



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)  
UNIDADE ACADÊMICA  
CURSO DE ARTES CÊNICAS

LEONARDO CARSAN

## **A TRAGÉDIA GREGA COMO RECURSO DIDÁTICO NAS ARTES CÊNICAS**

BRASÍLIA  
2025

LEONARDO CARSAN

**A TRAGÉDIA GREGA COMO RECURSO DIDÁTICO NAS ARTES CÊNICAS**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado à/ao Unidade Acadêmica da  
Universidade de Brasília como requisito  
parcial para a obtenção do título de  
Licenciado em Artes Cênicas.

Orientador(a): Prof. Saulo Silva Moreira

BRASÍLIA

2025

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as pessoas que sonharam e sonham com a arte-educação. Somos resistência e estamos aqui, cada dia para desconstruir e revolucionar os padrões impostos a nós. Jamais desistiremos ou calaremos nossa voz.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todos, que de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Primeiramente, minha fonte de inspiração e superação, a cantora e compositora Mariah Carey, que com suas letras e sua voz me ajudou a vencer barreiras e dificuldades ao longo da minha trajetória.

Agradeço a minha família, em especial, minha mãe Ivoneide Dias de Carvalho e minha tia Ivaneuza Dias de Carvalho Costa e Silva pelo apoio e constante força que mostraram durante minha jornada de vida. Sem o apoio familiar e o exemplo a ser seguido, esta conquista não teria sido possível.

Lara Thais Jardim de Oliveira e Caio Brendo Araujo dos Santos, que fazem parte da minha história acompanhando constantemente cada passo e sendo minha fonte de energia, carinho e amor.

Aos meus amigos Lucas Matheus da Silva e Claudia de Medeiros Silva Mendes, que estiveram ao meu lado, ao longo desses anos. Cada momento compartilhado, cada risada, cada desafio superado juntos tornou essa jornada única e memorável. Agradeço por estarem ao meu lado, com apoio, amizade e inspiração, tornando os dias mais leves e os sonhos mais possíveis. Este trabalho é um reflexo da força da nossa parceria e da importância de vocês na minha vida.

E por fim, um agradecimento mais que especial ao meu orientador Saulo Silva Moreira. Sua orientação foi fundamental para que eu pudesse transformar ideias em caminhos e dúvidas em aprendizados. Sua sabedoria e incentivo, guiou-me não apenas na construção deste trabalho, mas também no desenvolvimento do meu olhar crítico e criativo. Sou imensamente grato pela confiança depositada em mim e pela parceria que tornou este percurso tão enriquecedor.

*"E quando você sentir que a esperança se foi  
Olhe para dentro de você e seja forte  
E você finalmente verá a verdade  
Que há um herói em você"*

*Mariah Carey, Hero (1993)*

## LISTA DE FIGURAS

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Gabriela Almeida performando em uma Ball | 30 |
| Figura 2 - Ball Vera Verão                          | 30 |

## SUMÁRIO

|                                                                                             |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>                                                                           | <b>7</b>  |
| <b>1 A TRAGÉDIA GREGA E OS LIMITES DA ESTRUTURA ARISTOTÉLICA</b>                            | <b>11</b> |
| <b>2 DO CORO AO VOGUING: UM DIÁLOGO ENTRE TRAGÉDIAS GREGAS, A TEORIA QUEER E O BALLROOM</b> | <b>18</b> |
| <b>3 BRASILIDADES E IDENTIDADE LGBT: O TEATRO COMO ESPAÇO DE ACOLHIMENTO E RESISTÊNCIA</b>  | <b>26</b> |
| <b>4 ENSAIO PARA UMA FUTURA PRÁTICA CÊNICA-PEDAGÓGICA</b>                                   | <b>33</b> |
| 4.1 RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TRAGÉDIA QUEER                                                     | 36        |
| <b>5 ARTE EDUCAÇÃO, ENSINO E BNCC: ABORDAGEM PRÁTICA, HABILIDADES E COMPETÊNCIAS</b>        | <b>40</b> |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                               | <b>42</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                                           | <b>43</b> |

## A TRAGÉDIA GREGA COMO RECURSO DIDÁTICO NAS ARTES CÊNICAS

### *GREEK TRAGEDY AS A TEACHING RESOURCE IN THE PERFORMING ARTS*

Leonardo Carsan

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar a tragédia grega enquanto recurso didático nas Artes Cênicas, propondo uma abordagem crítica e dinâmica ao questionar a visão aristotélica tradicional sobre esse gênero teatral. Através de uma análise reflexiva, buscamos desconstruir os princípios que sustentam a estrutura clássica das tragédias, abrindo espaço para uma nova leitura que inclua elementos da cultura contemporânea, como o Ballroom e o Movimento Queer. A proposta central é desafiar a estética convencional do teatro, tradicionalmente pautada em uma visão normativa e excludente, e, assim, promover um espaço mais inclusivo e diverso no palco. O estudo busca, portanto, abrir novos caminhos para a formação de um teatro que, além de respeitar sua origem, se reinvente ao incorporar a pluralidade cultural e social do presente.

**Palavras-Chave:** Tragédia Grega; Ballroom; Movimento Queer; Identidade.

**Abstract:** This study aims to analyze Greek tragedy as a teaching resource in the Performing Arts, proposing a critical and dynamic approach by questioning the traditional Aristotelian view of this theatrical genre. Through a reflective analysis, we seek to deconstruct the principles that support the classical structure of tragedies, opening space for a new reading that includes elements of contemporary culture, such as Ballroom and the Queer Movement. The central proposal is to challenge the conventional aesthetics of theater, traditionally based on a normative and exclusionary vision, and promote a more inclusive and diverse space on stage. The study therefore seeks to open new paths for the formation of a theater that, in addition to respecting its origins, reinvents itself by incorporating the cultural and social plurality of the present.

**Keywords:** Greek Tragedy; Ballroom; Queer Movement; Identity.

## INTRODUÇÃO

Às vezes me sinto sozinho. É uma sensação difícil de explicar e até estranha porque, na maioria das vezes, estou cercado por pessoas. A sensação é de estar um pouco fora do lugar, nem aqui nem ali, sem um verdadeiro senso de pertencimento, como se não houvesse ninguém igual a mim. Sou um estrangeiro. Percorro uma trilha-estrada-caminho que me leva para uma ansiedade quase constante e, ao mesmo tempo, para o desejo de acreditar que sou suficiente para ser quem realmente sou. Eu sou um estrangeiro? Sinto uma faísca de in-certeza profunda em meu coração. E

então, tipo de um flash que está sem querer ligado para tirar a próxima fotografia, me deparo com a dura realidade de que *talvez* não exista um lugar onde eu me encaixe, e reconheço que *talvez* eu tenha nascido apenas para (r)existir.

Eu fui uma criança rebelde, sentia que carregava o peso do mundo nas costas. Aprendi muitas coisas que talvez não eram necessárias saber naquela idade. Tive que lidar com questões que, na época, pareciam imensas, mas hoje vejo que foram apenas pedaços de um quebra-cabeça que formaram quem sou. Alguns desses aprendizados me marcaram profundamente, como se tivessem sido impostos, enquanto outros foram resultado das minhas próprias escolhas e reflexões. Em muitos momentos, senti que estava antecipando o tempo, tentando entender coisas que, talvez, apenas a experiência de vida pudesse realmente me ensinar.

Embora o tempo tenha passado rápido demais, ainda me sinto como uma criança cada vez que uma nova sensação aparece para mim. Ao olhar para mim, você vê o garoto que vive no “mundo de ouro”. Esbanjo sorrisos, apesar das mil lágrimas que carrego, e escondo medos adolescentes. Sonho com tudo o que não poderei ser, vagueio pela insegurança e me refugio em mim mesmo. Não acredite que isso é tudo o que sou. Talvez eu tenha amadurecido rápido demais. Talvez você nunca conheça o meu verdadeiro eu. Por isso escrevo para você esse TCC que pode também ser uma carta ou notas de um diário esquecido no fundo do meu guarda-roupa. Sei que esses primeiros parágrafos parecem ter instalado uma noite de climão, mas depois melhora. Prometo.

Minha primeira experiência com o teatro foi aos 6 anos, em Salinas, uma pequena cidade do interior onde eu morava. Não fui escalado para o papel principal, nem para algo de grande destaque. Eu era apenas uma árvore no fundo do palco, balançando seus galhos enquanto os outros brilhavam sob os holofotes. Eu sou uma árvore? Mesmo sendo um coadjuvante, senti algo especial, vai entender. As luzes quentes, os aplausos e o carinho do público fizeram com que eu me apaixonasse por aquele mundo. Participei de todas as peças que pude: teatrinhos escolares, apresentações de fim de ano na igreja e até improvisações no quintal de casa para amigos e familiares. A ideia de viver outras vidas, de contar histórias que faziam as pessoas rir, chorar ou refletir, me fascinava. E assim decidi que este seria meu futuro. Ao ingressar em uma universidade renomada como a UnB parecia que, finalmente, eu estava no lugar onde sempre pertenci. Eu sou um ator? Era o que eu sonhava: uma cidade nova, colegas igualmente apaixonados pela arte e professores que me

desafiaram a explorar novos horizontes. Aprendi sobre Stanislavski, Brecht, Artaud, Aristóteles, e descobri como a iluminação e os figurinos transformam o palco.

Em março de 2020, o mundo parou. A pandemia de COVID-19 chegou ao Brasil e as aulas presenciais foram suspensas, obrigando-me a voltar para casa, para Salinas. Inicialmente, acreditei que seria apenas uma pausa curta. "Duas semanas, talvez um mês", pensei. Mas o tempo passou e o retorno parecia cada vez mais distante. As aulas presenciais se transformaram em formato remoto, e o teatro, com sua essência física e presencial, parecia impossível de se adaptar. As aulas de 'Movimento' e 'Interpretação Teatral' foram substituídas por vídeos gravados em quartos apertados.

As improvisações, que antes dependiam da energia compartilhada em sala de aula, se tornaram atividades individuais na frente de uma câmera. Tudo foi reduzido a discussões teóricas pelo *Teams*. Além disso, a pandemia trouxe outros desafios. Precisei arranjar um emprego que consumia 80% do meu tempo. Dividindo minha vida entre esses dois mundos, comecei a me questionar se o teatro ainda era o que eu realmente queria para a minha vida. Minha paixão inicial estava ligada à espontaneidade, à liberdade de me expressar, a viver de maneira mais profunda tudo o que sempre guardei. Mas, depois de tanto sofrimento silencioso, tudo parecia mecânico, como se eu estivesse apenas seguindo o roteiro de uma tragédia, só que na vida real.

Em meio ao afastamento social, minha mente voltava com frequência para o primeiro ano de faculdade. Os sonhos, os planos que fiz, a intensidade daqueles dias, da liberdade que eu sentia ao caminhar pelos corredores da universidade, da excitação de cada aula nova, cada ideia que surgia como uma descoberta. Comecei a reler textos antigos, artigos e peças que estavam guardadas numa antiga pasta, no fundo do guarda-roupas. Cada palavra parecia me levar de volta a um momento específico, quando a paixão pelo teatro ainda ardia de forma pura e incontrolável. Enquanto eu mergulhava naquelas leituras, algo começava a se formar dentro de mim: uma compreensão profunda de como o teatro, com toda a sua grandiosidade e dor, espelhava a vida de uma maneira que poucos conseguiam enxergar.

As histórias de destinos inevitáveis e heróis fragmentados pelas escolhas e pelos deuses me pareciam mais próximos do que nunca. O sofrimento e a busca por significado nas peças de Sófocles, Eurípides e Ésquilo refletiam não apenas a dor dos personagens, mas também a minha própria luta interna entre o que o mundo esperava de mim e o que eu ansiava ser. Ali entendi um pouco mais sobre solidão e sobre como,

muitas vezes, o sujeito se vê diante de um destino cruel e, por mais que busque respostas ou redenção, é forçado a confrontar suas próprias limitações.

A solidão, que antes me parecia um estado temporário ou até mesmo algo a ser evitado, se revelou, nas tragédias, como uma experiência essencial e transformadora. Foi nesse momento que decidi que meu TCC não seria apenas uma análise técnica das obras de grandes dramaturgos, mas também uma reflexão pessoal sobre os dilemas universais da identidade, da liberdade e da dor. Quis entender como a tragédia poderia ser não só uma representação do sofrimento humano, mas uma forma de emancipação, um espaço para questionar a ordem e os valores impostos. O teatro, como eu percebia agora, não era só um reflexo da realidade, mas uma ferramenta para, de algum modo, questionar e até reconstruir o significado da própria vida. Ao escrever sobre aqueles que, como eu, eram protagonistas de suas próprias tragédias, senti que finalmente poderia, talvez, começar a entender minha própria jornada e me libertar das amarras que o mundo tentava me impor.

A tragédia grega frequentemente explora a solidão e o isolamento do protagonista, que enfrenta dilemas que o afastam do coletivo e revelam sua humanidade de maneira profunda. A dor e as adversidades se tornam catalisadores de aprendizado e autodescoberta. Assim como os personagens gregos aprendem com suas quedas – Édipo<sup>1</sup>, ao descobrir a verdade sobre sua origem, ou Antígona<sup>2</sup>, ao escolher morrer por suas convicções –, enfrento o sofrimento como um meio de refletir sobre minha identidade e meu lugar no mundo.

Esta pesquisa se insere na reflexão existencial e artística, conectando a identidade pessoal às Artes Cênicas. Ao mesmo tempo, contextualiza os temas abordados no cenário social e histórico, utilizando a tragédia grega como uma referência filosófica e estética para interpretar, adaptar e transformar a dor de um corpo marcado por 'cicatrizes' em aprendizado e autodescoberta. Ao desconstruir a poética aristotélica, propomos a ampliação do entendimento do teatro, onde as regras clássicas de unidade e catarse são questionadas e ressignificadas. Essa

---

<sup>1</sup> Édipo é um personagem da mitologia grega e protagonista da tragédia "Édipo Rei", escrita por Sófocles. Ele é conhecido por, sem saber, matar seu pai e casar-se com sua mãe, cumprindo uma profecia que tentou evitar. Sua história simboliza o destino inevitável e os dilemas morais da condição humana.

<sup>2</sup> Antígona é uma personagem da mitologia grega, filha de Édipo e Jocasta. Ela é conhecida por desafiar as ordens do rei Creonte ao enterrar seu irmão Polinices, considerado um traidor. Sua história, narrada na tragédia "Antígona", de Sófocles, explora temas como justiça, lealdade familiar e confronto com a autoridade.

desconstrução abre espaço para um outro teatro, livre das amarras que limitam a representação da diversidade humana, em especial das identidades queer. O Movimento Ballroom, por exemplo, com sua ênfase na performance e na subversão das normas de gênero, oferece uma forma radical de resistência artística e política porque o corpo e a expressão individual se tornam ferramentas de empoderamento e escrita de histórias que não estão nos compêndios normativos de uma narrativa única e heróica. Portanto, este estudo não se limita ao campo acadêmico ou ao teatro convencional. Ele é uma chamada para repensar as estruturas sociais e culturais que moldam a arte e a identidade. Ao revisar as tragédias gregas à luz das experiências queer, busco entender o impacto dessa arte não apenas para o espectador “tradicional”, mas para todas as pessoas cujas histórias foram excluídas ou marginalizadas, oferecendo um espaço para o reconhecimento, a inclusão e a reinvenção de suas narrativas.

Este trabalho não é apenas uma análise acadêmica, mas também uma celebração da coragem de existir em um mundo que frequentemente tenta nos apagar. É sobre a força de reivindicar espaços, ressignificar teatralidades e pensar num futuro possível. No fundo, é sobre a esperança de que, ao contar um pouco sobre minha trajetória, consigamos abrir caminhos para que outros também possam contar as suas.

## **1 A TRAGÉDIA GREGA E OS LIMITES DA ESTRUTURA ARISTOTÉLICA**

A Grécia, sabe-se, foi o berço do surgimento do teatro no ocidente. A arte teatral emerge da fusão das tradições, dos avanços culturais e intelectuais da civilização grega. A partir do século VI a.C., em Atenas, os rituais em homenagem a Dionísio, o deus do vinho, deram origem aos primeiros dramas. Essas festividades, chamadas de *Dionisíacas*, envolviam cantos, danças e representações que eram realizadas ao ar livre e tinham uma forte conexão com o público, evocando emoções e reflexões sobre a condição humana. O processo de transformação e adaptação dos rituais dionisíacos, que passaram a incluir em sua estrutura a representação dramática e a utilização de diálogos, resulta na formação do que hoje conhecemos como tragédias gregas.

Sob a égide de Aristóteles, a teoria da tragédia foi sistematizada em sua obra *Poética*, na qual ele delineou as características essenciais deste gênero teatral. Conforme Aristóteles, a arte trágica é uma forma de imitação da vida humana, seus

conflitos e emoções, mas de uma maneira que transcende a simples reprodução da realidade. Ele define este conceito como *mímesis* – sugerindo que a arte não apenas reproduz a realidade, mas a representa de forma ordenada e elaborada. Na tragédia grega, a *mímesis* se manifesta através da representação de ações humanas, muitas vezes envolvendo personagens que enfrentam dilemas morais, destinos trágicos e conflitos internos. Através dessa imitação, o público é levado a refletir sobre questões universais da experiência humana, como o sofrimento, a culpa, o destino e a moralidade. A imitação na tragédia grega não se limita a copiar a realidade de forma literal, mas busca representar as verdades universais e as complexidades das emoções humanas de maneira mais profunda e simbólica.

Aristóteles, em sua obra *Poética*, descreve a tragédia como uma forma de imitação das ações humanas que busca provocar a catarse, ou seja, a purificação das emoções, como o medo e a piedade, no espectador. Através dessa imitação de ações intensas e muitas vezes dolorosas, o público é capaz de vivenciar essas emoções de forma segura e, ao final, alcança uma sensação de alívio ou entendimento. Portanto, a *mímesis* na tragédia grega não é uma simples reprodução do que é visível no mundo exterior, mas uma representação que visa captar e expressar uma possível essência das experiências humanas e suas implicações morais e emocionais. Dessa forma, o teatro grego, especialmente a tragédia, utiliza a imitação como uma ferramenta para explorar e refletir sobre a condição humana.

Para o filósofo francês Paul Ricoeur, é fundamental entender a mímese como processos ou operações e jamais como estruturas fixas (RICOEUR, 1994, v I, p. 58). Segundo ele, não podemos identificar a representação da ação, a mímese, com uma mera réplica da realidade.

A mesma marca deve ser conservada na tradução de mímese: quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar. É preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas. (RICOEUR, 1994, p 58).

Desta forma, Ricoeur estabelece que o conceito de mímese deve ser compreendido como um processo dinâmico e não como uma estrutura fixa ou imutável. Ao invés de ser vista como uma simples cópia da realidade, a mímese, para Ricoeur, refere-se a um conjunto de operações que envolvem a representação de ações e eventos de maneira flexível e interpretativa. Ele argumenta que, ao

representar a ação, a mimese não busca reproduzir a realidade de forma exata, mas sim reorganizar e dar sentido a ela de uma maneira única, dependendo do contexto e das intenções do narrador. Essa visão implica que a representação de uma ação não é uma réplica mecânica daquilo que ocorre no mundo real, mas uma construção interpretativa que visa entender, explicar ou reconfigurar o que está sendo representado.

Para Ricoeur, a mimese é, portanto, um processo ativo de interpretação, em que o sentido da ação é moldado conforme a narrativa ou a perspectiva do narrador, e não uma mera repetição do que já foi. Assim, ao invés de ver a mimese como algo fixo, como uma estrutura rígida, Ricoeur propõe que a representação é um movimento criativo e contínuo, sempre em transformação. Esse ponto de vista traz uma compreensão mais rica e aberta da mimese, destacando seu papel na criação de significado e sua capacidade de transformar a realidade ao representá-la. O conceito de mimese, então, se distancia de uma visão simplista de imitação e passa a ser visto como um processo interpretativo que envolve reflexão, compreensão e sobretudo recriação daquilo que é representado.

A estrutura dramática da tragédia, especialmente na tradição grega, segue uma sequência bem definida que organiza a narrativa e a performance. Essa estrutura é composta por partes principais, sendo elas: Prólogo, Párodos, Episódios, Estásimos e Epílogo. O Prólogo inicia a abertura da peça, geralmente em forma de monólogo ou diálogo, onde são apresentados o contexto, os personagens e a situação inicial. Serve para situar o público na história que será desenvolvida. O Párodos é a entrada do coro, que canta o primeiro cântico coral. Aqui, o coro estabelece o tom da peça e oferece reflexões ou comentários sobre os eventos apresentados no prólogo.

Os Episódios correspondem às cenas principais da tragédia, onde ocorre a ação dramática propriamente dita. Nessas partes, os personagens interagem, os conflitos se desenvolvem e a trama avança. Os Estásimos são os cânticos corais que intercalam os episódios. O coro reflete sobre os eventos da trama, comentando suas implicações éticas, sociais ou emocionais, e ajuda a criar pausas na ação. E por fim o Epílogo apresenta a conclusão da tragédia, marcada pela saída do coro. Neste momento, o desfecho da história é apresentado, frequentemente incluindo a resolução do conflito ou a revelação de um destino trágico, seguido de uma mensagem moral ou reflexão final. A estruturação da dramatização da tragédia grega possibilita ao espectador a satisfação de se envolver emocionalmente e proporciona uma experiência transformadora. Essa satisfação não está ligada a um final feliz, mas à

profundidade da experiência estética e emocional, promovida pela catarse. O prólogo atrai o público ao apresentar uma situação significativa e completa, despertando curiosidade e preparando-o para a jornada dramática. O párodo, com seus cânticos líricos, cria uma conexão estética, envolvendo o espectador em uma atmosfera reflexiva e emocional.

Os episódios, onde os conflitos centrais se desenrolam, estimulam empatia e identificação, à medida que os personagens enfrentam dilemas humanos universais, como honra, culpa, vingança e destino. Os estásimos, intercalados entre as cenas, oferecem pausas para reflexão, permitindo que o público contemple o significado mais profundo dos eventos representados. Por fim, o epílogo encerra a narrativa de forma impactante, frequentemente com um desfecho trágico que evoca compaixão e terror. A satisfação do espectador surge da combinação desses elementos, que o levam a enfrentar, refletir e purgar emoções intensas, como medo e sofrimento, em um ambiente seguro e simbólico. Assim, a tragédia não apenas oferece entretenimento, mas também uma experiência intelectual e emocional enriquecedora, promovendo autoconhecimento e uma compreensão mais profunda da condição humana.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES: 1985, 248).

Segundo Aristóteles, a tragédia grega pode ser entendida como uma forma de arte que imita uma ação de grande relevância e significado, dotada de começo, meio e fim e de uma extensão suficiente para causar impacto emocional. Essa ação é apresentada de maneira artística, com um estilo que combina diferentes formas como o diálogo, os cânticos do coro e os elementos visuais da encenação, tornando a experiência agradável ao público. É importante destacar que, diferentemente da narrativa épica, a tragédia não é contada, mas representada por atores, o que intensifica sua capacidade de envolver o espectador.

A principal função da tragédia, segundo Aristóteles, é provocar emoções fortes, como a compaixão (pela identificação com o sofrimento dos personagens) e o terror (pelo reconhecimento da fragilidade e vulnerabilidade humanas diante do destino). Esse processo emocional leva à catarse, uma purificação ou alívio dessas emoções, que proporciona ao espectador uma experiência estética transformadora, conectando-o com questões universais da condição humana.

Embora a *Poética* de Aristóteles seja uma obra fundamental para a teoria da literatura e do teatro ocidental, é perceptível que suas ideias e concepções não atendem adequadamente às subjetividades de diferentes culturas ou contextos sociais. Desenvolvida a partir da observação da dramaturgia grega, a teoria aristotélica sobre a tragédia carrega consigo a profunda influência da estrutura social, política e religiosa da Grécia Antiga. Nesse contexto, Aristóteles propôs uma visão de teatro que se fundamenta em uma série de convenções formais, como a unidade de tempo, que sugere que a ação deve ocorrer dentro de um único dia, a unidade de lugar, que defende que todos os eventos devem acontecer em um único local e a unidade de ação, que propõe uma trama única, e que visa provocar uma reação emocional específica no público ou a purificação/liberação emocional provocada pela vivência de sentimentos intensos, como piedade e terror, especialmente na tragédia.

Este compilado de efeitos é conhecido como catarse. Esse processo leva o espectador a um alívio ou entendimento emocional, resultando em uma reflexão sobre sua própria condição humana. Embora esses princípios ajudem a criar uma experiência única e intensa, eles restringem a criatividade dos dramaturgos e não se aplicam a muitas narrativas contemporâneas ou de outras culturas, que frequentemente desafiam essas limitações ao explorar múltiplos lugares, períodos de tempo e enredos simultâneos. A ênfase na objetividade da tragédia, sua estrutura rígida e sua busca por uma experiência emocional universal não reconhecem que as emoções e experiências humanas podem ser vividas de maneiras múltiplas e complexas. No entanto, é preciso compreender subversivamente Aristóteles, afinal, a arte dramática não se limita a seguir uma fórmula de ação linear ou a provocar uma catarse como ele descreveu.

Muitas tradições teatrais e narrativas em diferentes partes do mundo abordam a complexidade da condição humana de maneiras que não se alinham com os parâmetros aristotélicos, explorando subjetividades variadas e formas de expressão que não são apenas diferentes, mas também promovem reflexões profundas e significativas. Florence Dupont, em seu texto “Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental”, ressalta que o pensamento ocidental coloca o teatro grego em uma posição de “modelo universal” e ignora as especificidades de outras culturas e tradições teatrais. Esse etnocentrismo citado pela autora remete a ideia de que tanto as ideias de Aristóteles como de Sófocles são tidas como verdades absolutas e quase sempre são postas em prática independente do contexto cultural ou histórico. O que gera automaticamente uma visão preconceituosa e que não leva em conta a riqueza e

diversidade do teatro, reduzindo-o apenas ao teatro grego e o tendo como se fosse a única referência válida.

Ora, Aristóteles, muito distante dessas realidades históricas, define a beleza de uma tragédia através de critérios objetivos e estéticos - independentes do contexto social e religioso, assim como do julgamento do público e da personalidade do poeta. Ele não faz de uma peça de teatro um acontecimento no âmbito de um concurso, mas um texto objetivável. (DUPONT, 2017, p 22).

A afirmação de Dupont sobre o distanciamento da obra de Aristóteles e as realidades históricas sugere que ele formulou seus conceitos de tragédia a partir de uma perspectiva que não leva em conta as realidades sociais, culturais e históricas de seu tempo, ou de outros contextos, além da Grécia Antiga. Aristóteles propôs que a beleza e o valor de uma tragédia não dependem de fatores subjetivos como o contexto religioso ou social, nem do julgamento individual do público ou das características do poeta. Em vez disso, ele estabeleceu critérios objetivos e estéticos para definir o que constitui uma boa tragédia, como a ideia de catarse e a estrutura formal (unidade de tempo, lugar e ação).

Esses critérios foram pensados para serem aplicados de forma universal e independente das circunstâncias externas. Aristóteles limita a arte dramática a um conjunto de normas que não refletem a diversidade de experiências humanas, nem o papel da arte como uma vivência subjetiva e culturalmente situada. Para ele, uma tragédia não é algo subjetivo ou passível de ser interpretado de maneira pessoal ou flexível, mas sim um texto que pode ser analisado e julgado de acordo com padrões fixos e objetivos. Ao contrário de um evento teatral que depende das reações do público ou da criatividade do dramaturgo, Aristóteles tratou a tragédia como uma obra que segue regras formais e é "objetivável", ou seja, pode ser avaliada por suas qualidades técnicas e estéticas, sem levar em consideração as particularidades do contexto cultural, social ou histórico.

A poética é, portanto, uma tentativa de análise da tragédia ateniense que elabora um sistema de produção/recepção com base no modelo escrita/leitura que permite dar conta da totalidade do texto de modo autônomo - ignorando a música -, sem considerar as necessidades da performance: as regras dos concursos e a soberania do *kairos*. Aristóteles exclui de seu campo teórico a dimensão social, religiosa e cultural do teatro grego, ou seja, pragmática, ao se livrar dos concursos, único quadro possível historicamente para uma performance trágica, assim como dos atores e coristas, cujo principal papel consistia em celebrar o ritual das Grandes Dionísias. (DUPONT, 2017, p 25).

Dupont traz reflexões acerca da forma como Aristóteles desconsidera a tragédia de seu contexto original, classificando-a apenas como um texto que pode ser analisado em seus componentes formais e estéticos, mas sem considerar a sua função dentro da sociedade ateniense. O teatro grego, particularmente nas Grandes Dionísias, era um evento comunitário e religioso, em que os atores e coristas tinham o papel de celebrar e reforçar o ritual de adoração a Dionísio. Aristóteles, ao focar na tragédia como uma obra textual isolada, ignora a conexão entre o teatro e o contexto social, político e religioso em que ele se realizava.

A *Poética* de Aristóteles, embora fundamental para a teoria da tragédia ocidental, apresenta uma visão restrita e eurocêntrica da arte dramática. Ao definir a tragédia através de critérios objetivos e universais, como a *mimesis*, a *catarse* e a estrutura rígida de unidade de tempo, lugar e ação, Aristóteles desconsidera as múltiplas subjetividades e os contextos culturais, sociais e históricos que moldam a criação de uma obra teatral. Sua análise trata a tragédia como um texto a ser objetivamente analisado, em vez de considerar a experiência total da performance, que inclui aspectos como a música, o ritual e a interação com o público. Além disso, sua abordagem não leva em conta a pluralidade de formas de expressão artística que existem fora da Grécia Antiga e que refletem as diversas maneiras pelas quais as sociedades humanas lidam com a experiência e a emoção.

Para reverter essa limitação que a poética aristotélica carrega é necessário reinterpretar e recontextualizar seus princípios fundamentais. É importante compreender a arte dramática como um espaço dinâmico e plural, em que as subjetividades individuais e coletivas são essenciais. Isso significa ampliar o olhar para além dos critérios formais e objetivos estabelecidos por Aristóteles, incorporando elementos que dialoguem com os contextos culturais, sociais e históricos de diferentes épocas e lugares. A arte dramática deve ser vista como uma prática viva, que não apenas reflete, mas também questiona e transforma as realidades em que está inserida. Reinterpretar a *Poética* implica reconhecer que as emoções, os conflitos e as narrativas humanas são variadas e peculiares e que a universalidade da tragédia não reside em uma estrutura rígida, mas na sua capacidade de suscitar reflexões profundas.

## **2 DO CORO AO VOGUING: UM DIÁLOGO ENTRE TRAGÉDIAS GREGAS, A TEORIA QUEER E O BALLROOM**

Cresci como quem veste um figurino que não lhe pertence, ajustando as costuras apertadas de uma identidade que parecia tão sólida para todos, mas para mim, deslizava como areia entre os dedos. Olhei para os outros, amigos, irmãos, vizinhos e, como Édipo diante do enigma da esfinge, me perguntava: Quem sou eu? E por que não sou como eles? Minha infância foi um ato contínuo da criação de disfarces. Aprendi a recalcar minha singularidade anti-normativa – eu forjava máscaras que não escolhi, assim como os atores do teatro grego faziam em suas encenações que davam vida e emoções às tragédias. Só que, ao contrário deles, minha plateia era silenciosa, e meu palco, invisível.

Como um personagem trágico, senti o peso do destino como uma corda invisível que me puxava em direções que eu não compreendia. Diziam-me que eu era protagonista da minha vida, mas o roteiro já parecia escrito: “homem não chora”, “essa brincadeira é de menina”, “meninos brincam com carrinhos e meninas brincam de boneca”, “homem de verdade não pode usar rosa”, “Deus fez o homem para se casar com uma mulher”. Era como se os deuses me observassem, divertindo-se com minha confusão, ajustando os fios do meu destino para que eu tropeçasse a cada passo.

Cansado de me camuflar, assim como Antígona, comecei a me rebelar. Primeiro, em pensamentos. Depois, em pequenos gestos. Recusei-me a seguir as regras de um destino que me negava a liberdade de ser. Descobri em meio a escuridão que a minha diferença não era uma falha mas aquilo que Jota Mombaça chama de quebra. Um rompimento com o que esperavam de mim, uma recusa em caber nas formas estreitas que tentaram me impor. Este termo faz referência a um movimento que interrompe as narrativas opressoras e as formalidades impostas pelo sistema heteronormativo, branco e patriarcal. É uma forma de rejeição e contra-ataque à violência histórica, assumindo a possibilidade de destruir as estruturas que causam sofrimento para abrir espaço para a reconstrução ou para outras formas de existência.

Assim, a quebra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência. A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível. Tendo como exemplo essa imagem, e finalmente me aproximando o mais possível de uma definição: o que aqui chamo de quebra não são os estilhaços, mas o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento. (MOMBAÇA, 2019, p 24).

Portanto, podemos compreender que a “quebra” pode ser definida como o ato contínuo de confrontar, de resistir e de desafiar o que nos oprime e nos limita. É nesse

espaço de instabilidade e imprevisibilidade que se encontra sua força: a capacidade de escapar, de não caber, de tornar possível aquilo que antes parecia impossível.

Como um coro que sussurra nas entrelinhas da tragédia, percebi que minhas dúvidas, meus medos e minha estranheza eram minha força. Ao contrário dos heróis trágicos que sucumbem ao destino, decidi tomar as rédeas da minha história. Esse TCC funciona, portanto, como uma escritura de um corpo que falha, um corpo-quebra, uma quebra do corpo, um corpo da quebrada queer. Rasguei as páginas do roteiro que me deram, reescrevi as cenas e, finalmente, me vi protagonista da minha própria história.

Ser diferente era minha glória e me apeguei a essa força para desafiar os deuses e suas regras rígidas. Minha orientação sexual tornou-se um ato de criação contínua, uma performance sem fim em que eu não sou o que me disseram para ser, mas o que escolho ser a cada dia. Como na tragédia, há momentos de queda, momentos de confronto, mas também há momentos de redenção. E, acima de tudo, há a beleza de saber que, embora o destino possa tentar ditar a direção, sou eu quem escolhe como caminhar.

Para um homem gay, a vida pode muitas vezes parecer uma tragédia grega, onde o palco é o mundo e os olhares alheios são o coro que julga, observa e comenta. Mas é justamente nesse palco que se encontram as possibilidades de transformação. No teatro grego, a vida era transfigurada em cena. Máscaras, coros e tragédias desnudavam as complexidades da condição humana, explorando temas como destino, identidade e liberdade. Nas tramas trágicas os protagonistas enfrentam conflitos próprios da lógica da poética aristotélica. Édipo tenta fugir de um destino que parece inevitável, apenas para descobrir que sua fuga o leva diretamente à sua tragédia. Antígona desafia as leis humanas em nome de um dever moral superior, pagando o preço com sua vida. Esses personagens vivem em um espaço de tensão entre o que é esperado e o que é escolhido.

Assim como um ator de tragédia grega, o homem gay performa uma corporeidade da heteronormatividade, ajustando sua voz, seus gestos e até mesmo seus desejos ao que a sociedade espera dele. É um papel imposto, um Édipo tentando escapar de si mesmo. No entanto, ao contrário dos heróis trágicos que sucumbem ao destino, a performance de um homem gay pode se transformar em um ato de resistência. Ao rejeitar a máscara pré-determinada, ele começa a criar sua própria narrativa. Ele deixa de ser o personagem trágico que obedece ao destino e se torna o autor de sua história, subvertendo as normas que antes o aprisionavam.

A *Poética* de Aristóteles, ou o que fizeram dela, forja uma universalidade, ignora as nuances de outras experiências coletivas, apaga as experiências singulares, especialmente aquelas que desafiam as normas hegemônicas de gênero e sexualidade. Não se pode negar sua influência, e é necessário entender sua importância para a literatura e história do teatro. Entretanto, não devemos fingir que ela não apresenta limitações que a tornam ultrapassada e que não acompanham as transformações culturais, sociais e artísticas que ocorreram ao longo dos séculos. A *Poética* de Aristóteles reflete um contexto específico da Grécia Antiga, com valores e princípios que não dialogam plenamente com as demandas da contemporaneidade. Seu modelo rígido, centrado em uma visão universalista e normativa do teatro, não consegue abarcar a pluralidade de vozes, narrativas e expressões artísticas que caracterizam as artes cênicas atualmente.

De um teatro rígido, padronizado e cheio de amarras, emergiu, ao longo dos séculos, diversas formas de se fazer teatro que desafiaram as estruturas tradicionais e buscavam maior liberdade de expressão. A rigidez das regras aristotélicas, que privilegiavam a linearidade, a unidade de tempo, lugar e ação, e a ideia de catarse como objetivo final, cedeu espaço a experimentações que valorizam a pluralidade de narrativas e a inclusão de subjetividades antes marginalizadas. O teatro passou a ser visto não apenas como um espaço de representação, mas como uma usina de produção de corporeidades disruptivas, um campo para a contestação de discursos de disciplinamentos e reinvenção das normas sociais e artísticas. Seguindo essa direção, quero fazer um investimento sobre a Teoria Queer.

A partir de questionamentos e debates nos campos da sociologia, filosofia, literatura e estudos de gênero, especialmente entre as décadas de 1980 e 1990, surge a Teoria Queer. A Teoria Queer é uma abordagem teórica produzida a partir dos estudos de gênero e sexualidade, questionando essencialismos identitários e as normatividades impostas pelo binarismo de gênero e pelas hierarquias heteronormativas.

Fundamentada em autores como Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick e Michel Foucault, a teoria propõe que as identidades de gênero e sexualidade são construções culturais e performativas, desconstruindo a ideia de essência fixa ou natural nessas categorias. Seu enfoque crítico visa desestabilizar estruturas discursivas que regulam corpos e desejos, promovendo análises de poder e resistência em contextos sociais e históricos. “Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”, de acordo com Louro (2004, p. 38).

Utilizar este termo considerado pejorativo é uma forma de ressignificar e subverter o poder que ele historicamente teve como um instrumento de opressão e estigma. Para Judith Butler, considerada uma das precursoras da teoria, a palavra “queer” tem sido utilizada como uma prática linguística que busca desqualificar ou rebaixar os sujeitos a quem se refere. “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos.” (Butler, 2002, p. 58).

Em sua obra intitulada *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, Judith Butler critica a ideia de que gênero é uma característica intrínseca ou biológica. Em vez disso, argumenta que ele é uma construção cultural, moldada por normas sociais e repetida através de atos performativos. Além disso, ela analisa como as identidades de gênero são reguladas por sistemas de poder. Esses sistemas determinam quais identidades são legitimadas e quais são marginalizadas ou patologizadas.

Foucault observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar.<sup>1</sup> As noções jurídicas de poder parecem regular a vida política em termos puramente negativos — isto é, por meio da limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo “proteção” dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha. (BUTLER, 2018, p 15)

Ao dialogar com as ideias de Foucault, a autora nos guia para um caminho de reflexões sobre poder, subjetividade e estrutura jurídica. A ideia central é que o poder, ao invés de apenas controlar as pessoas, também cria as identidades delas. Ela sugere que as leis e as regras de uma sociedade definem o que é considerado “normal”, “legal” ou “aceitável”. Assim, as identidades de “homem” e “mulher” não são apenas algo que as pessoas já são por si mesmas, mas sim algo que é produzido e regulado pelo sistema de poder. Em outras palavras, as leis e as instituições sociais ajudam a definir quem somos e como devemos nos comportar. É importante perceber que o “poder” também age limitando ou restringindo as pessoas. Quando as normas sociais e jurídicas impõem categorias fixas de gênero e sexualidade (por exemplo, homem/mulher, heterossexual/homossexual), elas deixam de lado uma vasta gama de experiências humanas que não se encaixam nesses binarismos.

Butler também faz críticas à heteronormatividade. Ela desconstrói a ideia de que a heterossexualidade é o padrão “natural” de sexualidade. Ela mostra como essa normatividade sustenta o binarismo de gênero e reforça desigualdades estruturais.

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e de “fêmea”. A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” — isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. Nesse contexto, “decorrer” seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. (BUTLER, 2018, p 35)

Não se pode negar que nossa sociedade reproduz os discursos normativos das identidades de gênero e sexualidade de maneira numa lógica vigilância e punição. A autora nos leva a perceber que essa estrutura naturaliza a heterossexualidade e impõe uma compreensão binária e hierárquica entre os sexos, onde o que é considerado “normal” e “aceitável” (baseado no sexo biológico) exclui ou marginaliza identidades de gênero não-binárias ou práticas sexuais que não seguem essa lógica.

O poder dessas normas, então, é reforçado pelas “leis culturais” que regulam e restringem as possibilidades de desejo e identidade fora dessa estrutura normativa. E é aí que manifesta-se o movimento queer, que aflora como uma resposta radical e de resistência à imposição dessas normas rígidas de gênero e sexualidade. O queer não só desafia a ideia de que a heterossexualidade é a única forma natural e aceitável de desejo, mas também questiona a própria estrutura binária de gênero que a sociedade impõe. No entanto, é importante observar que, dentro do próprio espectro das dissidências sexuais, surgem novas normatividades, como a homonormatividade. Esse conceito refere-se à reprodução de padrões heteronormativos dentro da comunidade LGBTQIA+, nos quais relacionamentos homoafetivos são validados apenas quando se conformam a modelos tradicionais, como a monogamia, o casamento e a adequação a valores socialmente aceitos. A homonormatividade, assim, pode limitar a diversidade de experiências e identidades queer ao privilegiar aqueles que melhor se ajustam às normas predominantes. Enquanto a sociedade naturaliza e reforça a divisão entre “homem” e “mulher”, o movimento queer propõe uma abordagem mais fluida e inclusiva das identidades de gênero e das práticas sexuais. Ao subverter as normas de gênero e sexualidade, o queer busca abrir espaço para a expressão de identidades que não se alinham com o sexo biológico ou com as expectativas heteronormativas, desafiando também os padrões homonormativos que podem restringir a plena diversidade dentro da própria comunidade LGBTQIAP+.

Quero insistir em outra questão que me interessa: é possível inventar outros modos de ler a tragédia diferentes daqueles compostos por uma crítica canônica? Há

personagens e situações que desafiam as expectativas de gênero e sexualidade de um modelo de sociedade. Medéia<sup>3</sup>, de Eurípedes, é um exemplo: a protagonista rompe com as normas tradicionais de comportamento feminino ao desafiar o papel de esposa submissa e cometer atos considerados impensáveis para uma mulher naquela época. É possível observar ainda que identidade e desejo também são temas presentes nas tragédias.

Em Antígona, de Sófocles, a protagonista desafia as leis patriarcais e culturais ao seguir suas próprias convicções, corrompendo a norma de submissão feminina. Nesse sentido, seria possível operacionalizar a tragédia menos como um gesto da desmedida e de um destino irrevogável e mais com aquilo que Butler defende quando afirma que o gênero não forma a identidade? Na Grécia Antiga, os papéis femininos eram interpretados exclusivamente por homens, o que evidencia a artificialidade das representações de gênero. Essa prática teatral, destaca que o gênero era algo encenado, e revela que as características atribuídas ao "feminino" e ao "masculino" não são naturais, mas sim construídas de acordo com as normas sociais e culturais da época. "O gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva" (Butler, 2002, p. 64).

Nos rastros de Bultler, quero expandir esse texto trazendo a prática artística-cênica e ativista do *Ballroom*. É importante dizer que o *Ballroom* é uma tática comunitária que agencia relações de reciprocidade e acolhimento além funcionar como expressão e resistência de grupos minoritários negros-latinos-LGBTQIAP+. A cultura *Ballroom* começa a se consolidar na década de 1970, em Nova York, em resposta à exclusão e à discriminação enfrentadas pela comunidade LGBTQIAP+ em espaços dominados por normas sociais hegemônicas, como as festas tradicionais e os concursos de beleza convencionais. Os eventos festivos que fazem parte da cena *Ballroom* surgem como espaços de resistência e expressão para pessoas negras e latinas LGBTQIAP+, principalmente aquelas que enfrentavam exclusão e discriminação em ambientes familiares. A cultura Ballroom combina elementos de moda, dança, performance e teatralidade em uma atmosfera vibrante e cheia de energia. As *balls* são marcadas pela criatividade e pela afirmação das "fechações" das participantes. Elas também funcionam como um espaço de celebração comunitária e

---

<sup>3</sup> Medeia é uma personagem da mitologia grega, conhecida como uma poderosa feiticeira e protagonista da tragédia "Medeia", de Eurípedes. Ela se vinga de seu marido Jasão, que a trai, matando seus próprios filhos. A história aborda temas de vingança, paixão e os limites da justiça.

de resistência cultural, promovendo autoestima e visibilidade para comunidades historicamente marginalizadas. Ainda dentro da estrutura da cultura *Ballroom* estão as *houses* (casas), que desempenham um papel muito importante dentro deste contexto pois funcionam como famílias escolhidas que oferecem suporte emocional, social e, muitas vezes, material para seus membros, conhecidos como *children* (filhos). Essas casas foram criadas para acolher pessoas que enfrentavam rejeição, exclusão ou falta de apoio de suas famílias biológicas e da sociedade em geral. Cada casa é liderada por uma figura parental, geralmente chamada de *mãe* (mother) ou *pai* (father), que assume um papel de liderança, mentoria e proteção. Essas figuras ajudam a guiar os membros em suas jornadas pessoais e artísticas, além de prepará-los para competir nas *balls*. As casas competem entre si em diversas categorias, representando o nome da casa e buscando prestígio no cenário *Ballroom*. Algumas das casas mais conhecidas são a *House of LaBeija*, *House of Xtravaganza* e *House of Ninja*, todas fundadas em Nova York, que têm uma longa história e influência dentro da cultura. O *Voguing*, um dos elementos principais do movimento *Ballroom*, é uma forma de dança estilizada e performática que surgiu na cultura *Ballroom*. Inspirado pelas poses glamorosas das revistas de moda, especialmente a *Vogue*, essa dança mistura movimentos geométricos, expressivos e dramáticos, que destacam a criatividade e a individualidade dos dançarinos. O *Voguing* é, ao mesmo tempo, uma expressão artística e uma ferramenta de resistência cultural.

Do Coro ao *Voguing*, não se deve negar a relação, ainda que distante, que reside entre as tragédias gregas, a cultura *Ballroom* e o Queer. A principal relação que surge destes três movimentos é o uso da performance<sup>4</sup> como ferramenta para expressar identidades, conflitos e emoções humanas em um contexto coletivo. Nas tragédias gregas, o coro media a narrativa, amplificando as vozes dos personagens e promovendo uma catarse no público, enquanto na cultura *ballroom*, o *voguing* e as *balls* transformam a passarela em um espaço de resistência e celebração das identidades queer. Ambos os contextos se concentram na subversão e no baculejo das normas sociais, utilizando a arte performática como meio de explorar e desafiar sistemas opressivos e construindo éticas de existências dissidentes e disruptivas.

---

<sup>4</sup> O termo *performance* refere-se a uma forma de expressão artística que envolve a presença do corpo em ação, explorando elementos como tempo, espaço e interação com o público. No teatro, a performance pode desafiar estruturas tradicionais de encenação, incorporando improvisação, experimentação estética e questionamentos sobre identidade e sociedade.

Em “Ética Bixa”, obra de Paco Vidarte, o autor traz uma reflexão profunda sobre a ética e as questões de identidade, sexualidade e diversidade no contexto da sociedade contemporânea. Vidarte traz uma proposta de uma ética queer e apresenta reflexões que desafiam as normas tradicionais de ética e moralidade. Ele também apresenta uma proposta de desconstrução das regras heteronormativas e utiliza-se da “Ética Bixa” para propor uma ética que não se molda pelos sistemas opressores, como o patriarcado ou o colonialismo, e traz uma crítica a sociedade heteronormativa. Ele busca criar um espaço que permita liberdade e expressão para as identidades marginalizadas, desafiando a noção de "normalidade".

Uma ética bixa deve nascer justamente da singularidade de pertencimento a uma coletividade, neste caso, partindo de mim, como bixa, um indivíduo particularmente bixa (como cada leitor será outro), que pretende comunicar um modo de vida, de ação, de comportamento, de sociabilidade, de inscrever-se no contexto concreto de um país com o intuito de que suas propostas possam ser compartilhadas e entrar em sintonia com as de outros membros da comunidade gay, sem a qual ele sequer pode se pensar como indivíduo. (VIDARTE, 2019, p 21).

Vidarte propõe que essa ética se constrói a partir do vínculo com uma coletividade, onde as singularidades individuais dialogam e se complementam dentro do espaço coletivo. Sendo assim, tanto o *voguing*, o coro e o ballroom operam como espaços de resistência e celebração, desafiando normas heteronormativas e criando uma nova linguagem que inscreve as vozes marginalizadas na sociedade. Concluímos, então, que a performance nesses contextos não é apenas um ato artístico, mas também ético, político e profundamente humano, capaz de comunicar modos de existência que re-imaginam e subvertem os limites do "normal".

### **3 BRASILIDADES E IDENTIDADE LGBT: O TEATRO COMO ESPAÇO DE ACOLHIMENTO E RESISTÊNCIA**

A escrita desse TCC como deflagrador de um ritual de passagem de finalização de uma graduação em Artes Cênicas me fez ratificar uma postura crítica, investigativa e reflexiva frente ao cotidiano e a mim mesmo (a fronteira entre o público e o privado se tornou tênue). A universidade agencia um sujeito comprometido com a produção,

disseminação e complexificação dos saberes de forma ética e inclusiva. Eu quis me exercitar numa micropolítica na escrita de uma posição de reflexão sobre o impacto da relação da poética de Aristóteles inevitável nos cursos de Artes Cênicas e a construção de identidades e pertencimentos que ampliam e, ao mesmo tempo, tencionam, a visada aristotélica como um *modus operandi* de compor teatro. Como pesquisador e, sobretudo, como alguém que vive e observa os múltiplos brasis, percebo que o teatro se estabelece não apenas como uma manifestação artística-estética, mas também como um território ético, político e afetivo.

Ser um homem gay – e um homem gay acadêmico – acrescenta camadas de complexidade a essa posição. Minha vivência pessoal está entrelaçada às minhas pesquisas e reflexões, tornando impossível separar quem sou daquilo que estudo e produzo. Carrego em mim as marcas de uma sociedade que historicamente marginaliza corpos dissidentes, mas também trago a força de resistir e existir plenamente, mesmo em um mundo que tenta constantemente apagar ou silenciar nossas existências. Este trabalho é sobre quem eu sou (ainda que me pense sempre provisório). Este trabalho é sobre quem somos nós. É sobre as histórias que carregamos, as que nos contaram e as que escolhemos recontar. Este trabalho é um reflexo das camadas que compõem minha identidade e de como elas dialogam com um mundo que insiste em categorizar, normatizar e excluir. É sobre a luta constante para transformar dor em potência, invisibilidade em presença, e silêncio em voz. O teatro, para mim, é mais do que um objeto de estudo; é uma metáfora da vida e um espaço de possibilidade. Como homem gay, encontro nele um espelho que reflete as dores, as conquistas e as histórias de tantas pessoas que compartilham trajetórias semelhantes. No palco, a arte subverte normas e expectativas, criando um espaço onde identidades podem ser vividas em sua totalidade e onde narrativas pautadas nas diferenças traduzem outras possibilidades de existências.

Ser acadêmico e gay me permite transitar entre dois mundos que, à primeira vista, podem parecer distintos, mas que, na prática, se entrelaçam profundamente. Minha produção intelectual é alimentada pelas minhas vivências, e minhas vivências, por sua vez, ganham sentido e força através da lente crítica que a academia me oferece. Essa interseção é tanto um desafio quanto uma oportunidade: a chance de usar meu lugar no meio acadêmico como um ponto de partida para escutar diferentes movimentos de falas e apostar no teatro como um território de ampliar o mundo.

Um teatro LGBTQIAP+ busca entender como nossos corpos e nossas vivências são moldados e, ao mesmo tempo, como resistimos a essas molduras.

Estudamos a *Poética* de Aristóteles e os fundamentos que ele estabeleceu para a tragédia clássica, com suas regras e princípios, porém, também enxergamos e trazemos essas ideias para o contexto brasileiro e para a pluralidade de corpos e identidades e conseguimos compreender que o teatro contemporâneo subverte essas estruturas, propondo narrativas que fogem da normatividade e que desafiam a ideia de uma forma única ou universal de representação.

Giorgio Agamben, em seu texto “O que é contemporâneo? e outros ensaios” cita que o contemporâneo é o intempestivo (AGAMBEN, 2009, p 58).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p 59).

Agamben, propõe a ideia de que o contemporâneo é aquele que, mesmo inserido em seu tempo, mantém uma postura intempestiva, ou seja, uma relação de reconhecimento e também de distanciamento crítico que permite enxergar as falhas e as tensões de sua época. É uma prática que denuncia os limites das estruturas existentes e cria novos significados e possibilidades de existência.

Uma visada contemporânea quer reinterpretar tradições, ressignificar memórias e projetar outros significados que não estão presos ao momento atual. Neste sentido, o gesto contemporâneo no teatro permite criar conexões entre o que existiu e o que existe. Não se trata de abandonar saberes estéticos e cênicos postos no tratado da *Poética*, mas também não se trata de aderir a ele como se fosse um compêndio de certezas absolutas e universais (nada é universal, tudo indica um posicionamento social-político de determinados grupos em territórios que insistiram em se propagar como modelos). Trata-se, portanto, de propor rasuras epistemológicas e práticas atravessados por outros saberes.

O contemporâneo, como propõe Agamben, não se limita à cronologia, mas se torna uma ponte entre o passado, o presente e o futuro. Ele nos permite olhar para nossas histórias e para nossas culturas, mas também nos desafia a reimaginar o que é possível para os dias que virão. Então o que é ser contemporâneo no teatro e que brasilidades são essas que acolhem corpos marginalizados e desconstrói a ideia de um teatro textocentrado sistematizado? O contemporâneo no teatro é esse lugar onde as fronteiras entre o que foi, o que é e o que podem ziguezaguear. Ele permite que as

memórias de opressão e resistência se vinculem de maneira tensionadora, criando formas imprevistas de expressão que, ao mesmo tempo, refletem e contestam as realidades sociais. O corpo, neste contexto, deixa de ser um espaço de dominação e se transforma em um local de afirmação e potência. A proposta é que o teatro, assim como o próprio conceito de contemporaneidade, seja uma prática que ultrapassa os limites do tempo, reorganizando não só práticas estéticas, mas também as sociais e políticas, para criar uma nova narrativa inclusiva e transformadora.

E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, 2009, p 65)

As brasilidades no teatro contemporâneo representam a junção de diferentes expressões culturais e identitárias que fazem parte da complexidade social e histórica do país. Como exemplo, podemos citar três propostas artísticas que refletem essas brasilidades dentro do espaço teatral. O primeiro, o Manifesto Transpofágico, se caracteriza como um movimento artístico e político que busca ressignificar a antropofagia modernista, trazendo para o centro da cena teatral, o corpo travesti. Sua ideia central é ressignificar as normatividades impostas pelo sistema heteronormativo e transformá-las em novas formas de existência e expressão. Dessa forma, a transpofagia se configura como uma resistência radical, que não apenas questiona a estrutura social que impõe a cisgeneridade como única identidade legítima—mas também critica os processos de assimilação dentro da própria comunidade LGBTQIAP+, onde muitas vezes são reforçados ideais homonormativos e cisnormativos. Esse movimento evidencia como pessoas trans são constantemente fetichizadas, marginalizadas e violentadas, ao mesmo tempo em que propõe formas de existência pautadas na rebeldia, na construção de novas narrativas e na recusa a padrões normativos impostos. O Grupo Galpão, uma das companhias mais relevantes no teatro brasileiro, tem raízes na tradição do teatro popular e de rua. Fundado em 1982, o grupo se dedica a criar um teatro que combina disciplina, pesquisa e experimentação de linguagem, apresentando peças com uma forte capacidade de conectar-se com o público. Já a Cia. Mungunzá de Teatro é formada por atores e artistas que exploram diversas linguagens e tem como objetivo questionar e redefinir o cenário do teatro contemporâneo no Brasil. Sua pesquisa se divide em três áreas principais: a estética contemporânea, a dramaturgia aplicada à encenação e o ato

performático enquanto prática de atuação. Seu repertório aborda temas como imigração, diversidade sexual, identidade de gênero e propõe reflexões sobre o papel da arte em contextos de grande vulnerabilidade social. Juntos, esses três movimentos exemplificam as brasilidades no teatro contemporâneo com uma diversidade de vozes, linguagens e estéticas que não apenas representam, mas também questionam e transformam o Brasil de hoje. Eles reconstróem o teatro brasileiro como um espaço cheio de pluralidades e capaz de provocar reflexão e ação no cenário social e cultural do país.

O teatro contemporâneo no Brasil se configura como um campo em que o questionamento de estereótipos, a valorização das histórias marginalizadas e o confronto com a herança colonial se tornam temas centrais. As produções buscam, assim, criar um espaço de reflexão sobre as tensões sociais, políticas e culturais que definem o Brasil.

Esta tensão, vivenciada e refletida em distintas instâncias reguladoras também se reproduz no campo de produção cultural, com trabalhos que abordam temáticas da vida cotidiana e dos conflitos sociais, a exemplo do teatro LGBT. Dentro das produções culturais, este segmento tem ganhado destaque nas salas de teatro ao abordar a realidade vivenciada pelas identidades que englobam a diversidade. Entretanto, não se pode deixar de considerar as disputas decorrentes no campo cultural, que aqui terá um recorte e será denominado como campo do teatro LGBT para abordar apenas as peças teatrais com dramaturgias sobre este universo. É nessa estrutura que as tensões marcam as disputas internas e externas do campo, por meio das tomadas de posição dos agentes. (GRILLO; LANZARINI, 2019, p 173).

As questões relacionadas à desigualdade, aos direitos e à diversidade de identidades são abordadas no teatro, especialmente no teatro minoritário LGBT, que se torna um espaço indispensável para reinaugurar outros brasis e outras poéticas. No gesto de afirmação e invenção de outras poéticas, o Movimento Ballroom e a cultura queer são lócus inventivos e imprevistos de pensar dramaturgias, tramas, conflitos, catarse, coro, recepção, causalidades, representações heroicas e representatividades marginais.

O Ballroom, com sua poética-performance e subversão de padrões tradicionais, proporciona uma quebra das estruturas rígidas que, historicamente, limitaram a expressão e a expressão de pessoas fora da norma cis-heterossexual. Nesse contexto, o teatro LGBT, ao dialogar com o movimento Ballroom, se transforma em um terreno fértil para a reinvenção do próprio conceito de tragédia e de performance. Ele não se limita a retratar o sofrimento, mas se torna um espaço de celebração,

resistência e reconstrução da identidade, onde as subjetividades são reconhecidas, as histórias silenciadas ganham voz e o corpo, antes marginalizado, assume o protagonismo. Assim, tanto o fazer artístico LGBT quanto o movimento ballroom desafiam as normas e abrem caminho para uma arte que é, ao mesmo tempo, pessoal e universal, política e estética, quebrando os limites impostos por uma visão tradicional da cultura e do teatro.

Na cena brasileira, o Ballroom tem ganhado cada vez mais espaço, não apenas como uma prática performática, mas também como uma forma de resistência cultural e política. Ao se mesclar com o teatro LGBT, o Ballroom propõe um espaço onde a performance e a estética desafiam as normas tradicionais, criando novas formas de narrativa e expressão. Assim, este movimento político no Brasil se torna um ponto de ligação para as questões de gênero, sexualidade e identidade, além de proporcionar um palco onde histórias marginalizadas, muitas vezes invisibilizadas pela sociedade dominante, são contadas e celebradas.

O Movimento Ballroom no Brasil se torna lugar de resistência cultural, social e política, onde a comunidade LGBTQIAP+ encontra um espaço de afirmação e expressão. O Ballroom também contribui para a reinvenção do teatro e das artes performáticas no Brasil, ao mesclar teatro LGBT e outras expressões culturais que exploram as complexidades da identidade de gênero e da sexualidade. Ao celebrar a diversidade, o Ballroom no Brasil redefine as normas e oferece uma nova linguagem artística, que é simultaneamente pessoal e universal, política e estética, subvertendo os padrões tradicionais e criando um espaço de acolhimento, resistência e transformação.

Figura 1 - Gabriela Almeida performingo em uma Ball



Fonte: Reprodução/Instagram/ mgabialmeidam

Figura 2 - Ball Vera Verão



Fonte: Reprodução/Instagram/Cíntia Rizoli

Ainda como modo de pensar poéticas intempestivas que recolocam a poética aristotélica em deriva, além do Ballroom, na caixa dos meus afetos, quero trazer Ney Matogrosso. Ney Matogrosso, como um Édipo moderno, vive e revive em sua arte, o espírito da tragicidade grega. Sua corporeidade forja identidades móveis e interpela o desejo pela liberdade como um mantar. Assim como nas tragédias de Sófocles e Eurípides, Ney se coloca como um protagonista que desafia o destino, sem envergonhar de suas vulnerabilidades ao expor um corpo à margem da sociedade. Sua arte, ao mesmo tempo exuberante e dramática, é território de subversão e, nesse sentido, acoplo o rebolado e teatralidade de Ney com sagacidade vogue-corporal Ballroom. Estou interessado por uma poética teatral e um teatro que são territórios de resistência e afirmação. Ney Matogrosso, artista singular, figura que provoca estranheza e fascínio em sua arte, desde sua estética visual até sua interpretação única e ousada exhibe uma estética que não se resume apenas à sua aparência extravagante ou ao uso de máscaras e figurinos que desafiam a percepção do corpo e do gênero, mas se estende ao próprio modo como ele se entrega à sua arte, rompendo com convenções e expectativas. Ney é um artista que subverte, desconstrói e reinventa não apenas o palco, mas também a identidade artística e cultural brasileira.

Ao utilizar Ney Matogrosso como referência, conectamos sua arte com a estranheza, a brasilidade, a teatralidade, a dramaticidade e a fluidez de corpos marginalizados. Nas tragédias gregas, os personagens enfrentam dilemas profundos, muitas vezes impossíveis de evitar, que os forçam a confrontar a si mesmos e ao seu destino. Da mesma forma, no Movimento Ballroom e no universo queer, a performance torna-se um espaço onde a dor, a resistência e a libertação se entrelaçam. Os corpos LGBTQ+ são corpos de heróis trágicos que passam pelo ciclo de sofrimento, reinvenção e libertação. Os corpos LGBTQ+, nas suas possíveis estranhezas podem trilhar trajetórias de desejos, transformação e resistência que se assemelha à dos protagonistas das tragédias gregas, cujos destinos são inevitavelmente marcados por dilemas profundos e transformadores. Como os heróis trágicos, esses corpos enfrentam o sofrimento, não apenas como uma consequência de suas escolhas, mas como uma imposição externa, socialmente construída, que os força a navegar por espaços de exclusão e violência. A sociedade, muitas vezes, enxerga esses corpos como deslocados ou "estranhos", pois desafiam os paradigmas estabelecidos de gênero e sexualidade.

Portanto, os atravessamentos entre a tragédia grega, o movimento Ballroom e a cena queer, ao lado da arte de Ney Matogrosso, fornecem pistas sobre a experiência de existir a partir de um desejo: um ciclo de sofrimento, reinvenção e libertação. Cada um desses elementos desafia normas, trazendo à tona não só a dor e o conflito, mas também a celebração da vida e a liberdade de ser quem se é, sem medo do que a sociedade espera.

#### **4 ENSAIO PARA UMA FUTURA PRÁTICA CÊNICA-PEDAGÓGICA**

Toda a discussão feita até agora teve como objetivo propor uma prática pedagógica-cênica. A epistemologia levantada, o tom confessional do texto, minha experiência como docente pretende, agora, assumir uma prática de ensinar a transgredir: assim como Bell Hooks, em sua obra “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade”, proponho aqui a criação de práticas pedagógicas onde todas as vozes serão ouvidas. Minha proposta promove romper com pedagogias autoritárias e práticas educacionais que perpetuam desigualdades.

A educação como prática da liberdade é um jeito de ensinar que qualquer um pode aprender. Esse processo de aprendizado é mais fácil para aqueles professores que também creem que sua vocação tem um aspecto sagrado; que creem que nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual dos nossos alunos. Ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo. (HOOKS, 2013, p 25).

Ao utilizar o teatro como prática de liberdade não apenas conseguiremos transmitir técnicas ou conhecimentos formais, mas também promovemos um ambiente onde os alunos podem explorar suas identidades, questionar suas realidades e dar voz às suas histórias. Esse processo estimula o desenvolvimento intelectual ao mesmo tempo em que valoriza a subjetividade de cada indivíduo, contribuindo para a formação de pessoas mais críticas, criativas e sensíveis. Assim, o teatro se torna não apenas uma ferramenta pedagógica, mas também um meio de transformar e fortalecer a capacidade de se conectar com o outro.

Você pôde ler que eu investiguei a utilização da tragédia grega como recurso didático nas Artes Cênicas, com ênfase na desconstrução da visão aristotélica

tradicional e a incorporação de elementos contemporâneos como o Ballroom e o movimento queer porque eu quero propor residências artísticas em espaços alternativos sobre o teatro nas lógicas do queer, do contemporâneo e do intempestivo.

A residência artística será realizada em, pelo menos, 5 dias e abordará tanto a análise teórica quanto a minha prática vivencial, com foco em compreender as transformações que o teatro pode promover em relação à diversidade, identidade de gênero e estética inclusiva. A metodologia adotada será predominantemente qualitativa, pois envolve a análise de processos subjetivos e experiências individuais/coletivas, como a interação dos participantes, suas interpretações, o compartilhamento de memórias, comportamentos e criatividade no contexto cênico. No entanto, mesmo com a predominância da abordagem qualitativa, serão coletadas entrevistas, relatos e observações, buscando entender como essas práticas influenciam a percepção dos participantes sobre o teatro, a tragédia e a inclusão no contexto cênico. Essas abordagens permitirão uma compreensão das possibilidades de transformação estética e pedagógica do teatro, promovendo um ambiente mais inclusivo e diversificado, ao mesmo tempo em que desafia as estruturas tradicionais do gênero da tragédia grega.

A residência será conduzida por meio de duas principais estratégias: a análise de práticas cênicas e a reflexão crítica sobre os processos vivenciados pelos participantes, ou seja, o estudo que fiz para esse TCC escrito nos tópicos lidos anteriormente funcionam como cartografia da residência.

Serão realizadas práticas de teatro, nas quais os participantes terão a oportunidade de experimentar e reinterpretar a tragédia grega, incorporando práticas do Ballroom e do movimento queer. A residência será baseada na ideia de improvisação criativa e experiência corporal, em que todos os participantes têm liberdade para criar, transformar e subverter normas dentro do campo das artes cênicas. Durante minha jornada como aluno no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, me vi envolto por práticas que me desafiavam a explorar a improvisação como um caminho de descoberta. Uma dessas experiências aconteceu em uma aula de Movimento e Linguagem 3, ministrada pela professora Van Porath, cuja técnica envolvia a improvisação através da consciência do corpo e do espaço. Durante o exercício, somos convidados a explorar movimentos espontâneos, sem a necessidade de um roteiro fixo, mas sempre conectados com a energia do momento e com os outros participantes. O foco é deixar o corpo falar por si, permitindo que ele guie a cena e transformando qualquer inibição em uma nova possibilidade de

expressão. Deste modo, relembando minha trajetória e acessando memórias antigas, sugiro esta abordagem metodológica neste trabalho pois percebo que as práticas propostas têm a capacidade de nos levar a um estado de liberdade criativa, onde o corpo é tanto o criador quanto a criação. O trabalho de improvisação, aliado à presença e ao ritmo do corpo, transforma a ideia de que a performance cênica precisa ser rigidamente ensaiada ou controlada. Ao contrário, ela se torna um jogo constante de trocas e descobertas, que se constroem no instante da ação, permitindo que o público e os participantes se envolvam em uma experiência única.

A metodologia se apoia em uma abordagem de exploração, onde o corpo é o principal veículo de expressão, e a colaboração é a chave para o desenvolvimento do processo artístico. Não se trata de aprender uma técnica específica ou seguir um caminho pré-determinado, mas de viver e sentir a criação, permitindo que as ideias surjam naturalmente através da prática. A ideia central é desafiar as normas tradicionais de ensino de teatro e artes cênicas, oferecendo um ambiente onde a interpretação e a expressão pessoal sejam mais valorizadas que o resultado final. O Ballroom e a teatralidade de Ney Matogrosso serão utilizados para agenciar interpretações da tragédia e para gerar um espaço de transformação de si com o outro.

Dos critérios estabelecidos para a participação desta residência artística, o principal é ter idade mínima de 16 anos. A escolha de trabalhar com a faixa etária a partir dos 16 anos tem como objetivo alcançar indivíduos em uma fase de formação e amadurecimento pessoal, onde questões de identidade, inclusão e pertencimento são particularmente significativas. Além disso, essa faixa etária não será única, a residência quer abranger tanto adolescentes quanto jovens e adultos, permitindo uma troca de experiências e perspectivas, o que enriquece ainda mais o processo criativo e a aprendizagem dentro do processo artístico. A residência também não estará restrita apenas para o público LGBTQIAP+. A importância de abranger todos os públicos, sem restrições, reside na criação de um espaço de diálogo pautado na diferença. Essa abordagem não só amplia a percepção de inclusão, mas também oferece uma oportunidade de desconstruir estigmas e preconceitos que, muitas vezes, limitam a visão das pessoas sobre o outro. Ao convidar pessoas de diferentes origens e vivências a participarem da oficina, cria-se um ambiente de aprendizado e troca mútua, onde todos os participantes têm a chance de se envolver com os temas da tragédia grega, da arte cênica e da diversidade de maneira ampla. Essa diversidade de participantes contribui para o fortalecimento de um teatro mais inclusivo, acolhedor

e representativo da sociedade contemporânea, e reafirma a importância da arte como um meio de transformação e reflexão social.

Os objetivos da residência serão:

- Analisar a tragédia grega sob uma nova perspectiva.
- Explorar a integração do ballroom e movimento queer nas artes cênicas.
- Avaliar o impacto da abordagem inclusiva no processo de aprendizagem artística.
- Promover um teatro mais inclusivo e diverso.
- Contribuir para a reflexão sobre a estética e a formação de um teatro que promova a inclusão e diversidade.

A escolha da metodologia de pesquisa baseada na residência artística é justificada pelos seguintes objetivos:

- Fomentar o processo criativo e imersivo.
- Possibilitar experimentações e inovação estética.
- Refletir sobre diversidade e inclusão no teatro.
- Gerar resultados artísticos e acadêmicos que potencializem a inclusão.
- Desenvolver o ensino das Artes Cênicas dentro de uma proposta inclusiva e diversa.

#### 4.1 RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TRAGÉDIA QUEER

##### **Dia 1: Ação, Movimento e Desconstrução da Tragédia**

##### **Objetivos:**

- Quebra de padrões tradicionais: desafiando as unidades aristotélicas.
- Explorar como transformar o clássico em algo dinâmico e contemporâneo.
- Trabalhar o movimento como ferramenta de interpretação e subversão.

##### **Atividades:**

##### **1. Desafio de Improvisação "Destrua a Tragédia":**

Em grupos, os participantes recebem uma cena curta de uma tragédia grega (por exemplo, *Édipo Rei* ou *Antígona*). A tarefa é destruir a cena: quebrar as regras de tempo, espaço e ação. Eles podem dividir a cena em fragmentos,

misturar lugares e até usar tempo não-linear. O importante é não seguir as regras tradicionais.

Objetivo: Criar algo novo e inesperado, colocando o movimento do corpo no centro da ação.

## **2. Atividade de Corpo e Transformação:**

Uma introdução prática ao ballroom e seus movimentos (como Vogue ou Waacking). Cada participante será desafiado a criar uma pose ou movimento que represente a essência de um personagem trágico, como Antígona ou Medeia, mas transposto para uma realidade contemporânea.

**Objetivo:** Colocar o corpo em foco e usar o movimento como forma de transformação e expressão emocional.

## **3. Ação e Reflexão:**

Os grupos apresentam suas criações. O foco é em como o movimento e a energia desconstruíram a tragédia original, trazendo uma nova visão de seus dilemas.

# **Dia 2: Gênero, Identidade e Subversão no Corpo**

## **Objetivos:**

- Exploração de gênero e identidade através da performance.
- Incorporar o movimento queer para desestabilizar os personagens e a trama.
- Fluidez e transformação: como o corpo pode romper os estereótipos de gênero e poder na tragédia.

## **Atividades:**

### **1. Improvisação de Gênero e Poder:**

Em grupos, os participantes trabalham com uma cena de uma tragédia clássica, mas todos devem subverter o gênero de seus personagens. Por exemplo, um personagem tradicionalmente masculino pode ser interpretado por uma mulher ou pessoa não-binária.

A cena não deve seguir a narrativa original, mas sim questionar as relações de poder e gênero no contexto apresentado.

Objetivo: Criar uma cena onde as relações de poder são desconstruídas através do corpo e da expressão de gênero.

### **2. Dança Queer e Transformação de Personagem:**

Cada participante deve adaptar um personagem clássico da tragédia (por exemplo, Antígona ou Édipo) para uma interpretação queer. Eles

usarão movimentos do ballroom, como poses e transições de dança, para criar uma nova versão do personagem.

Objetivo: Usar a dança para representar os conflitos internos e externos das personagens, transformando sua identidade e interpretação.

### **3. Jogo de Gênero no Palco:**

Um jogo onde os participantes criam diálogos improvisados, mas com a condição de que todos os personagens devem ser fluídos em gênero durante a interação. O objetivo é entender como os personagens podem transcender as normas de gênero estabelecidas na tragédia.

## **Dia 3: Emoções e Conflitos – A Tragedy é Nosso Corpo**

### **Objetivos:**

- Focar nas emoções e como o corpo pode expressar conflitos internos e externos.
- Explorar as reações emocionais dos personagens através da performance física.

### **Atividades:**

#### **1. Corrida Trágica – Emoções no Corpo:**

Os participantes são desafiados a representar uma emoção (raiva, medo, tristeza, vingança) de maneira intensa e física, movendo-se pela sala enquanto reagem aos estímulos e ações dos outros participantes.

Objetivo: Trabalhar o corpo como o principal veículo de expressão emocional, criando momentos que capturam a intensidade da tragédia.

#### **2. Cena de Conflito:**

A partir de uma situação trágica clássica (como o conflito entre Antígona e Creonte), os grupos devem explorar fisicamente o conflito através de uma luta dramática e gestual. Não se trata de uma luta física literal, mas de uma luta expressiva que envolva a tensão entre os personagens e seus dilemas emocionais.

Objetivo: Transformar o conflito em uma batalha de movimento e energia, onde a intensidade emocional é representada através do corpo.

#### **3. Reflexão Ativa:**

Depois da atividade, os participantes discutem como suas emoções foram transformadas no palco e como o movimento contribuiu para amplificar os conflitos internos das personagens.

#### **Dia 4: Montagem Coletiva – Criando uma Cena Trágica Contemporânea**

##### **Objetivos:**

- Colocar em prática tudo o que foi explorado nos dias anteriores.
- Trabalhar de forma colaborativa para criar uma cena completa, incorporando movimento, gênero, identidade e tragédia.

##### **Atividades:**

##### **1. Divisão por Cenas – Criação de Montagem:**

Cada grupo recebe um tema de tragédia (ex: destino, vingança, perda). O desafio é criar uma cena completamente nova que transmita esse tema de forma explosiva e emocional, misturando elementos da tragédia grega com dança contemporânea e movimento queer. Eles devem explorar o conflito e a subversão das normas.

Objetivo: Criar algo único e impactante, que seja tanto uma reinterpretação da tragédia quanto uma exploração das dinâmicas de poder e identidade.

##### **2. Ensaios Criativos e Improvisações:**

Durante o ensaio, cada grupo deve trabalhar a interpretação física das emoções, usando movimentos amplos, poses e transições de gênero para trazer sua cena à vida.

Objetivo: Refinar a cena enquanto permite que a criação se dê livremente.

##### **3. Apresentação para os Outros Grupos:**

Cada grupo apresenta sua cena para os outros, sem precisar de um roteiro fixo. O foco é a performance e a emoção, não a técnica teatral tradicional. O impacto e a expressividade no corpo são o que mais importa.

#### **Dia 5: Apresentação Final e Feedback Criativo**

##### **Objetivos:**

- Apresentar as cenas criadas e receber feedback construtivo.
- Celebrar o trabalho coletivo e as novas abordagens criativas para a tragédia.

##### **Atividades:**

##### **1. Apresentação das Cenas Criadas:**

Cada grupo apresenta a cena completa que criou nos últimos dias, com a incorporação de elementos de movimento, ballroom, subversão de gênero e emoção.

## **2. Feedback e Reflexão Criativa:**

Após cada apresentação, os participantes dão e recebem feedback crítico e criativo, discutindo como a tragédia foi reimaginada e expressada através do corpo e movimento.

## **3. Encerramento – Celebração da Criatividade:**

Encerramento com uma atividade coletiva de celebração onde todos, juntos, criam um movimento que simbolize a tragédia e a transformação que experimentaram ao longo dos cinco dias.

# **5 ARTE EDUCAÇÃO, ENSINO E BNCC: ABORDAGEM PRÁTICA, HABILIDADES E COMPETÊNCIAS**

A residência artística aqui proposta quer promover o encontro entre o passado e o presente, utilizando a tragédia grega como ponto de partida para reflexões contemporâneas sobre identidade, gênero e cultura. Desejo criar um ambiente dinâmico e criativo, onde os indivíduos possam se expressar livremente e colaborar em um processo artístico coletivo, utilizando o corpo como principal meio de comunicação. É importante ressaltar a flexibilidade deste processo artístico que permite a adaptação tanto ao contexto educacional quanto a outras experiências culturais fora da sala de aula. A residência busca incorporar uma metodologia de ensino-aprendizagem baseada na exploração criativa e na improvisação, permitindo que os participantes se conectem com leituras da tragédia grega e, ao mesmo tempo, incorporem práticas contemporâneas, como o Ballroom e a poética da corporeidade cênica de Ney Matogrosso, para subverter e fazer traduções imprevistas de peças consideradas intocáveis pelo cânone.

A tragédia grega, como ponto de partida, é uma estratégia para a reflexão sobre temas universais, como destino, conflito e justiça. A sua reinterpretação através de lentes contemporâneas como o Ballroom, o Movimento Queer e a teatralidade corporal de Ney Matogrosso podem expandir modos de se reinscrever no mundo. De acordo com a BNCC, o teatro proporciona uma experiência artística que envolve múltiplos sentidos e promove o encontro com o outro através da performance. Nessa residência proposta, o corpo torna-se o espaço de criação de realidades auto-

ficcionais, onde são gerados tempos e espaços a partir das vivências subjetivas e minoritárias.

O Teatro instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em performance. Nessa experiência, o corpo é lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física. Os processos de criação teatral passam por situações de criação coletiva e colaborativa, por intermédio de jogos, improvisações, atuações e encenações, caracterizados pela interação entre atuantes e espectadores. (BRASIL, 2017, p 196).

O teatro como componente curricular visa propiciar a troca de experiências entre participantes e atores e permite que as seis dimensões do conhecimento, sendo elas criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão, propostas pela BNCC sejam praticadas de forma integrada e dinâmica. Ao estudar e interpretar os textos trágicos, os participantes serão desafiados a vivenciar de maneira sensorial os conflitos internos e sociais dos personagens. A fala dramática, cheia de ritmos e emoções revela a dor, a frustração e a redenção, além de ser intensificada pela música do coro e pelas ações que fazem parte da performance. O Ballroom possibilita a mistura de movimento corporal, música e performance e realiza uma experiência inclusiva e multissensorial. A prática do Ballroom, que vai além da dança, agenciará a expressão de identidade. A vivência do ballroom, por acontecer nas batidas musicais, vai trazer dinâmicas rítmicas para as composições que serão feitas na residência. Além disso, a conexão com a cultura queer e a poética de Ney Matogrosso, trarão pistas para que os participantes experimentem uma expressão de gênero fluida, permitindo a liberação de tensões sociais e a criação de formas de visibilidade. Em um ambiente de dança como o Ballroom e a gramática de Ney Matogrosso, o aluno experimenta a potência do movimento corporal, a entonação da voz (nas interações com os outros competidores) e a exploração estética, mergulhando em um contexto de empoderamento e aceitação das múltiplas identidades.

A prática artística-pedagógica da residência, portanto, faz um furo num tipo de aprendizado que vai além do estudo técnico e historiográfico da tragédia. Ela oferece aos alunos um espaço para reflexão crítica e vivências práticas que conectam o passado e o presente e o privado e o público. A tragédia grega reinterpretada através da Performance Queer de Ney Matogrosso e do Ballroom, aposta em uma poética que expande o próprio teatro, a própria tragédia e a própria memória. Além disso, ao trabalhar com temas como identidade, diversidade e inclusão, o teatro torna-se um campo fértil para manusear questões que são muitas vezes negligenciadas nos

currículos tradicionais, preparando os estudantes para um mundo mais plural e acolhedor. Para o teatro, a resignificação da tragédia grega também abre caminhos para a renovação estética. A inclusão de práticas performativas contemporâneas, como o voguing, não apenas desafia os limites da linguagem teatral, mas também amplia sua capacidade de re-apresentar as complexidades das diferenças identitárias. Corpos e narrativas que foram historicamente excluídos dos palcos encontram, efetivamente, visibilidade.

Em suma, este estudo aqui proposto não apenas faz parte de outros textos que tem tensionado as normas estabelecidas pela tradição aristotélica, mas também se apresenta como um dispositivo que quer reimaginar o papel do teatro e o futuro-passado. Ao combinar a profundidade filosófica da tragédia grega com a exuberância e a força do Ballroom, do Movimento Queer e de Ney Matogrosso, eu pretendi transitar nas fronteiras do fazer artístico e pedagógico. Mais do que uma análise acadêmica, este trabalho é um chamado para repensar as estruturas culturais e educacionais que moldam nossas experiências artísticas e sociais, propondo um futuro mais possível e menos dogmático.

A residência pretende, portanto, nos rastros do Movimento Queer, assumir uma criticidade que desafia as normas tradicionais de gênero e sexualidade e, quando aplicado às Artes Cênicas, cria uma experiência sensorial híbrida, onde a expressão de identidade ultrapassa as limitações convencionais de gênero e corpo. Essa residência queer quer oferecer aos participantes uma vivência sensorial e permitir que eles se desconstruam, por meio de performances, as normas de subalternização dos seus corpos. Ao integrar as tragédias gregas, o Ballroom e a Cultura Queer, e propor uma residência teórico-prática, a experiência teatral e performática assume um movimento de rasura entre teatro, vida, ético e estético. A tragédia grega permite uma vivência emocional intensa e reflexiva através da palavra, da análise e da reflexão sobre os textos e os temas abordados, o Ballroom e a teatralidade de Ney Matogrosso agencia uma expressão corporal e identitária de reorganização subjetiva/coletiva de representatividades de identidade e gênero. Juntas, essas abordagens oferecem um espaço de inclusão e invenção.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este TCC é presente e futuro. Eu preferi investir em um pensamento teórico para imaginar uma futura prática cênica-pedagógica. O foco do trabalho esteve mais

no manuseio de uma escrita-investigação de si conectado a poética de Aristóteles tensionada e atravessada pelo meu referencial queer e pelo meu corpo que apresenta uma corporeidade desviante de uma performance heteronormativa. O ideal é que esse trabalho fosse o resultado da residência. Isso não aconteceu e, por não ter acontecido, esse TCC aponta de fato para um futuro. Nas minhas próximas derivas, apesar das contingências, hesitações e reformulação de futuro, pretendo realizar a residência proposta e quem sabe tentar um futuro mestrado cujo projeto apresente os resultados das residências e os desdobramentos da epistemologia gestada aqui. Quando eu apresentei os primeiros esboços desse TCC para meu orientador Saulo Moreira eu estava parado em um texto que apreciava mais um acoplado de informações da Wikipédia. Foi um grande exercício assumir uma dicção mais macia, mais autoral, mais bioficcional. O tempo urgiu, precisava escrever alguma coisa que apontasse para um futuro tipo quando no passado ao entrar no curso de Artes Cênicas, um futuro bonito se anunciou. Eu estava terminando o curso com um corpo frio, mas me vejo reaquecido depois dessa escrita mesmo com as lacunas que toda pesquisa e especialmente essa pode deixar. Evoé.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Eudoro de Sousa. 4ª edição. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

**BRASIL**. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular: educação é a base. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: [https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518-versaofinal.pdf](https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal.pdf). Acesso em: 19 jan. 2025.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Criticamente subversiva**. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icària Editorial, 2002, p. 55-81.

CISCATI, Rafael. **A história do movimento LGBTQIA+ brasileiro em 3 conquistas, segundo ativistas**. 2022. Disponível em:

<https://www.brasildedireitos.org.br/atualidades/a-historia-do-movimento-lgbtqia-brasileiro-em-3-conquistas-segundo-ativistas/#:~:text=Quando%20o%20movimento%20LGBTQIA%2B%20surgiu,ent%C3%A3o%20formado%20majoritariamente%20por%20homens>. Acesso em: 26 dez. 2024.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha e Sergio Maciel. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

FACUNDINI, Diego. **‘Se não aguenta não entra na Ball’: A Cultura Ballroom no Brasil**. 2023. Jornalismo Júnior. Disponível em: <https://jornalismojunior.com.br/a-cultura-ballroom-no-brasil/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

FERRAZ, Thaís. **Movimento LGBT: a importância da sua história e do seu dia**. 2017. Disponível em: <https://www.politize.com.br/lgbt-historia-movimento/#:~:text=O%20MOVIMENTO%20CHEGA%20AO%20BRASIL&text=Entr e%20elas%2C%20duas%20se%20destacam,crise%20s%C3%A3o%20sentidas%20at%C3%A9%20hoje>. Acesso em: 26 dez. 2024.

FERREIRA, Julio Cesar. **Dos EUA ao Brasil, cena Ballroom abre espaço de exaltação aos LGBTQIA+**. 2022. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2022-04-27/cena-ballroom-brasil-espaco-de-refugio-exaltacao-e-celebracao.html?Foto1>. Acesso em: 19 jan. 2025.

GALPÃO, Grupo. **Grupo Galpão**. Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/sobre>. Acesso em: 19 jan. 2025.

GRILLO, Camila Karla; LANZARINI, Ricardo. O campo de produção cultural e o espaço de atuação das mulheres no teatro LGBT. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 171–184, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIMA, Caroline Frizeiro e Karoline. **O que é Cultura Ballroom**. 2020. Disponível em: <https://houseofraabe.alboompro.com/post/46681-culturaballroom>. Acesso em: 26 dez. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MIRANDA, Eduardo (ed.). **"Manifesto Transpofágico" tematiza o corpo travesti no Teatro Sesi, no centro do Rio de Janeiro**. 2023. Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.brasildefatorj.com.br/2023/04/28/manifesto-transpofagico-tematiza-o-corpo-travesti-no-teatro-sesi-no-centro-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 19 jan. 2025.

MOMBAÇA, Jota. **Ñ v nos matar agora**. Cobogó; 1ª edição, 2021.

PAULO, Câmara Municipal de São. **Diversidade em situação de rua: vivências e opressões**. São Paulo: Escola do Parlamento, 2016. 29 slides, color.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, v. I. Campinas: Papirus, 1994.

TEATRO, Cia. Mungunzá de. **Mungunzá**. Disponível em:  
<https://www.ciamungunza.com.br/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ**. São Paulo: n-1 edições, 2019.