpo e transformado em altar. Inspirado no texto “*9 variações sobre coisas e performance*” de André Lepecki (2012)⁷, o vestido deixa de ser figurino e se torna um objeto sagrado, despossuído da função utilitária, mas carregado de memória, afeto e resistência. Esse altar, montado com delicadeza, é um gesto ritualístico de retorno, uma oferenda à criança que sonhava com esse vestido e à solidão enfrentada por um corpo afeminado. O vestido repousa não apenas como objeto estético, mas como vestígio A materialidade da luta por existir.

⁷ Professor titular na New York University (NYU). Desenvolve pesquisas na interseção de estudos críticos da dança, prática curatorial, teoria da performance, dança contemporânea e performance em artes visuais.

Montar esse altar foi também um ato investigativo. Ao reorganizar o espaço em torno do vestido, eu estava reorganizando o sentido do que havia vivido. A criança que sonhava com esse vestido não estava apenas no passado que estou narrando agora, ela estava presente naquele altar, convocada pelo objeto que ela nunca teve permissão de tocar.

Em mais um encontro com a Prof^a Dr^a Ana São José, desta vez no componente Composição Coreográfica I, a investigação aprofundou. Comecei a pesquisar outras possibilidades para meu movimento corporal. Eu me sentia com um cabresto, só conseguia olhar o que estava à minha frente e isso perdurou em muitos laboratórios. Sempre ouvia ela falar: “se desprenda do clássico”, “deixe esse bicho sair, o bicho quer sair”.

Eu tinha horror a esse bicho que eu nem sabia que existia; tinha horror a ter que quebrar as linhas do clássico. Para mim, abandonar o clássico era abandonar a única coisa que eu sabia ser, era impossível deixar de lado essa bagagem corporificada. Laboratório após laboratório, ela vinha ao pé do meu ouvido me instigar. Em um dia em que tudo estava dando errado, o bicho não pediu permissão, quebrou as grades que o prendiam, e eu não tenho lembranças do que fiz, do que aconteceu com o meu corpo. Estava em transe.

Ao final do laboratório, em uma roda de conversa ela fala: “finalmente esse bicho saiu, fiquei surpresa com o que vi, parecia que algo tinha possuído seu corpo, você não estava só”.

Não estar só. Essa frase ficou. Porque o bicho que saiu não era apenas meu, ele carregava tudo que me havia sido negado, tudo que havia sido punido em outros corpos antes do meu, tudo que a norma tentou sufocar e que, apesar disso, insistiu em existir. A investigação não era sobre mim, isolada, era sobre o que atravessa um corpo quando ele é formado sob certas condições históricas e tenta, apesar delas, se mover de outro jeito.

Para o trabalho final do componente, precisávamos entregar uma coreografia. Eu estava em busca de uma cura, de me desprender do fardo pesado que carrego há anos, desde a infância, da angústia calcificada. Não vejo outra forma de transformar esse sofrimento a não ser na arte. Estava em busca de algo que preenchesse o vazio absurdo que tinha dentro de mim. No processo de criação, descobri que talvez esse vazio não precisasse ser preenchido.

Quis falar sobre o vazio, mas não o vazio de um espaço, ou um objeto, e sim do meu ponto de vista. O vazio não é ausência, o vazio está em todas as coisas; na música, por exemplo, ele só é capaz de existir pelo intervalo entre as notas. Para outras pessoas, nós, humanos, somos tão vazios que procuramos qualquer coisa, por mais insignificante que seja, apenas para preencher. Se não fossem os espaços vazios, a gente não poderia se manifestar. O vazio é parte fundamental da existência. O vazio sou eu.

Eu ainda não me sentia confiante para dançar uma técnica que não dominava. Tinha medo do meu rosto ser associado ao erro, ao feio. Tinha medo de ser vista experimentando outras coisas fora da minha “zona de conforto”. Tinha medo de ser vista. Meu rosto não aparece em nenhum momento, usei um short de compressão no tom da minha pele como máscara. Queria a ideia do meu corpo como se fosse algo não humano, queria que quem estivesse me assistindo me associasse a tudo, menos a um corpo humano.

Outra vez de forma inconsciente, era mais uma investigação. Ao esconder o rosto, eu estava perguntando o que resta de um corpo quando se retira dele a identidade? O que o corpo comunica quando não pode ser lido pela face? Às vezes a pesquisa não parte de uma pergunta formulada previamente. Ela parte de um medo, de uma necessidade, de um gesto que só depois revela o que estava investigando.

As improvisações continuaram a guiar a cena. A fisicalidade expressava tensões entre liberdade e contenção, prazer e dor, pertencimento e marginalidade. Gestos da infância como simular cabelos longos, usar salto, brincar com o imaginário, foram incorporados à cena como devolução afetiva e poética. A dramaturgia do corpo se construiu a partir de experiências reais, ressignificadas em movimento. Não como ilustração do que vivi, como continuação.

Os territórios de uma travessia

*Eu sento, eu sinto
Eu canto, eu penso, eu danço
E aqui faço
Me movo, morro e renasço feito capim
Que se espalha
Um pensamento cupim
Ou um vírus que contamina suas ideias
Eu voo longe, alto, eu vou
Mas eu volto, longe, alto
Feito uma lenda, maldição
Um feitiço ou uma canção.*

Este território não se inaugura aqui. Ele foi sendo gestado silenciosamente nos laboratórios que o precedem, nas improvisações onde meu corpo encontrava, no movimento, aquilo que a linguagem verbal ainda não sabia nomear. A travessia já estava em curso quando a dor se converteu em coreografia, quando os gestos da infância ressurgiram na cena não como citação, mas como matéria viva. O que este capítulo inaugura não é chegada, tampouco um recomeço, é um deslocamento tectônico. O solo que havia sido cuidadosamente cultivado foi sacudido por forças que vinham de outro lugar, mais profundo e mais antigo, forças que não pediam elaboração imediata, mas exigiam do corpo uma resposta que antecedesse qualquer pensamento consciente. Como um abalo sísmico, o que veio à superfície não foi apenas o que estava próximo, mas tudo aquilo que havia sido soterrado. As camadas mais densas de uma existência que aprendeu, desde cedo, que ocupar espaço é um ato de resistência. É dessa ruptura do chão que este novo território emerge, não como lugar de chegada, mas como campo aberto pela própria fratura.

Se os territórios anteriores foram fertilizados pela dor e pela solidão, este foi movido por uma força de outra natureza, o ódio. Não o ódio como impulso cego ou como força que devora a si mesma, mas o ódio como matéria que, quando organizada, revela sua dimensão mais radical, a de potência. As vivências que acionaram estes laboratórios não eram reminiscências de um passado já elaborado, eram violências que continuavam se atualizando, encontrando novos endereços, novos rostos, novos silenciamentos.

Diante disso, o que o processo criativo exigiu não foi a superação desses ódios, mas sua reorganização interna, tal qual sugerem os pesquisadores e artistas da dança Gal Martins e Djalma Moura (2017) ao falarem da dança da indignação. A reorganização do ódio é etapa fundamental para a ação criativa de corpos alvejados por estruturas de violências sociais, oportunizando que os mesmos sejam agentes de ação e transformação de si e dos contextos onde atuam. Por meio deste processo, mobilizo a força do ódio para convertê-la em linguagem cênica capaz de denunciar, de ocupar, de agir. O bicho que havia sido libertado nos laboratórios anteriores retorna aqui não como erupção descontrolada, mas como força que já conhece seus contornos e, justamente por isso, sabe onde ferir e curar. Os contornos da obra

⁸ Cantora, compositora, atriz, apresentadora apresentadora do programa *TransNoite* no canal Brasil junto a Jup do Bairro e roteirista.

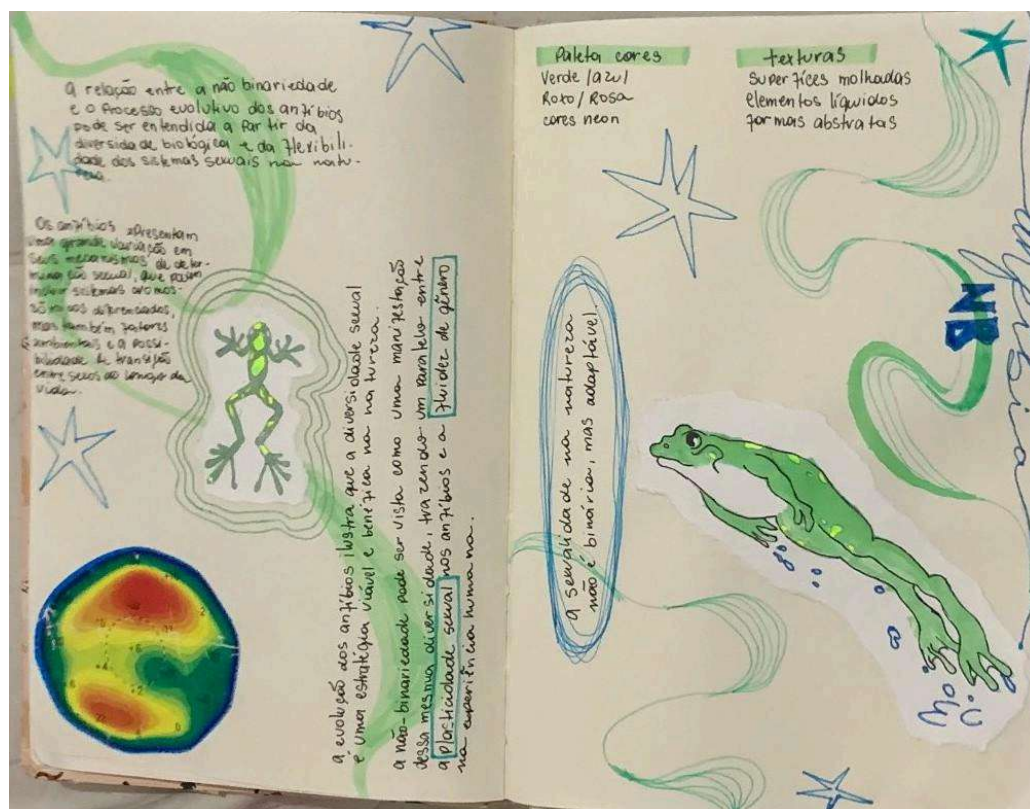
https://youtu.be/7P2dd1ZCZEM?si=YoO4Ex5_3EX1WtI0

“*Vestido de Menino*” ganham traçados mais firmes e permitem que a continuidade da investigação com os componentes e os laboratórios alcancem patamares de profundidade na investigação técnica, estética e artística.

Para o componente de improvisação II, a prof^a Dr^a Thabata Liparotti nos direcionou a montagem de uma improvisação guiada sobre as questões ambientais. A partir desse disparador, iniciei uma pesquisa que buscava fazer uma correlação entre o processo evolutivo dos anfíbios com a não-binariedade. O que começou como investigação temática foi se convertendo, progressivamente, em algo de outra ordem, uma escuta do próprio movimento. Recordando os processos vividos que me fizeram encontrar aquele bicho, o foco inicial era mostrar o desabrochar dos girinos para os sapos/rãs, a metamorfose como metáfora de uma identidade que não cabe em uma única forma. Mas o processo foi mais longe do que a metáfora permitia. A pesquisa de movimento das espécies anfíbias exigiu do corpo uma reorganização que não era apenas simbólica, mas também cinética. O bicho deixou de ser imagem para se tornar princípio de movimento, uma lógica de presença que dispensava a representação porque havia se instalado na musculatura, na respiração e no peso.

Foi nesse momento em que assumi o bicho como elemento fundamental da minha corporeidade cênica, Não como escolha consciente, mas como reconhecimento de algo que já estava lá, que os laboratórios anteriores haviam libertado e que este, agora, reclamava como método. A metamorfose dos anfíbios não era apenas análoga à experiência não-binária, ela era sua cartografia física. Um corpo que não se fixa, que carrega em si a memória de outras formas possíveis, que habita a transição não como crise, mas como condição de existência. Essa descoberta foi silenciosa e radical ao mesmo tempo. Silenciosa porque aconteceu no interior do gesto, sem anunciar. Radical porque, a partir dali, não havia mais como criar sem esse corpo-bicho como ponto de partida.

Figura 2: Diário de criação.



Fonte: Arquivos pessoais.

Para a finalização de dança moderna II, o prof Me. Paulo Lacerda, que à época realizava seus estágios de pós-graduação, nos dirigiu para uma criação que abordasse questões contemporâneas. Foi nesse contexto que nasceu “Peixe pequeno”. Título que já carrega em si a estrutura da violência que a coreografia denuncia. A lógica de poder que se alimenta da desproporcionalidade, que naturaliza a opressão porque ela obedece a uma hierarquia que ninguém ousou nomear em voz alta.

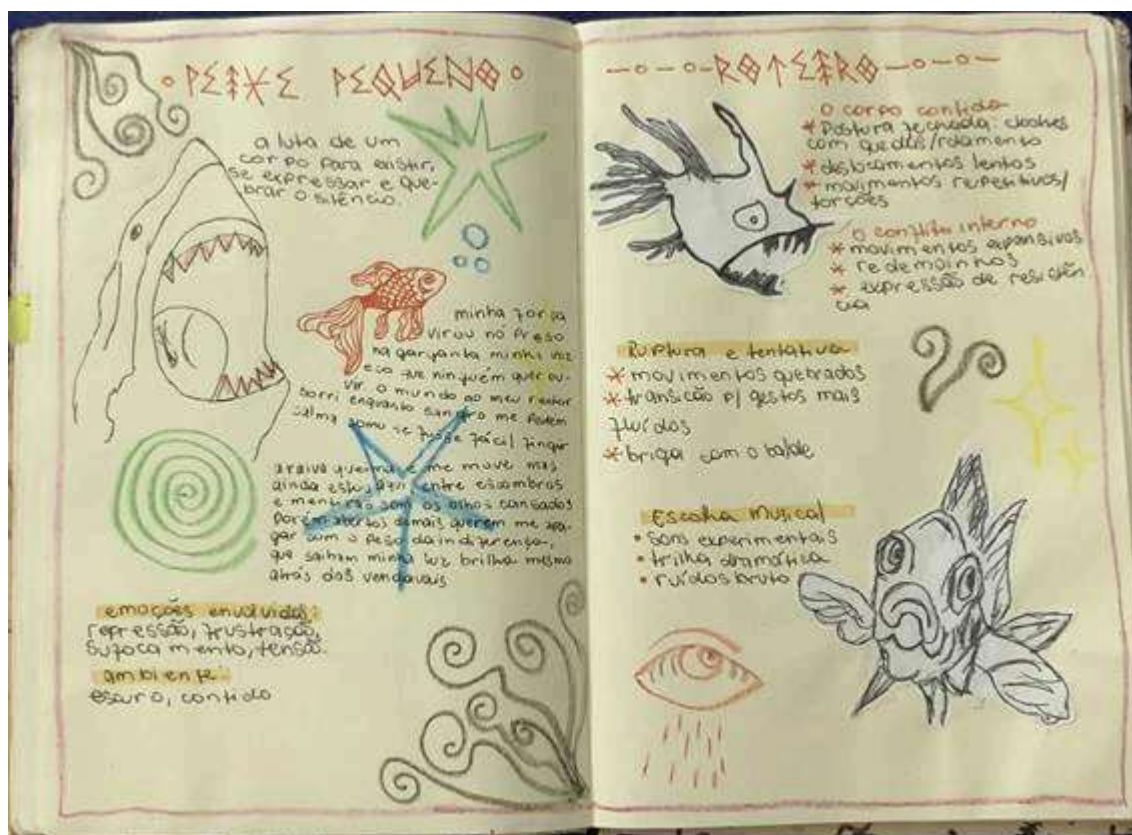
A coreografia nasce de uma denúncia de abuso de poder dentro da instituição e a normalização dessa opressão como parte do funcionamento do sistema. O solo começa comigo dando tapas em meu próprio rosto e me jogando no chão. O gesto não é gratuito, ele é materialização cênica de uma violência que, por tanto tempo, encontrei dentro de mim mesma antes de reconhecê-la como exterior. Inspirada por Pina Baush, que soube como ninguém converter o cotidiano brutal em linguagem cênica sem esvaziar sua crueldade, trago para a cena um balde d'água. O objeto carrega uma memória específica, a privada onde meninos gays sofriam tentativas de afogamento com a cabeça enfiada dentro do sanitário. O balde traduz isso sem explicar. É o sufoco de pedir ajuda e ser silenciada. O afogamento. O grito

que não tem som porque a água o engole antes que ele se forme. Essa cena já é parte da composição total do espetáculo.

Aqui o ódio do qual fala a abertura deste capítulo encontra sua primeira forma organizada. Não é o ódio que se volta contra si, esse já havia sido encenado nos tapas no próprio rosto. É o ódio que identifica o alvo, que nomeia a violência sem pedir licença, nem apelar para a eufemização. “Peixe pequeno” foi a descoberta de que o bicho, aquele que havia assumido sua corporeidade no laboratório de improvisação II, sabia também morder. Que a potência que havia emergido da metamorfose anfíbia não era ornamental, era um instrumento de intervenção no mundo.

Essa cena, que nasce como trabalho de componente curricular, já não cabia nos limites de uma entrega acadêmica. Ela era, desde sua origem, parte de uma composição maior que ainda não havia encontrado seu contorno definitivo. O processo criativo havia revelado algo que não poderia ser encerrado ali.

Figura 3: Diário de criação.



Fonte: Arquivos pessoal.

Figura 4: Peixe pequeno.



Fonte: Arquivos pessoais.

Figura 5: Peixe pequeno.



Fonte: Ian Vinicius

Percebendo a potência do processo criativo, vi a possibilidade em escrever um projeto de criação e apresentação para o edital de fomento a cultura Aldir Blanc⁹. No momento em que sou aprovada no edital, convido Henrique Vidal para fazer a direção desse espetáculo. A escolha dele para ser o diretor de “*Vestido de Menino*” não é uma decisão que se explica pela competência técnica, embora ela esteja ali, densa e inegável. Henrique é artista, pesquisador, coreógrafo e diretor cuja inteligência transita com igual precisão entre a escrita acadêmica e a construção coreográfica, dois campos que, em sua obra, nunca se dissociam porque nascem do mesmo lugar, a recusa de que corpos negros e dissidentes ocupem apenas as bordas do que convencionamos chamar de dança.

À frente do Coletivo Boca 07¹⁰, sua luta pelo reconhecimento e pela valorização da dança afro não se reduz a um posicionamento discursivo, se materializa em cada escolha artística, em cada enfrentamento institucional, em cada espaço disputado dentro de uma estrutura que historicamente os nega. Estive no primeiro elenco do Boca 07, e foi nesse encontro que compreendi, de dentro, o que significa criar a partir de uma consciência que não separa o gesto estético do gesto político. Mas nenhuma dessas razões, por mais sólidas que sejam, explica inteiramente por que foi ele. O que o torna insubstituível nesse processo é anterior a qualquer argumento artístico. Ele esteve presente no momento em que a universidade, replicando a violência estrutural, se revelou também um lugar de dor.

Foi sua presença que impediu que o sonho fosse soterrado definitivamente pela transfobia presente no departamento onde hoje estou me formando, um lugar que dentro dos seus modos de operação não está livre de ser espelho de outros ambientes sociais hostis a corpos como o meu. Foi ele quem me devolveu a convicção de que denunciar é possível, de que a arte pode ser o lugar onde a reação se torna poética e a dor se converte em ato político de transformação. Convidá-lo para dirigir esse espetáculo foi, portanto, a certeza de que só pode conduzir uma travessia como esta quem já conhece o peso do chão que foi preciso atravessar.

Enquanto concepção cênico-criativa, inicia-se a ideia de costurar uma colcha de retalhos com todas as produções coreográficas que criei nesses anos da graduação. Realizamos novos laboratórios onde a metodologia adotada não partiu de respostas previamente elaboradas, mas de proposições que exigiam do corpo respostas que a linguagem

⁹É um mecanismo do Governo Federal que repassa recursos para estados, municípios e Distrito Federal investirem no setor cultural. O objetivo é apoiar artistas, grupos, espaços culturais e projetos artísticos por meio de chamadas públicas (editais).

¹⁰Coletivo artístico dedicado à cultura Afro-brasileira, sediado na cidade de Aracaju-SE. <https://www.instagram.com/boca07/?igsh=OGlwNGRubDEldWlr>

verbal não alcançaria. Revisitei todas as coreografias e a partir das intervenções do diretor, imprimi sobre elas diferentes estados de emoções, trabalhei com a raiva, com o desespero, com o medo. Com essas intervenções fui modulando, remodelando a intensidade do tônus, as expressividades do corpo, o uso dos espaços.

A proposta central do processo investigava a noção de monstruosidade, a convocação daquilo que foi historicamente silenciado, punido e interditado em corpos dissidentes. É nesse território que se anunciaram, como aponta o artista e pesquisador da dança Marcos Buiati (2023, p. 17), “(...) as primeiras possibilidades de proposição de um pensamento de criação em contato com o estranhamento, o desconforto, e a busca por um corpo cênico em estado dilatado de presença desestabilizado pela presença do monstro.” O monstro, aqui, não é figura do horror, é figura da recusa, recusa de um corpo que não se encaixa e que, justamente por isso, ocupa o espaço de um modo que nenhum corpo normalizado consegue.

As improvisações constituíram simultaneamente o método e o material de criação. Cada laboratório funcionava como um espaço de investigação corporal a partir de situações-limite, imagens e questões disparadoras. Essa compreensão se apoia no que Ivana Motta desenvolve em sua tese de doutorado “*Improvisações de povoada: afro epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em danças*” (2025), quando afirma:

A improvisação aqui não é pensada apenas como recurso, mas como um fenômeno dançado que se realiza no tempo e contexto em que acontece. Ainda que seja utilizada como recurso de investigação, ela ainda assim é uma dança que acontece, e como tal, registra um fenômeno que carrega em si caminhos, significados e sentidos experienciados no tempo do acontecimento. (Motta, 2025, p.49)

A partir dessa perspectiva, cada improvisação realizada nos laboratórios deixou de ser apenas meio para torna-se também matéria, um acontecimento em si, portador de experiências que não poderiam ser antecipadas nem repetidas.

As nuances coreográficas resultaram do que emergiu nestes encontros, sendo posteriormente organizadas em uma dramaturgia cênica coerente com as intenções e políticas da obra. Lembro que em todos os laboratórios e ensaios, sentia um desconforto físico, visão turva, vômitos, o nó na garganta. O processo foi muito doloroso em questões físicas e psicológicas. Pensei em abandonar diversas vezes a montagem por causa do desconforto de reviver as feridas que achava que já estavam cicatrizadas. Todavia os reflexos corporificados seguiram sendo elaborados em conjunto com a matéria artística, fazendo com que eu me

mantivesse presente e consciente do lugar de investigadora, criadora e intérprete que me possibilitaram construir a obra que revela camadas importantes da investigação de si na produção de conhecimento em dança.

A construção dramaturgica de *“Vestido de Menino”* não se separou, em nenhum momento, do ato de escrever sobre ela. Esses dois gestos, dançar e escrever, não se sucederam como etapas distintas de um processo, mas se realizaram simultaneamente, contaminando-se. É o que a professora da Escola de Teatro da UFBA Ciane Fernandes (2013) citada pelo artista Oneide Santos, nomeia com *dançarescrever* e *escreverdançar*, uma prática na qual escrever sobre a dança é também uma forma de dançar, dançar é também uma forma de produzir escrita, de inscrever sentido no corpo e a partir dele.

Nesse sentido, os registros produzidos ao longo dos laboratórios, os diários de criação, as anotações de ensaio, os fragmentos de memória que foram se tornando dramaturgia não documentaram a dança de fora, mas faziam parte dela. Participavam da sua constituição. Como aponta Oneide Santos (2022, p.18), “a dança acontece quando nos provoca, afeta, incomoda, contesta a pensar/fazer a nossa própria dança”, e é precisamente nessa contaminação entre mover e o escrever que esta pesquisa se produz, não como um relato de um processo encerrado, mas como extensão viva dele.

A dramaturgia construída inscreve, no corpo que dança, discursos políticos que atravessam a experiência de corpos dissidentes. Conforme aponta o artigo *“Os discursos políticos inscritos nos corpos que dançam e (d)enuncia”* de Talles Lima e Marcilio Vieira (2023), o corpo que dança é também o corpo que enuncia — que carrega e expõe, no movimento, as marcas do que a sociedade tenta apagar. *“Vestido de Menino”* parte dessa premissa: cada escolha coreográfica constitui também um ato de denúncia. A obra investiga o impacto das violências simbólicas e do silenciamento sobre corpos dissidentes, sem recorrer à vitimização, mas afirmando a potência radical da existência.

Mas eu não cheguei a isso como conclusão teórica. Eu cheguei a isso dançando, suando, vomitando, recusando abandonar o processo mesmo quando cada ensaio cutucava as feridas que estavam inflamadas. A teoria não chegou antes. Ela chegou junto, no mesmo movimento, ou veio depois para nomear o que o corpo já havia descoberto sozinho.

Esse processo investigativo se apoia também em uma compreensão da escrita como prática de si. Os registros produzidos ao longo dos laboratórios anotações, imagens, diários de criação não funcionaram como documentação neutra, mas “constituíram uma memória

material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”, não para fixar o que foi vivido, mas para produzir uma relação mais intensa e consciente do sujeito consigo mesmo. Trata-se de uma posição epistemopolítica (Santos, 2022), é o apagamento do sujeito sendo contrariado, afirmando que experiências vividas na margem produzem saberes tão válidos quanto aqueles legitimados pelas instituições. Escrever sobre o processo criativo de “*Vestido de Menino*” é, portanto, também parte do próprio processo: um exercitar-se sobre si que não prepara para outra realidade, mas permite “viver melhor na realidade deste mundo, sendo um processo de identificação da subjetividade” (Ventura, 2008, p.64 apud Santos, 2022).

A proposta cênica organizou-se em três espaços que coexistem simultaneamente no palco, dispostos lado a lado como camadas de uma mesma existência: o casulo, o altar e o pedestal. Cada um desses espaços constitui um território distinto, com a sua própria materialidade, memória e exigência sobre o corpo. O percurso cênico iniciava-se no casulo, atravessava o altar e deságua no pedestal, configurando uma travessia que não se organizava como superação linear, mas como processo marcado por recaídas, punição, tentativa de destruição e retorno.

O primeiro território cênico, o casulo, foi materializado por um tecido branco que se estendia do teto ao chão, iluminado por luz rosa e azul. A escolha cromática não foi proposital, mas ela constitui por si só, uma crítica direta ao ritual contemporâneo do chá revelação. Prática que antes mesmo do nascimento, condena o corpo a uma norma de gênero binária que não lhe foi dada a escolha de aceitar ou recusar.

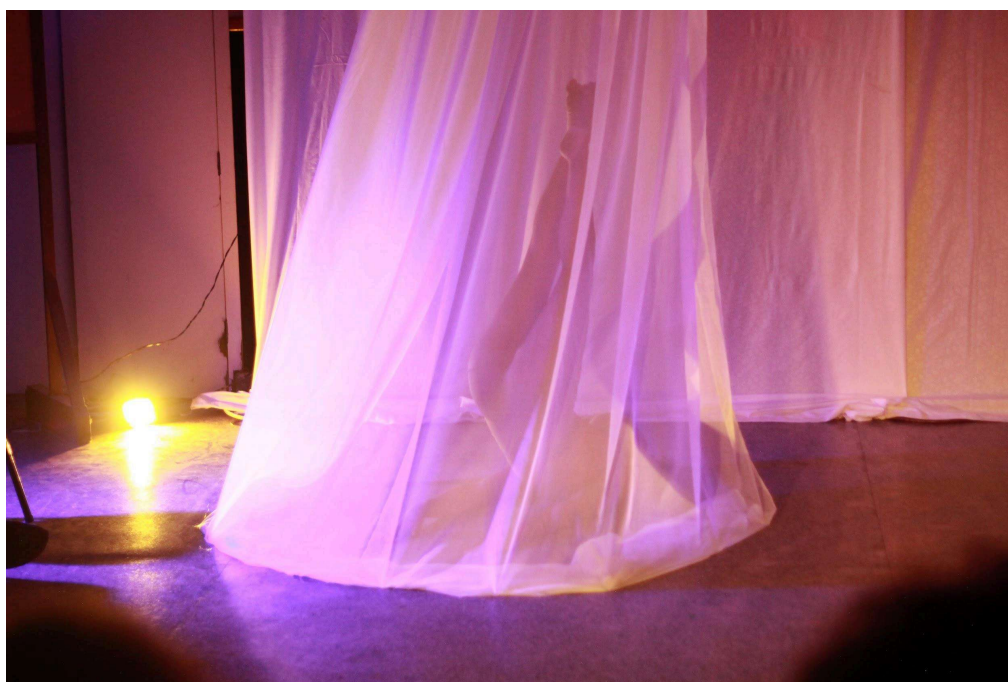
É desse espaço que o bicho nasce. Não como nascimento planejado, mas como expulsão, uma erupção do corpo que escapa do tecido carregando tudo que foi interditado, a identidade que precisou permanecer oculta. A cena que se segue ao nascimento é de autopunição, o corpo se dobra sobre si mesmo, que internaliza a violência aprendida dentro de casa, na igreja, na escola. A punição não advém de uma força externa, mas de mim mesma que incorporou, ao longo dos anos, os mecanismos de controle e silenciamento aos quais fui submetida.

Figura 6: Casulo 1.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Figura 7: Casulo 2.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Figura 8: Casulo 3.0.



Fonte: Ian Vinicius.

O segundo território, o altar, imagem e memória que emerge da infância vivida no interior, na casa da minha avó. Para além de cenografia, o altar é um gesto de reconhecimento, ele traz para a cena a ideia estética das casas do interior nordestino, com sua religiosidade, seus santos, suas flores de plástico, seus retratos e suas oferendas silenciosas.

Nesse sentido, o altar opera o que Marina Guzzo e Mary Spink¹¹ (2015, p.6) descrevem como potencial político da arte de interferir “nas formas de ocupação desses tempos e espaços por pessoas e objetos, em relação ao espaço do privado e do público”. O que era doméstico e íntimo, é convocado para a cena como ato político. O altar dialoga com o pensamento de Inaicyra Falcão (2002), pesquisadora emblemática das relações entre dança e epistemologias negras, sobre corpo e ancestralidade, a compreensão de que o corpo que dança não dança sozinho, mas carrega em si uma herança que antecede e o atravessa. É um corpo-saber que também coletiviza-se para expressar experiências compartilhadas, acumuladas, mas que se relacionam com as subjetividades e seus modos próprios de elaboração. Nesse sentido, o altar não é apenas decoração ou citação imagética, ele é a

¹¹ Pesquisadoras brasileiras vinculadas ao campo da psicologia social crítica e construcionista. Seus trabalhos enfatizam a produção social de sentidos, a constituição das subjetividades e o papel das práticas discursivas na construção da realidade.

materialização cênica de tudo que foi herdado, de tudo que sustentou a existência quando ela era negada. A ancestralidade opera aqui não apenas como memória, mas como estrutura como chão sobre o qual o corpo se move.

Este território inclui ainda um breve monólogo a partir da música *Não recomendado*, de Caio Prado, interpretada pela voz imortal de Elza Soares, obra que encarna a voz de um corpo que existiu onde se dizia que não havia lugar, que foi julgado, estigmatizado e que, ainda assim, permaneceu. Sua presença nessa cena corresponde com o que Marina Guzzo e Mary Spink (2015, p.9) compreendem como a função da dança e da arte de “testemunhar e co-construir os sentidos da vida no presente”, não como reconstituição, mas como enunciação de uma existência que insistiu em permanecer.

O altar é, portanto, um território de dupla temporalidade; o passado da casa de vó e o presente do corpo que floresceu. Um espaço de memória que não busca a reconstituição saudosista, mas o reconhecimento de onde se veio, do que foi necessário para chegar até aqui, e de quem, visível ou invisivelmente, sustentou essa travessia.

Figura 9: Altar 1.0.



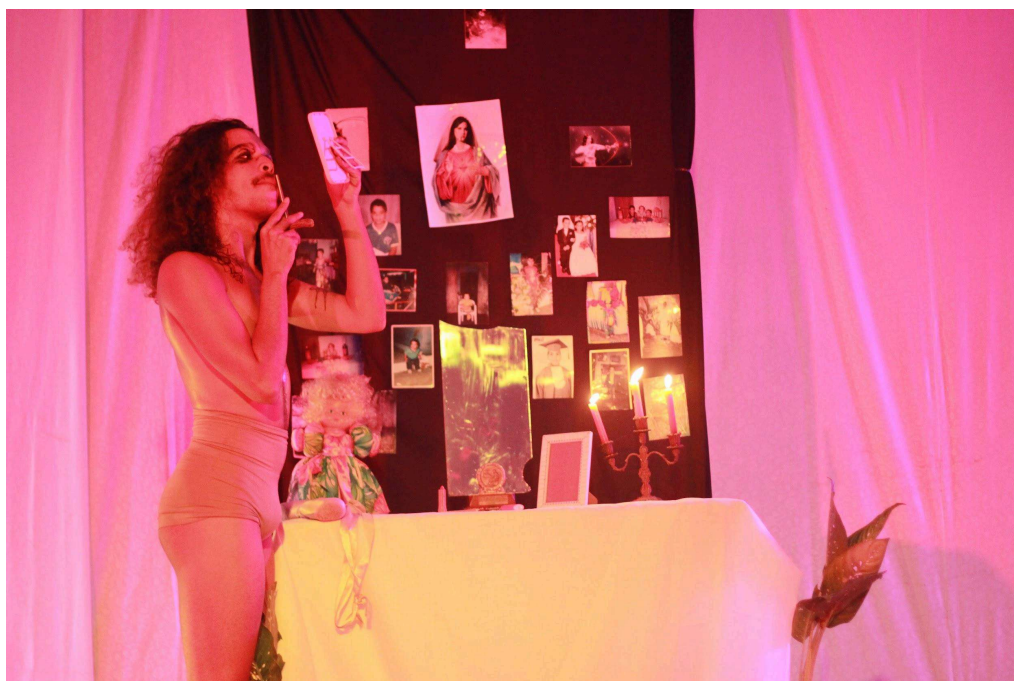
Fonte: Ian Vinicius.

Figura 10: Altar 2.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Figura 11: Altar 3.0.



Fonte: Ian Vinicius.

O terceiro território, o pedestal, é o espaço de retorno. Após o percurso de quase destruição que atravessa os territórios anteriores, o corpo floresce e alcança o vestido erguido, não como troféu, mas como ato de afirmação radical de sobrevivência.

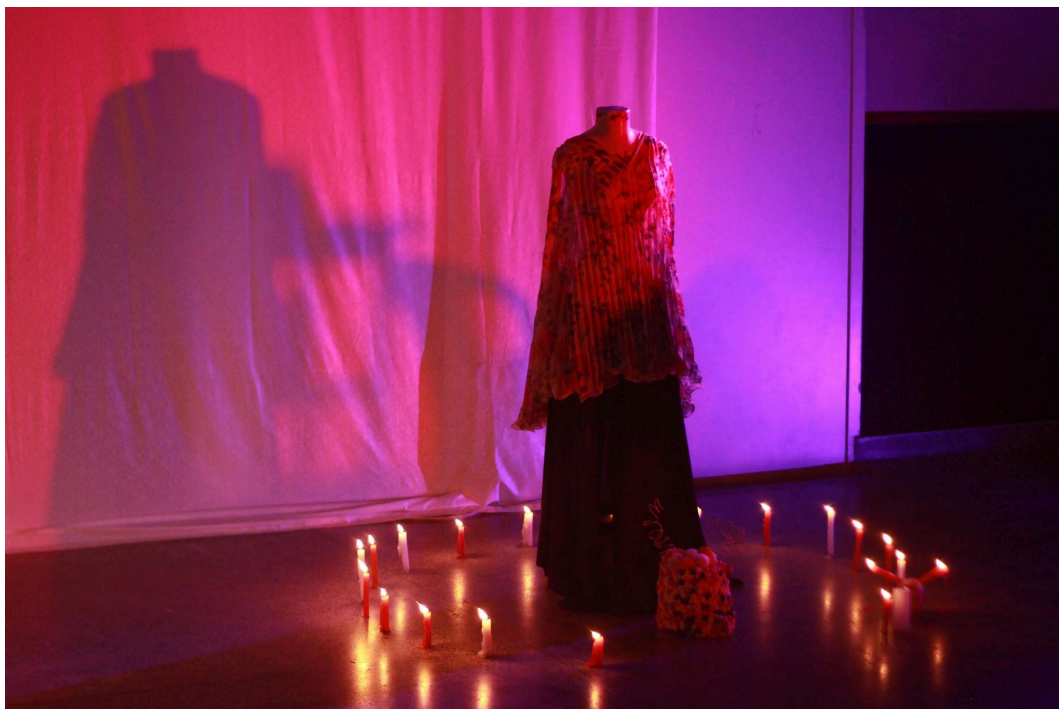
Esse retorno configura um ato político no sentido que Marcilio Vieira e Roberta Pedroni (2019) atribuem ao ativismo artístico, a compreensão de que as expressões de enfrentamento político-estéticas são atravessadas pelos processos de luta social e denotam o caráter estratégico do fazer artístico dentro das disputas por hegemonia. O corpo que retorna ao pedestal não o faz apesar da violência vivida, mas através dela, transformado pelo percurso, mas inteiro em sua potência.

Flávia Meireles (2020, p.36) nos oferece o conceito de corpos dissidentes como aqueles que “(...) desassossegam as cenas artísticas institucionalizadas por questionarem uma, ou mais de uma, de suas normas, numa interseccionalidade que complexifica as posições”. O retorno ao pedestal é exatamente esse desassossego materializado, o corpo ocupa o espaço que lhe foi negado, afirma a presença onde se esperava ausência, recusa a imobilidade imposta. Não é a vitória sobre o apagamento, é a insistência em existir apesar dele.

Jussara Setenta (2008, p.11) nos lembra que “a dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção.” O corpo no pedestal enuncia, ele não ilustra uma narrativa de sobrevivência, ele a performa, produzindo sentido no próprio gesto de reerguer-se. O movimento é a fala, e a fala é política.

Nesse sentido, o pedestal como território cênico é uma tomada de espaço que, como aponta Marcilio Vieira e Talles Lima (2023, p.5), constitui o movimento de “corpos que a partir de suas especificidades e diferenças se movimentam e dizem sobre seus pertencimentos e (re)existências.” O retorno do corpo ao pedestal é portanto, um ato de (re)existência, não a reconstituição do que foi destruído, mas a invenção de uma nova presença, forjada no percurso da própria resistência.

Figura 12: Pedestal 1.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Figura 13: Pedestal 2.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Figura 14: Pedestal 3.0.



Fonte: Ian Vinicius.

Juízo final

Chegar ao fim deste trabalho é, antes de tudo, reconhecer que ele não se encerra. “*Vestido de menino*” não é uma obra concluída, é uma obra que continua acontecendo no corpo que a carrega, nas memórias que ela reativou, nas feridas que ela nomeou e nas que ainda estão sendo cicatrizadas. Esse TCC foi, ele mesmo, um processo de travessia da criança que improvisa cabelos com camisa a materialização dessa brincadeira, desse desejo. Há uma longa distância feita de silêncio, dor, descoberta e reinvenção.

Ao longo desta pesquisa, busquei articular três movimentos interdependentes. O primeiro foi o de olhar para minha própria trajetória, não como dado biográfico neutro, mas como campo epistemológico, conforme propõe Larrosa (2002), o lugar de onde a experiência toca e transforma. A escrita de si, aqui, não foi apenas uma denúncia, um relato, foi o método. Uma forma de tornar visível aquilo que o sistema prefere manter às escondidas.

O segundo movimento foi o de situar essa trajetória dentro de um campo mais amplo de regulação e exclusão. As normas de gênero que atravessaram minha infância, minha formação religiosa, meu treinamento no ballet clássico e minha experiência na universidade não são fatos isolados, são expressões de um sistema que, como demonstram Butler (1990), Foucault (1975) e Berghauser (2016), fabrica corpos dóceis e condena à margem aqueles que ousam se mover fora do padrão. Compreender isso não acabou com a dor, mas a deslocou para fazer uma denúncia estrutural, reorganizar os ódios e uma reelaboração de si.

O terceiro movimento foi o da criação. Nos laboratórios, nas coreografias, na costura do vestido e na cenografia, cada escolha cênica foi uma tomada de posição, uma forma de verbalizar e devolver para o outro o desconforto que senti. Jota Mombaça (2021, p.73) oferece o enquadramento preciso para esse gesto, ao afirmar que a “redistribuição da violência é um projeto de justiça social em pleno estado de emergência e deve ser performada por aqueles para quem a paz nunca foi uma opção.”

Redistribuir a violência, nesse contexto, não tem a ver com declarar guerra, trata-se de reconhecer que ela já foi declarada, à nossa revelia, como condição estruturante da paz deste mundo e feita contra nós. É um gesto simultaneamente de confronto e de autocuidado, afiar a lâmina para habitar, com mais inteireza, uma guerra que não escolhemos mas que nos atravessa (Mombaça, 2021, p. 74). A dança, aqui, não ilustra uma narrativa de resistência, ela é a própria resistência, performada no próprio gesto de existir.

O conceito de transpofagia, trabalhado por Dodi Leal e André Rosa (2020), revelou-se especialmente fértil para pensar esse percurso. Não se trata de rejeitar o ballet clássico que tanto me formou e tanto me sufocou, mas de contaminar suas linhas com a “bichice” que tentaram corrigir em mim, com o bicho que insistiu em sair. Essa contaminação não destrói a técnica, ela a força a comportar outros corpos, outras histórias, outras formas de beleza.

A noção de monstrosidade que orientou o processo criativo com o diretor Henrique Vidal também merece ser revisitada aqui em sua complexidade, é dessa transmutação do ódio tornado em poética, da violência sofrida convertida em violência devolvida esteticamente ao mundo. O monstro que esta obra convoca não é figura do horror é aquilo que foi produzido como abjeto por uma sociedade que teme o que não controla.

Esse trabalho também me ensinou algo sobre os limites dos espaços que se denominam seguros. A universidade, o curso de dança, os ambientes das artes, todos carregam contradições que não podem ser ignoradas sob o risco de reproduzirmos, dentro dos

próprios espaços de resistência, às violências que dizemos combater. A vigilância crítica que Jota Mombaça (2021) fala, precisa ser também autovigilância institucional; quais corpos são acolhidos? Quais são apenas tolerados? Quais continuam sendo silenciados mesmo onde há microfone?

“*Vestido de menino*” é, em última instância, uma obra sobre sobrevivência de quem transformou o sofrimento em matéria, o vazio em potência criativa e o significado que este corpo escolheu produzir é o de que é possível existir inteiramente, mesmo onde se esperava apenas a ausência. O gesto de uma criança que finalmente pôde vestir o que desejava, reencarnada em um corpo adulto que aprendeu, na dança, que desejar também é uma forma de resistir.

REFERÊNCIAS:

- BERGHAUSER, Tatiana Araújo. **Corpo, gênero e dança: Representações em uma cena contemporânea..** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos., 2013, Florianópolis. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: Desafios Atuais dos Feminismos., 2013. p. 1-9.
- BUIATI, Marcos Katu. **Monstruosidades, corpo e criação: estratégias para se dançar com o infamiliar.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 13, n. 3, el28243, 2023.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA, 2002.
- FERNANDES, Ciane. **Escreverdançar/dançaescrever: pesquisa somático-performativa em dança.** 2013. Disponível em: repositório da UFBA.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. P. 126-160.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GUZZO, Marina Souza Lobo.; SPINK, Mary Jane Paris. **Dança, política e produção de sentidos cotidianos.** Psicologia & Sociedade, v. 27, n. 1, p. 1-11, 2015.
- JOTA MOMBAÇA. **Nao Vao Nos Matar Agora.** S.L.: Editora Cobogo, 2021.
- LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, n. 19, p.20-28,jan/abr. 2002.
- LEAL, Dodi.; ROSA, André. **Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 10, p. e97755, 22 jun. 2020.
- LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performance.** Art Research Journal, 2012.
- MARTINS, Gal; MOURA, Djalma; REIS, Rodrigo. **A dança da indignação.** São Paulo: Papel Brasil, 2017.
- MEIRELES, Flávia. **Corpos/Corpas/Corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença.** Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 33-47, 2020.
- MOTTA, Ivana Delfino. **Improvisações de povoada: afro epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em danças.** 2025. 185f., il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2025.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação.** Souza Vieira, Marcilio, and Talles Atyhê Cardoso de *Revista Periódicus* 1.9 (2018): 161-191.
- SANTOS, Oneide dos. **Um inventário de escritas de si na formação artista docente de dança.** Publicado na revista Moringa, 2022.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **How to bring your kids up gay: the war on effeminate boys.** Social Text, v. 29, n. 1, p. 18-27, 1991.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: corpo e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, José Claudivam da.; PEREIRA, Jônatan David Santos.; PONTES, Nicole Louise Macedo Teles de. **“Ser um homem feminino...”: Identidade e afeminofobia na produção de masculinidades de homens gays.** [s.l: s.n.]. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/desfazendo-genero/2018/TRABALHO_EV129_MD1_SA21_ID199_06102019195642.pdf>. Acesso em: 13 maio. 2026.

VICENTE, André Luíz Coutinho. **Me nomearam viado.** Diversidade e Educação, v. 9, n. 2, p. 615–641, 28 jan. 2022.

VIEIRA, Marcilio de Souza; LIMA, Talles Atyhê Cardoso de. **Os discursos políticos inscritos no corpo que dança e (d) enuncia.** *Revista da FUNDARTE* 53.53 (2023).

VIEIRA, Marcilio de Souza; PEDRONI, Roberta. **Enfrentamentos permanentes em ativismos artísticos.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 3, p. 423-448, 2019.