



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**HEBERTON DOS SANTOS LOBATO
(TAMARA TIJUCA SALLO)**

**RAINHAS TRANSFORMISTAS DE ABAETETUBA:
con(cu)rsos, performances e performatividades**

**Belém- Pará
2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**HEBERTON DOS SANTOS LOBATO
(TAMARA TIJUCA SALLO)**

**RAINHAS TRANSFORMISTAS DE ABAETETUBA:
con(cu)rsos, performances e performatividades**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte

**Belém- Pará
2021**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

L796r Lobato, Heberton dos Santos.

Rainhas transformistas de Abaetetuba: con(cu)rsos, performances e performatividades/ Heberton dos Santos Lobato.- 2021.

181 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo
Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2021.

1. Performance (Arte). 2. Cultura Popular. 3. Antropologia. I. Título.

CDD – 301.2



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos trinta (30) dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e um (2021), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Camargo, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Heberton dos Santos Lobato, intitulada: **RAINHAS TRANSFORMISTAS DE ABATETUBA: Con(CU)rsos, Performances e Performatividades**, perante a Banca Examinadora composta por : Giselle Guilhon Camargo (Presidente); Aureo Déo De Freitas Junior (Examinador interno) ; Denise Mancebo Zenicola (Examinador Externo à Instituição); Marcio Pizarro Noronha (Examinador Externo à Instituição) ; Natacha Muriel Lopez Gallucci (Examinador Externo à Instituição) . Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Camargo, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito Excelente


A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon Camargo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 30 de julho de 2021.



Giselle Guilhon Antunes Camargo

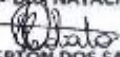
Prof.ª Dr.ª GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO


Prof. Dr. AUREO DÉO DE FREITAS JUNIOR


Prof.ª. Dr.ª. DENISE MANCEBO ZENÍCOLA


Prof. Dr. MARCIO PIZARRO NORONHA


Prof.ª Dr.ª NATACHA MURIEL LOPEZ GALLUCCI


HEBERTON DOS SANTOS LOBATO

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas, neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: _____

Data: _____

Dedico aos meus pais Hermes da Silva Lobato e Terezinha de Jesus Silva dos Santos, pelo incentivo e por nunca desistirem de mim. Aos meus irmãos Kátia Cilene Silva dos Santos, Heverton dos Santos Lobato e Weliton dos Santos Lobato pela convivência afetiva e carinho. E, por fim, aos meus sobrinhos Diogo dos Santos Lobato, Sabrina Lobato, Samuel Conceição Caldas Lobato, Arthur Gabriel Pinheiro Lobato, Saimon Caldas Lobato e Anderson dos Santos Lobato (*in memoriam*), para os quais deixo esta obra como exemplo de luta e transformação de vida pela educação.

AGRADECIMENTOS

Mesmo sendo uma dissertação subversiva e contraditória, em alguns pontos, no que tange os princípios cristãos puritanos, meu primeiro agradecimento é para Deus (no sincretismo religioso Oxalá). Pois foi esse ser espiritual que me edificou quando estive só e pensei em desistir do mestrado; que me tornou uma pessoa mais forte, confiante e mais empática às dores alheias.

Nesses dois anos, muitos foram os momentos de indecisões, angústias e extresses, mas também foram períodos fecundos de muitas trocas de conhecimentos, alegrias, construções de amizades e solidariedades. Dessa forma, eu não poderia deixar de agradecer aos meus parceiros e parceiras de estudo que lutaram (e ainda lutam) ao meu lado em prol do avanço das Artes no Estado do Pará, entre os quais destaco: Marise Maués, Karla Pessoa, Patrícia Abud, Rose karimme, Iva Rothe, Allyster Fagundes, Amanda Modesto, Heloa Rodrigues, Rodrigo José, Maria Isabel Veiga, Suelen Nino, Rafaella Corrêa, Glauce Santos, Robson Gomes, Paulo Meira, Paulo César Jr., Enoque Paulino, Edson Palheta, Ailson Tanaka, Kika Cristancho, Eder Monteiro e Tirsa Gonçalves.

Outro leque de pessoas que foram de igual importância para a elucidação, aprofundamento e êxito dessa obra foram os professores do PPGARTES/UFPA, os quais cito: Cláudia Leão e Maria dos Remédios (foram minhas primeiras professoras no Programa e me deram muito apoio quando as dúvidas e incertezas eram muitas); João de Jesus Paes Loureiro (por compartilhar os seus conhecimentos sobre a cultura e arte na Amazônia); Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel (os quais foram muito sensíveis e críticos em relação ao andamento da minha pesquisa dando sugestões incríveis); Cesário Augusto (por participar da minha banca de qualificação, contribuindo sobre questões que envolve performance); Aureo Deo Junior (pelas contribuições na minha defesa); e, por último, Gisele Guilhon (minha querida orientadora que me acolheu e me acompanhou durante todo esse processo).

Nessa ocasião, deixo também registrado a minha gratidão às professoras Denise Mancebo Zenícola e Natacha Muriel Lopez Gallucci que, durante esse período, acompanharam minha pesquisa no GT de Estudos da Performance na Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), onde as quais não só trocaram conhecimentos como me acolheram e me incentivaram a persistir na temática. Para sintetizar, pois são muitos sentimentos e momentos envolvidos/vividos, gostaria de dizer o quanto tenho um carinho especial por elas, tanto como profissionais dedicadas quanto pessoas gentis e afetuosas.

Ainda falando sobre os professores convidados de outras Intituições de Ensino Superior (IES), deixo registrado também a minha alegria de conhecer os professores Rafael Noletto e Márcio Pizzaro. O primeiro, com um olhar atento aos detalhes, deixou contribuições incríveis na qualificação, apontado novos caminhos para essa pesquisa. Já o segundo, com muita simpatia e domínio técnico-teórico, durante a defesa, apontou as lacunas que precisavam ser preenchidas além dos possíveis desdobramentos dessa obra em um novo ciclo de estudos.

Nesse momento, também destaco a importância dos amigos que a vida foi me concedendo, pois sem o apoio e incentivo deles alguns processos não seriam exitosos e/ou compreendidos: ao Dedival Brandão, pelos conhecimentos e experiências de vida compartilhadas, além das parcerias acadêmicas e culturais, conselhos particulares e momentos fraternos vividos em suas residências (Abaetetuba/Belém); ao Willame Pinheiro e Débora Rodrigues, pelo convívio religioso, amizade, contribuição e paciência ao emprestarem seus ouvidos durante as minhas indecisões e angústias; ao Jorge Santos (Jorge Pará), pela amizade, trocas de conhecimentos e pela parceria perigosa rumo à Vila Maiauatá; à cantora trans Lilian Tufão, pela amizade, apoio emocional e conversas sobre processos de transexualização; às parceiras Ester Eunice Corrêa, Klycia R. Pereira, Lissandra de S. Filgueira, Natalina Miranda, Natália Cardoso e Leliane Gonçalves, pela amizade, compreensão, companheirismo e trocas de saberes; ao Higor Oliveira, pela amizade e por aceitar lecionar, de forma adjunta, em algumas turmas de Escola Pública em Cametá (PA) durante esse ciclo acadêmico.

Por fim, e não menos importante, deixo registrado a minha eterna gratidão aos sujeitos que foram protagonistas dessa pesquisa, pois sem as lutas diárias deles por visibilidades e garantias de direitos nada disso seria possível. Nessa passarela teórico-conceitual, entre tantos outros artistas abaaetetubenses importantes que não pude conhecer e adentrar em suas experiências, destaco as seguintes artistas: Sabá; Gisele Morgado; Bruna Lombardi (assassinada por seu namorado meses depois da minha defesa); Tana Luck; Dihia Mikaelen; Duda Nereidy; Carolayne Vitória; Lilian Tufão; Adiel Alon; Shakira Moraes; Flávia Sadalla; Shaiera Sancler; Daniela Delamari; Paola Bracho; Monaiara Matarazo; Naiandra Nayra; Laynna Cardoso; Diana Paes; Jéssica Isabelle; Abulane Silva; Ávila Assunção; Ernesta Pirão; Luna Fedor; Adriano Crocoká; Ayla Vitória; Valentina Milano; Ashley Evans e Maria Hernandes.

Muito obrigada!

RESUMO

A presente pesquisa em arte tem como objetivo criar uma bricolagem entre etnografia e auto-etnografia interligando as memórias dessa pesquisadora-transformista às das artistas transformistas de Abaetetuba. À luz das teorias da performance, memória e performatividade de gênero, o que se busca compreender são os processos criativos, transições de gênero e posturas políticas das artistas a partir de suas participações nos concursos gays na cidade de Abaetetuba (*lócus* da pesquisa). Os teóricos-base são Richard Schechner (2003; 2013; 2012); Judith Butler (2018; 2019); Paul Preciado (2017; 2018) e Pierre Nora (1993), a partir dos quais cria-se um diálogo fecundo com outros autores e conceitos dando vida ao corpo dissertativo. Em vista a alcançar o objetivo proposto, na coleta dos dados etnográficos utilizou-se entrevistas semiestruturadas, observações *in loco*, coletas de textos visuais e pesquisa bibliográfica. Como resultado, o estudo aponta: a- a existência decolonial da estética transformista e sua diferença em relação a estética Drag (Queen/King); b- a existência, nos concursos gays, de uma micropolítica do desejo capaz de mobilizar territórios (espaço social) e territorialidades (relações dos sujeitos com seu espaço interno e externo); c- a interferência real da cultura amazônica no imaginário criativo transformista; d- existência de categorias comuns entre a *performance art* e a performance cultural nos concursos gays (efemeridade, transgressão, caráter político, aproximação vida/arte); e, e-aumento da visibilidade, respeito e reconhecimento dos artistas gays, por meio dos concursos de dança/desfile em Abaetetuba. A dissertação está dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo, contextualiza-se a microrregião do Baixo Tocantins em suas múltiplas dimensões (sociais, estéticas, políticas), com foco na cidade de Abaetetuba. No segundo, pondera-se sobre a categoria artística transformismo buscando justificar a escolha sobre tal estética, além de apresentar alguns elementos que compõem os concursos gays. No terceiro, evoca-se as categorias performance e performatividade intuindo refletir sobre as memórias restauradas/performativas das Rainhas Transformistas que, ao virem a tona a partir do contexto sociocultural abaetetubense, (re)constróem cenários artísticos, identitários, micropolíticos, espaciais, visuais, educacionais e históricos. Por fim, na conclusão, realiza-se a apuração metafórica dos votos coroando, em meio às dificuldades e conhecimentos adquiridos, as antigas e novas Rainhas Transformistas de Abaetetuba.

Palavras-chave: Rainhas Transformistas de Abaetetuba. Concursos Performáticos Gays. Memória Restaurada/Performativa. Bricolagem Etnográfica.

ABSTRACT

The present research in art aims to create a bricolage between ethnography and auto-ethnography, linking the memories of this researcher-transformist to those of the transformist artists of Abaetetuba. In the light of the theories of performance, memory and gender performativity, what is sought to understand are the creative processes, gender transitions and political postures of the artists from their participation in gay contests in the city of Abaetetuba (locus of research). The base theorists are Richard Schechner (2003; 2013; 2012); Judith Butler (2018;2019); Paul Preciado (2017; 2018) and Pierre Nora (1993), from which a fruitful dialogue is created with other authors and concepts giving life to the dissertation body. In order to achieve the proposed objective, in the collection of ethnographic data, semi-structured interviews, in loco observations, visual text collections and bibliographic research were used. As a result, the study points out: a- the decolonial existence of the transformist aesthetic and its difference in relation to the Drag aesthetic (Queen/King); b- the existence, in gay contests, of a micropolitics of desire capable of mobilizing territories (social space) and territorialities (subjects' relationships with their internal and external space); c- the real interference of Amazonian culture in the transformist creative imagination; d- existence of common categories between performance art and cultural performance in gay contests (ephemerality, transgression, political character, life/art approximation); and, e-increased visibility, respect and recognition of gay artists, through dance/parade contests in Abaetetuba. The dissertation is divided as follows: in the first chapter, the Baixo Tocantins micro-region is contextualized in its multiple dimensions (social, aesthetic, political), focusing on the city of Abaetetuba. In the second, the artistic category transformism is considered, seeking to justify the choice of such aesthetics, in addition to presenting some elements that make up the gay contests. In the third, the categories performance and performativity are evoked, intuiting to reflect on the restored/performative memories of the Transformist Queens who, when emerging from the sociocultural context of Abaetetubense, (re)construct artistic, identity, micropolitical, spatial, visual, educational and historical. Finally, in the conclusion, the metaphorical calculation of votes is carried out, crowning, amidst the difficulties and acquired knowledge, the old and new Transformist Queens of Abaetetuba.

Keywords: Transformist Queens of Abaetetuba. Gay Performance Contests. Restored/Performative Memory. Ethnographic Pricolage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa de leis sobre orientação sexual no mundo. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	33
Figura 2	Mapa de leis sobre orientação sexual na América Latina. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	34
Figura 3	Microrregião do Baixo Tocantins. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	38
Figura 4	Sujo da Vila Maiauatá. (Fotograma coletado na internet durante a pesquisa do mestrado)	40
Figura 5	Casa de Show Estaleiro, 2018. (Fotograma coletado pela autora durante a pesquisa do mestrado)	43
Figura 6	Bandeira original do orgulho gay criada por Gilbert Baker. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	43
Figura 7	Mesa dos jurados, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	44
Figura 8	Cabine de entrevistas, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	44
Figura 9	Palco principal, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	45
Figura 10	Concurso Rainha das Performances em Abaetetuba, 2018. (Imagem registrada pela autora antes da pesquisa de mestrado)	46
Figura 11	Candidata Abulane Silva e sua equipe, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	47
Figura 12	Candidatas e suas equipes, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	47
Figura 13	Apresentadoras Duda Lacerda e Adriano Crocoká, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	48
Figura 14	Candidata Jhully Daiane, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	49
Figura 15	Candidata Ávila Assunção, 2018 (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	50
Figura 16	Candidata Alicia Leal, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	53
Figura 17	Candidata Abulane Silva, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	54
Figura 18	Candidata Gilmara Thompson, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	55
Figura 19	Candidata Laína Cardoso, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	56
Figura 20	Candidata Shaiera Sancler, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	57
Figura 21	Candidata Jéssica Isabele, 2018. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)	58
Figura 22	Tamara Tijuca na X Edição do Chimoua Gay, 2017. (Imagem registada pela autora antes da pesquisa do mestrado)	61
Figura 23	Tamara e equipe atravessando para a Ilha Amorosa, 2017. (Imagem registrada pela autora antes da pesquisa do mestrado)	62
Figura 24	Tamara se apresentando para o público no Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)	64
Figura 25	Vista panorâmica do local do Concurso Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)	65
Figura 26	Tamara recebendo a premiação no Concurso Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)	66
Figura 27	Andre Luiz em Zatará Schezernan Populosa, 2018. (Imagem cedida por André Luiz para a pesquisa do mestrado)	67
Figura 28	Zatará Schezernan Populosa recebendo faixa e premiação no Concurso Chimoua Gay, 2018. (Fotograma coletado no facebook durante a pesquisa do mestrado)	68

Figura 29	Drags Queens e Transformistas no Fofó das Virgens de Cameté, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	71
Figura 30	Arranjos de cabeça que representam as três Yabás (Iemanjá-azul; Oxum-amarelo; Iansã- vermelho), 2018. (Registro feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)	74
Figura 31	Tamara Tijuca em Iemanjá, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)	77
Figura 32	Tamara Tijuca em Oxum, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)	78
Figura 33	Tamara Tijuca em Iansã, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)	79
Figura 34	Candidata vencedora do concurso Rainha do Folclore, 2018. (Fotograma coletado antes da pesquisa do mestrado)	80
Figura 35	Círio de N.S. da Conceição anos 60. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)	86
Figura 36	Frente de Abaetetuba 1, 1961. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)	87
Figura 37	Frente de Abaetetuba 2, 2018. (Fotograma coletado na Internet durante a pesquisa do mestrado)	87
Figura 38	Artesã Nina Abreu (<i>in memoriam</i>). (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)	88
Figura 39	Brinquedos de miriti confeccionado por Nina Abreu. (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)	90
Figura 40	Cordão do Papagaio de Nina Abreu. (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)	90
Figura 41	Candidatas em performance no concurso Dagaticadaga, 2014. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	92
Figura 42	Luna Fedor em performance no concurso garota carro do lixo, 2018. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	93
Figura 43	Candidatas em performance no concurso Beja Verão, 2018. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	93
Figura 44	Flávia Sadala em performance na quadra junina de Abaetetuba, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	94
Figura 45	Crianças na Parada do Orgulho Gay de Abaetetuba, 2019. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)	94
Figura 46	Participantes do Programa Academia de Drags (1ª temporada). (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	107
Figura 47	Ascheley Evans Musa da Parada Gay, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	109
Figura 48	Miss Brasil Gay, 2019. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	110
Figura 49	Quadro relação entre as categorias de miss e as temáticas escolhidas. (Quadro coletado durante a pesquisa do mestrado)	112
Figura 50	Gisele Morgado e Sabá. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	127
Figura 51	Rainha Gisele Estefany Morgado desfilando no Baile Gala Gay, [20--]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	129
Figura 52	Bruna Lombardi em performance e eleita a rainha do Baile Gala Gay, 1985. (Imagens cedidas por Bruna Lombardi durante a pesquisa do mestrado)	131
Figura 53	Lucinha do Babado no Baile Gala Gay, [198?]. (Imagem cedida por Bruna Lombardi durante a pesquisa do mestrado)	131
Figura 54	Rainhas em Performance. (Montagem fotográfica feita durante a pesquisa do mestrado)	134
Figura 55	Entrevista com Natália Souza Kawazaki (Tana Luck), 2019. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)	137
Figura 56	Entrevista com Didhia Mikaelen, 2019. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)	138
Figura 57	Didhia Mikaelen em performance no Baile Gala Gay. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	140

Figura 58	Carolayne Vitória, Shaiera Sancler e Flávia Sadalla, 2018. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)	142
Figura 59	Diana Paes em entrevista no Baile Gala Gay, 2018. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)	143
Figura 60	Laynna Cardoso em performance no Baile Gala Gay, 2018. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)	145
Figura 61	De Rainha pra Rainha. (Fotograma coletado no facebook durante a pesquisa do mestrado)	146
Figura 62	Passista Cinthia no Musa do Carnaval de São Paulo, 2013. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)	147
Figura 63	Público simpatizante e corpo de jurados no Dagaticada na Praça da Bandeira, 2015. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	148
Figura 64	Praça da Bandeira, 1966. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)	149
Figura 65	Candidata Nill Christopher, 2014. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	150
Figura 66	Candidata Raia 30 e Jô Dias, 2015. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	151
Figura 67	Candidatas no Dagaticadaga, 2018. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	152
Figura 68	Apoteose das candidatas no concurso Dagaticadaga, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	153
Figura 69	Valentina Milano e Lauanda Branche no Dagaticadaga, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	155
Figura 70	Samantha Motoserra e Flávia Sadalla, 2009. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	157
Figura 71	Dani de Catraca e Perez Watson, 2011. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	158
Figura 72	Shakira Pityú, 2012. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	159
Figura 73	Adiel Cantina da Serra em performance no Garota Carro do Lixo, 2013. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	161
Figura 74	Luna Fedor em performance, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	163
Figura 75	Programação de Beja, 2019. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	164
Figura 76	Ernesta Pirão, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)	166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ANAL.....	15
1 APOTEOSE LGBTQIA+: UM GRITO DE AMOR À (CU)LTURA AMAZÔNICA	28
1.1 (Cu)ltura Amazônica e (Cu)ltura Queer no Baixo Tocantins	30
1.1.1 Igarapé-Miri: con(cu)rso miss caipira gayfriend da amazônia oriental de Vila Maiauatá.....	38
1.1.2 Limoeiro do Ajuru: con(cu)rso Chimoua Gay.....	60
1.1.3 Cametá: con(cu)rso Rainha do Folclore.....	69
1.2 Abaetetuba: o ló(cu)s da pesquisa.....	81
2 RITUAL DE TRUCAGEM: DA NECA A LAIALA.....	95
2.1 Transformismo: uma categoria artística de(cu)lonial?.....	96
2.2 Breves a(cu)endações sobre os con(cu)rsos gays.....	111
3 RAINHAS TRANSFORMISTAS EM CENAS MICROPOLÍTICAS EM ABAETETUBA.....	115
3.1 Micropolíticas do corpo: performance e performatividade.....	117
3.2 Micropolíticas nas festas performáticas: memórias, subversões e processos transformistas.....	126
3.2.1 Con(cu)rso Gala Gay	126
3.2.2 Con(cu)rso Dagaticadaga	147
3.2.3 Con(cu)rso Garota Carro do Lixo	156
APURANDO OS VOTOS.....	168
CORPO DE JURADOS	173

INTRODUÇÃO

ANAL

O ânus é a parte do corpo vista por muitos sujeitos como a mais abjeta, imunda, impura, e profaná-lo seria cometer, em alguns credos religiosos, pecado mortal. Para outros, contrariamente a essa visão, é a parte do corpo que desinforma o gênero simbolizando desde um fetiche erótico à um grito de liberdade para quem não pretende se moldar aos padrões heteronormativos.

A minha “primeira” relação anal, para dar um exemplo concreto, não chegou a se concretizar pois foi flagrada por minha mãe. Naquele dia foi um impacto muito grande para nós dois: para ela, porque nenhuma mãe se vê preparada para ver/aceitar uma relação homossexual do(a) filho(a); e no meu caso, porque sabia que algo transgressor tinha acontecido e que mudaria a minha vida para melhor (aceitação dos meus pais) ou para pior (rejeição, expulsão de casa, agressões físicas e psicológicas, entre outras coisas).

A partir daquele momento, mesmo sem ter uma clara compreensão dos meus desejos homossexuais, o meu cu passou a ser a parte mais erotizada do meu corpo. Ou seja, passei com isso, sem ter a ideia que um dia seria criado um *Manifesto Contrassexual*, a “[...] ressexualizar o ânus (uma zona do corpo excluída das práticas heterocentradas, considerada como a mais suja e a mais abjeta) como centro contrassexual universal” (PRECIADO, 2017, p.36). Além do mais, foi somente a partir dessa pesquisa que passei a compreender que “nesse campo politicamente regulado, o cu é a parte fora do cálculo: a contra-genitália que desinforma o gênero, porque atravessa a diferença sexual binária [...]” (MOMBAÇA, 2015, online¹). Portanto,

É nesse espaço de paródia e transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/ gênero dominante: a utilização de dildos, a erotização do ânus e o estabelecimento de relações contratuais S&M (sodomasoquistas), para citar ao menos três momentos de mutação pós-humana do sexo. (PRECIADO, 2017, p. 31)

É nesse misto de emoção, transgressão, resistência, erotização e pesquisa, que a introdução anal dessa dissertação vem alertar que este texto não pretende ser algo digestivo, mas um grito de FODA-SE ao preconceito. Um grito a muito tempo guardado em mim, e que só agora aos trinta e cinco anos de idade resolvi ecoá-lo, em vista que grande parcela da sociedade, mesmo com tanta (des)informação, ainda mata, machuca e nos vê como abjetos. A canção *Não recomendado*² (2014) de Caio Prado, exemplifica muito bem o drama social enfrentado por muitos de nós “Viados”. Veja-se a letra:

¹Fonte: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

²Fonte:<https://www.google.com/search?channel=nrow5&client=firefoxbd&q=n%C3%A3o+recomendado+caio+prado+>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

Uma foto, uma foto
 Estampada numa grande avenida
 Uma foto, uma foto
 Publicada no jornal pela manhã
 Uma foto, uma foto
 Na denúncia de perigo na televisão
 [...]

A placa de censura no meu rosto diz
 Não recomendado à sociedade
 A tarja de conforto no meu corpo diz
 Não recomendado à sociedade
 [...]

Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado
 Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado
 [...]

Não olhe nos seus olhos
 Não creia no seu coração
 Não beba do seu copo
 Não tenha compaixão
 Diga não à aberração

Esses diversos preconceitos disseminados/existentes no cotidiano, como retrata a canção acima, são amenizados em muitos casos pelas vivências artísticas. Como comprovado em livros e depoimentos disponibilizados em diferentes mídias, muitos sujeitos LGBTQIA+ encontram formas de expressarem os seus sentimentos por meio de diferentes linguagens poéticas (artes visuais, dança, teatro, música, cinema, literatura, etc.). Em outras palavras, não foi por acaso que me tornei professora de Dança (2013) e Teatro (2021) formada pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e que, atualmente, estimula a produção de conhecimentos em meio aos jovens de escolas públicas na cidade de Cametá (PA). Não foi por coincidência que me tornei artista transformista e militante gay na Amazônia Tocantina. Tive sim, assim como inúmeros sujeitos gays, traumas pessoais que as artes ajudaram a amenizar/sarar.

Quando tinha a idade de meus alunos, quinze anos aproximadamente se não me falha a memória, eu participei de alguns concursos performáticos gays na minha cidade natal: Abaetetuba. Entretanto, como ainda não tinha uma vida profissional estável e o preconceito era demais, resolvi deixar a minha paixão pelo transformismo adormecida e foquei no estudo visando uma carreira.

Após os trinta anos de idade, já como professora concursada, a Tamara Tijuca Sallo renasceu em mim com toda força artística e política visando participar dos principais concursos gays na microrregião do Baixo Tocantins, Estado do Pará. Tamara me permitiu conhecer grandes artistas gays (e algumas vadias também, no bom sentido humorístico da *drag queen* norte americana Rupaul) e também refletir fatos que jamais eu faria se não fosse pelo olhar

sensível dela. Portanto, essa dissertação foi escrita e sentida pela ótica feminina a partir das minhas vivências como artista transformista.

Não sou a famosa vidente brasileira Mãe Dináh, mas agora você para e pergunta: quais foram os acontecimentos que desencadearam essa pesquisa?

O primeiro fato que me despertou para esse estudo foi quando assisti uma palestra do professor Ronaldo Trindade em um seminário na UFPA/Campus Cametá³. Naquela palestra ele falou basicamente sobre sua pesquisa de doutorado que teve como foco a Parada Gay de São Paulo. Ele falava com tanta propriedade sobre os temas relacionados a gênero, sexualidade e feminismo que eu fiquei bastante curiosa em saber mais sobre esses assuntos. Logo, com o desejo latente e o acesso ao Mestrado em Artes as coisas foram se alinhando, e aqui estou me aprofundando sobre isso.

O segundo fato aconteceu no ano de 2017, logo após o Seminário acima, onde esta pesquisadora transformista foi candidata na décima edição do Concurso Chimoua Gay⁴. Lá, depois de muitos anos sem me montar e disputar um concurso, ressurgi como Tamara Tijuca na busca do título de Rainha Chimoua. Naquele concurso eu era a mais “barroca”⁵, disputando o título com a tricampeã, seguida, do evento.

Naquele dia quando vi a multidão gritando e aplaudindo todas as candidatas, percebi que algo estava sendo mudado pela arte advinda nos nossos corpos em performance. No final, para a surpresa de todos, acabei sendo coroada como Rainha o que me motivou ainda mais a participar de outros concursos, e mostrar que nos mesmos existem trabalhos performáticos incríveis que precisam ser (re)conhecidos pela academia e pela população em geral.

Foi a partir desses dois fatos anteriores que, constatando nenhuma pesquisa com foco específico nas práticas artísticas dos sujeitos LGBTQIA+ de Abaetetuba, resolvi propor nesse Mestrado em Artes, a princípio, uma investigação sobre as memórias dos artistas que participaram do Baile Gala Gay (Abaetetuba) desde o final da década de 1970 a 2020. Com a justificativa que o Baile, assim como todos os concursos gays, é um momento de entretenimento, mas também ocasião para reflexão, transgressão, erotização, performance, resistência e, principalmente, posturas políticas.

³ O Seminário Nacional “Filosofia, Erotismo e Arte” aconteceu nos dias 31 de agosto e 01 de setembro de 2017. “A experiência política LGBT no Brasil e os desafios contemporâneos” foi a palestra de abertura realizada pelo professor Ronaldo Trindade.

⁴ Este concurso é realizado na cidade de Limoeiro do Ajuru- PA. Em 2019, completou doze anos de resistência, protagonismo, arte e visibilidade LGBTQIA+.

⁵ No linguajar gay brasileiro o termo “barroca” significa “velha”.

No decorrer da investigação, porém, algumas descobertas e mudanças aconteceram: quanto fui para a pesquisa de campo pude perceber o quanto as memórias dos artistas revelavam não apenas sobre suas performances e/ou processos criativos, como também sobre suas performatividades em relação ao gênero de origem. Dessa forma, além de refletir e escrever sobre suas memórias performáticas, também resolvi trazer à tona um pouco de suas memórias performativas, visando mostrar que por trás de um grande artista existe um ser humano que travou/trava lutas constantes de (re)afirmações identitárias.

Além da inclusão das memórias performativas, durante a qualificação da dissertação aconteceu mais uma. Como já havia percorrido vários concursos gays entre os anos de 2017 a 2020 como candidata-pesquisadora, o professor e membro da banca Rafael Noletto sugeriu que eu continuasse pesquisando sobre o Baile Gala Gay, devido o mesmo marcar a gênese dos concursos gays em Abaetetuba desde o final da década de 1970, e incluísse na pesquisa outros concursos gays da atualidade. Depois de muito pensar e verificar o material colhido durante o período citado (entrevistas, fotos, vídeos, regulamentos), resolvi acatar a sugestão incluindo os concursos Dagaticadaga e Garota Carro do Lixo.

Feito às argumentações iniciais, o objetivo central desse estudo perpassa, a saber, em: criar uma bricolagem entre etnografia e auto-etnografia interligando as memórias dessa pesquisadora-transformista às das artistas transformistas de Abaetetuba. À luz das teorias da performance, memória e performatividade de gênero, o que se buscou compreender foram os processos criativos, transições de gênero e posturas políticas das artistas a partir de suas participações nos concursos gays na cidade de Abaetetuba. Tal pesquisa partiu da seguinte problemática: De que forma bricolar essas memórias, sem privilegiar uma ou outra, trazendo à tona experiências artísticas, performatividades de gênero e posturas políticas?

A escolha da cidade foi estratégica devido a mesma aglomerar a maior quantidade de concursos performáticos LGBTQIA+ da microrregião do Baixo Tocantins (PA). As performances apresentadas nos eventos envolvem um complexo processo de criação artística nos quais as artistas transformistas criam espetáculos efêmeros que envolvem um árduo trabalho de pesquisa e preparação em geral, podendo juntar na mesma cena várias linguagens artísticas como a dança, estilismo, música, teatro, entre outras. As candidatas tem o claro objetivo de provocar a euforia do público em geral, e convencer o corpo de jurados que são merecedoras do título de “Rainha” (termo que usarei neste texto para frisar que aquela artística já foi ou é campeã de determinado concurso).

O ponto negativo em escolher a minha cidade natal foi o extremo desgaste físico, mental e financeiro no “triângulo das bermudas”. Esse triângulo metafórico, refere-se as cidades

de Cametá, Belém e Abaetetuba onde, respectivamente, trabalho, estudo e moro. Como não consegui licença estudo pela Prefeitura Municipal de Cametá, onde sou servidora pública, trilhar essa rota todas as semanas durante dois anos não foi fácil, porém resisti devido acreditar neste projeto.

Quando pensei que tudo estava fluindo após a qualificação do Mestrado, es que surge a bruxa má (pandemia de Covid-19) jogando uma grande praga na humanidade. Tudo e todos tiveram que, por bem ou por mal, parar suas rotinas devido o seu enorme poder de contágio e letalidade. Os eventos e os concursos gays tiveram que cessar suas atividades temporariamente, o que dificultou um pouco mais a pesquisa. Entretanto, após a primeira grande onda da pandemia, mesmo com a taxa elevada de contaminação e mortes por Covid-19, alguns produtores de eventos ainda realizaram, respectivamente, três concursos performáticos no ano de 2020: Miss Verão Gay Onlive, Garota Miriti Park e o Dagaticadaga.

O concurso Miss Verão Gay Onlive foi organizado pela Secretaria de Cultura de Abaetetuba, o qual contrariamente às normas sanitárias do município que não permitiam nenhuma aglomeração de pessoas, mesmo sendo transmitido simultaneamente em formato de live pelo *Youtube* e *Facebook*, teve participação de um pequeno público pagante que não apareceu pois estavam por trás das câmeras. Os outros dois eventos (Garota Miriti Park, Dagaticadaga) foram realizados com participação maciça do público pagante. Entre esses concursos, o Miss Verão Gay Onlive e o Dagaticadaga eu tive a oportunidade de participar como candidata, sendo que o Garota Miriti Park fui apenas obeservar coletando entrevistas muito potentes. Foram esses os últimos concursos que pude presenciar e fechar a coleta de dados.

O estudo que enfoca as práticas e memórias dos artistas transformistas no contexto da sociedade abaetetubense justifica-se, segundo Minayo (2009) referindo-se a pesquisa científica, por três ordens: uma de natureza teórica, outra prática e pessoal.

Sob a ótica teórica, os estudos sobre a subjetividade humana têm mostrado férteis resultados nos campos das Artes e demais Ciências Sociais. Estudar as práticas e memórias dos artistas transformistas de Abaetetuba já tenta romper com uma gama de visões tradicionais sobre a prática do transformismo e, conseqüentemente, de ver as festas/concursos gays apenas como espaços de entretenimento barato, quando, ao contrário, são momentos de exposições das complexas redes de criações artísticas tecidas em vários meses de trabalho. Os concursos são “assembleias” formadas por corpos plurais que acabam demarcando a visibilidade LGBTQIA+ pelo simples fato de reunir diversas identidades em um mesmo espaço.

É lógico que já existe uma tradição teórica que discute a memória, performance e performatividade de gênero. No entanto, este estudo vem, além de tentar agregar novas descobertas, somar com as pesquisas feitas nesta área na Amazônia. Avançando no que tange à produção de novos conhecimentos na área das Artes.

A temática em termos sociais mostra-se fecunda ao discutir a memória artística transformista a partir de uma tradição cultural que o povo conhece mas que, em sua maioria, não reflete sobre. Além de somar com uma série de discussões atuais sobre identidades sexuais, isonomia de direitos (casamento, nome social) e, de forma mais audaciosa, repensar a própria categoria transformismo como uma categoria de pensamento decolonial.

Em termos práticos, o estudo justifica-se por sua relevância social posto que ele poderá contribuir com a sociedade em geral por meio dos conhecimentos produzidos. Ele pode beneficiar direta ou indiretamente várias Instituições, tais como: Escolas Públicas e Particulares; Associações LGBTQIA+; Grupos Culturais; Secretarias de Educação, Assistência Social, Saúde, Cultura, Esporte, Turismo, Trabalho, entre outras; Universidades Federais e Estaduais; Além de servir como documento para registro histórico/memorial do movimento LGBTQIA+ da cidade de Abaetetuba e da microrregião do Baixo Tocantins.

Como justificativa de ordem pessoal, a pesquisa vem somar com os conhecimentos produzidos ao longo de alguns anos como estudante pesquisador na Universidade Federal do Pará (UFPA). Instituição pública pela qual sou muito grato e onde realizei todas as minhas mais importantes formações (cursos técnicos, graduações e agora o mestrado). Por fim, essa pesquisa é minha forma particular de gritar pelos tantos preconceitos que vivi por ser gay, pobre e do interior, e dessa forma orgulhar a minha família por meio da educação.

As minhas bases teóricas são Richard Schechner (2003; 2012) quando postula sobre o conceito de comportamento restaurado nos Estudos da Performance; Judith Butler (2018 ;2019) e Paul Preciado (2017; 2018) com a performatividade de gênero da teoria queer; e Pierre Nora (1993) quanto aborda a memória como algo vivo. Além de uma gama de outros teóricos que dialogam perenemente com o objeto investigado.

Nas linhas a seguir traço uma breve abordagem dos principais conceitos que essa dissertação trabalha objetivando, com isso, situar o leitor como tais conceitos dialogam com as práticas performáticas, performativas e memórias dos sujeitos envolvidos.

No meio da vasta multiplicidade de estudos e utilizações do termo *performance*, tive o contato com os escritos do professor norte-americano e considerado o pai dos *Performance Studies*, Richard Schechner. Para ele, de acordo com suas investigações, as performances podem ocorrer em algumas circunstâncias, dentre elas:

1. Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo;
 2. Na artes;
 3. Nos esportes e outros entretenimentos populares;
 4. Nos negócios;
 5. Na tecnologia;
 6. No sexo;
 7. Nos rituais- sagrados e seculares;
 8. Nas brincadeiras.
- (SCHECHNER, 2003, pp. 29-30)

Além dessas circunstâncias onde a performance pode ocorrer, Schechner ainda vai elencar as sete funções que podem ser encontradas nos atos performáticos. O mesmo lembra em seus textos que essas funções não se encontram agrupadas em uma só performance, mas que, em alguns trabalhos, podem conter mais de uma função (Costa, 2015). Para o autor, as funções da performance são:

1. Entreter;
 2. Fazer uma coisa que é bela;
 3. Marcar ou mudar uma identidade;
 4. Fazer ou estimular uma comunidade;
 5. Curar;
 6. Ensinar, persuadir ou convencer;
 7. Lidar com o sagrado e o demoníaco;
- (SCHECHNER, 2003, pp. 45-46)

Como podemos inferir, a partir dos itens elencados acima, os estudos sobre *performance* podem estar inseridos tanto no cotidiano das pessoas quanto na arte e outras atividades culturais possuindo, conseqüentemente, diferentes funções. Ou seja, a partir desse leque de possibilidades, as práticas artísticas/rituais dos sujeitos transformistas de Abaetetuba podem ser estudadas como *performance*, visto que “toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudada como *performance*” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Análogo aos estudos da performance de forma em geral, o corpo humano, acrescida da linguagem como ato performativo, vai ser um dos objetos investigados nos estudos de gênero e sexualidade tanto em Judith Butler (2018; 2019) quanto em Paul B. Preciado (2015; 2017). É por meio do corpo que os gêneros são restaurados e os princípios heteronormativos “normatizados”, mas, também, por onde podem ser subvertidos e (des)restaurados segundo nos informa esses teóricos.

Os corpos das Rainhas reunidas em “assembleia” (concursos performáticos) produzem a meu ver, à luz dessas duas filósofas pós-estruturalistas, tanto uma “performatividade de gênero” (BULTER, 2019), quanto um “manifesto contrassexual” ou “revolução transfeminista”

(PRECIADO, 2017; 2018). Ou seja, corpos capazes de lutar contra toda e qualquer forma de “precariedade”, visto que,

[...] Algumas vezes, uma reunião é realizada em nome do corpo vivo, um corpo com direito a viver e a persistir, até mesmo a florescer. Ao mesmo tempo, não importa sobre o que seja o protesto, ele também é, implicitamente, uma reivindicação por poder de se reunir, se reunir em assembleia, e de fazê-lo livremente, sem medo da violência policial ou da censura política. Então, embora o corpo em sua luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político. (BUTLER, 2019, p. 23-24)

Essa fala de Judith Butler se revela muito potente em relação aos concursos gays, pois reforça que mesmo sendo realizados em diferentes espaços (abertos ou fechados) eles são reuniões de corpos plurais potentes, criativos e, principalmente, políticos. Corpos que realizam por meio do estar juntos e de suas performances, atos performativos capazes de mobilizar diferentes territorialidades (relação dinâmica do indivíduo com o espaço) e territórios (subjetivo, afetivo, estético, político, social, moral, ético, entre outros).

Assim como nos campos da performance e das relações de gênero e sexualidade, os estudos sobre a memória são bem vastos e possuem tradições que perpassam por distintos campos do saber (Antropologia, História, Sociologia, Literatura, Psicologia, entre outros). Logo, devido a especificidade de cada área em relação aos seus objetos de estudo e sua relação com a memória, fica quase impossível abarcar essa polifonia de vozes epistemológicas correndo o grave risco de cair em imperdoáveis contradições. Portanto, nas linhas seguintes, foco em pontos principais sobre como eu usei a memória oral para compor a (auto)etnografia dessa dissertação.

A partir de inúmeras leituras sobre memória, resolvi dar corpo ao texto utilizando as memórias restauradas/performativas⁶ advindas das vivências corporais das artistas transformistas. Porém, uma questão se instaurou: quais artistas transformistas e, conseqüentemente, memórias seriam ativadas? Foi pensando nessa questão que, de forma estratégica, resolvi escolher somente as memórias das “Rainhas”. (Alguém despeitado lendo esse texto retruca: tá dizada⁷ bicha, como assim Rainhas?)

⁶ Tratarei melhor sobre isso no terceiro capítulo.

⁷ No Bajubá, o termo dizá por significar várias coisas: quando as pessoas vão embora -Vamos dizá daqui; quando a pessoa é vista como feia -essa garota/garoto é dizada(o); porém, no contexto da pergunta “dizada” refere-se a uma pessoa “doída”.

Em todos os concursos gays, as performances são avaliadas por um corpo de jurados⁸ que elegem as melhores artistas que são coroadas⁹ “Rainhas”. Isto é, ser rainha é sinônimo que a sua performance foi a mais completa envolvendo aspectos coreográficos (tempo, espaço, peso, fluência do movimento¹⁰, criatividade, coerência com tema), visuais (fantasia, cores, maquiagem, adereços, formas geométricas, corpo), sonoros (trilha sonora adequada ao tema, edição) e literários (enredo ou histórico a ser contado pelo corpo/fantasia, tema), só para citarmos alguns. Dessa forma, com excessão de algumas pessoas, todas as interlocutoras transformistas dessa pesquisa já ganharam algum concurso gay.

Além disso, à luz dos saberes do corpo, pretendi investigar a memória das artistas transformistas de Abaetetuba como algo vivo e em movimento, pondo em ação a memória dos concursos gays no contexto sociocultural amazônico. A ideia principal na coleta de dados foi deixar as artistas falarem o que elas quisessem respeitando, ao mesmo tempo, suas lembranças e esquecimentos. Logo, lacunas existiram para que outros pesquisadores façam suas próprias constatações e acréscimos quando necessário visto que, mesmo que o produto dessa dissertação dê a ideia de petrificação da memória, não pretendi ditar verdades universais porque poderia ser incluída, como o próprio Nora profere ao falar dos sujeitos que criam os lugares da memória, aos “[...] patéticos e glaciais [...]” (NORA, 1993, p.13).

Como base metodológica faço uma “bricolagem” entre etnográfica e auto-etnografia, de natureza qualitativa, descritiva e bibliográfica, a qual usei para a coleta dos dados etnográficos aparelhos audiovisuais, além de entrevistas parcialmente estruturadas e observações in loco. Sendo que os dados coletados por estes meios contribuíram para sistematizar as informações aqui contidas.

Segundo Sylvie Fortin, no artigo intitulado “Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística” (2009), a bricolagem metodológica é constituída por elementos advindos de diversas fontes, mas não ligados por comodidade do pesquisador. Ou seja, esses elementos são bricolados para atender a uma finalidade específica, contribuindo assim para uma melhor reflexão dos dados etnográficos coletados em campo.

⁸ Algo questionável, pois muitas das vezes o júri não é especializado (ora por falta de patrocínio para pagar profissionais formados, ora com o intuito de apenas dar visibilidade a um patrocinador do evento). Esse fato gera uma série de questionamentos quando a candidata se sente prejudicada por uma avaliação mal justificada.

⁹ A coroação é a vitória no sentido simbólico, porque geralmente a candidata recebe faixa, troféu, quantia em dinheiro, menos uma coroa.

coroa e, sim, uma faixa ou troféu e mais uma quantia em dinheiro.

¹⁰ Esses quatro fatores do movimento, segundo o estudioso do movimento Rudolf Von Laban, estão presentes em todas as ações humanas e por meio dos quais surgem as oito ações básicas de esforço que são: pontuar, talhar, deslizar, flutuar, socar, sacudir, pressionar e torcer. (LABAN, 1978)

O estudo centra-se na abordagem de viés antropológico, e no estatuto da pesquisa qualitativa, por possibilitar que a realidade social seja compreendida como algo composto de múltiplas significações, de representações que carregam o sentido da intencionalidade. Para Chizzotti (2010), o termo qualitativo implica uma partilha densa com pessoas, fatos e locais que constituem objetos de pesquisa, para extrair desse convívio os significados visíveis e latentes somente perceptíveis a uma atenção sensível. Ainda aponta que as pesquisas qualitativas não têm um padrão único, porque admitem que a realidade seja fluente e contraditória e os processos de investigação dependem também do pesquisador, sua concepção, seus valores e seus objetivos.

Em relação à abordagem antropológica, permitiu na relação sujeito-objeto maiores possibilidades de compreensão do fato investigado em função do método etnográfico adotado. Segundo Laplantine (1988), a etnografia não consiste em apenas coletar uma grande quantidade de informações por métodos indutivos, mas em viver no corpo do etnógrafo as ideias, angústias e tendências da cultura estudada e, segundo Geertz (1989) é impossível querer compreender as pessoas sem comunicar-se com elas, sem conhecê-las. Daí que a etnografia como uma modalidade de pesquisa não deve ser confundida como apenas uma técnica e sim como uma opção teórico-metodológica (DAUSTER, 1997) capaz de revelar os sistemas de significados.

Clifford Geertz (1989) em seu clássico livro “A Interpretação das Culturas”, principalmente na primeira parte denominada “uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da Cultura”, vai discorrer sobre a etnografia. De acordo com ele, “em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia [...]” (GEERTZ, 1989, p. 15). Ou seja, para ele, fazer etnografia é como ler um manuscrito estranho e muito estragado pelo tempo, cujo conteúdo pode ser tendencioso requerendo uma ampla análise. Além disso, a cultura é o local onde a prática etnográfica vai acontecer, lugar de experiência pessoal de interpretação. Veja-se o fragmento abaixo que exemplifica bem o percurso de Geertz no livro, além de relacionar a cultura e seus significados à prática etnográfica:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa cláusula, requer por si mesma uma explicação (GEERTZ, 1989, p. 15)

Foi buscando desvendar as teias de significados nas práticas dos artistas transformistas e procurando um conceito que respaldasse as minhas vivências em alguns concursos gays durante o mestrado, que acabei me deparando com a autoetnografia a partir da pesquisa de Anahí Guedes de Mello (2019). Ela faz uma reflexão sobre o método etnográfico com base em sua condição de antropóloga surda. Em sua tese, ela questiona o tripé antropológico – ver, ouvir, escrever – a partir de sua condição de surda implantada coclear, chamando, conseqüentemente, atenção para outras formas de ver a prática de pesquisa em campo. Em seu estudo, com bases em renomados autores, ela nos aponta a principal característica da autoetnografia que é a forte ênfase no eu (que combina autobiografia com etnografia).

Essa forte ênfase no *eu* é uma característica específica da autoetnografia e é nisso que reside a sua mais recorrente crítica, estando no centro da resistência a ela como método de pesquisa válido (MÉNDEZ, 2013). Ao superar a separação entre o observador e o observado, a autoetnografia desafia as formas canônicas de se fazer pesquisa etnográfica, porquanto “(...) como método, a autoetnografia é, ao mesmo tempo, processo e produto” (ELLIS; ADAMS, BOCHNER, 2015, p. 250). (MELLO, 2019, p.44)

A autoetnografia pode ser escrita de formas diferentes, onde o(a) autor(a) pode valer-se da primeira pessoa para expressar fatos formais e informais, além de que aparece no texto o conhecimento subjetivo do(a) autor(a) em relação mais ampla com a cultura (MELLO, 2019). Por fim, “O termo autoetnografia é criado para tentar dar conta ‘do reconhecimento da subjetividade como fator importante no processo de construção do conhecimento’ ” (VERSIANI, 2005, p. 101 *apud* MELLO, 2019, p. 46).

Outros autores que iram discorrer sobre a etnografia e a auto-etnografia, especificamente no campo das Artes, são Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014). Com base em suas experiências como docentes de metodologia da pesquisa na pós-graduação (doutorado) na Universidade de Québec em Montreal, eles enfatizam que a pesquisa em Artes, de forma mais ampla, “é uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos” (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 01).

Além do mais, eles abordam os paradigmas positivos e pós-positivistas, onde informam que as pesquisas nesses paradigmas enfatizam, respectivamente, mensurações e observações; e a existencia de múltiplas realidades e visões diferentes dependendo de cada pesquisador. Em outras palavras, é no paradigma pós-positivista que surge novas formas de pesquisas e escritas acadêmicas, permitindo assim que os pesquisadores criem novas “bricolagens metodológicas” que respondam as suas necessidades de campo.

Foi com base nessas informações que busquei respaldar minha bricolagem, visando atender tanto as necessidades racionais acadêmicas quanto as necessidades subjetivas/afetivas

vividas em campo. Dessa forma, essa dissertação é escrita na primeira pessoa no feminino transformista, mesclando humor, erotismo, racionalidade e o bajubá (língua de resistência gay brasileira).

A dissertação, por fim, está dividida da seguinte forma: no primeiro capítulo, contextualiza-se a microrregião do Baixo Tocantins em suas múltiplas dimensões (sociais, estéticas, políticas), focando em seguida na cidade de Abaetetuba (*locus* da pesquisa). No segundo, reflito sobre a categoria artística transformismo buscando justificar a minha escolha sobre tal estética, além de apresentar alguns elementos que compõem os concursos gays. No terceiro, evoco as categorias performance e performatividade intuindo refletir sobre as memórias restauradas/performativas das rainhas transformistas que, ao virem à tona, (re)constroem cenários artísticos, identitários, micropolíticos, espaciais, visuais, educacionais e históricos a partir do contexto sociocultural abaetetubense. Na conclusão, realizo a apuração dos votos coroando, em meio às dificuldades e conhecimentos adquiridos, as antigas e novas rainhas transformistas de Abaetetuba.

1

APOTEOSE LGBTQIA+: UM GRITO DE AMOR À (CU)LTURA AMAZÔNICA

Região Norte
 Ferida aberta pelo progresso
 Sugada pelos sulistas
 E amputada pela consciência nacional
 (...)
 A culpa é da mentalidade
 Criada sobre a região
 Por que tanta gente teme?
 Norte não é com M
 Nossos índios não comem ninguém
 Agora é só hambúrguer
 Por que ninguém nos leva a sério?
 Só o nosso minério
 (...)
 Aqui a gente toma guaraná
 Quando não tem Coca-Cola
 Chega das coisas da terra
 Que o que é bom vem lá de fora
 Transformados até a alma
 Sem cultura e opinião
 O nortista só queria fazer parte da nação

(Fragmentos da Música Belém-Pará-Brasil do grupo Mosaico de Ravena)

Abro os trabalhos desse capítulo trazendo esta belíssima canção do Grupo Mosaico de Ravena que, de forma irônica, chama a atenção para a valorização cultural nortista, principalmente do Estado do Pará. Ela evoca respeito pelos nossos costumes e nossa gente, além de alertar sobre as feridas deixadas por um “progresso que des(MATA)” sem que haja, na maioria das vezes, punições.

Essas impunidades também se estendem para o meio social, visto que todo o santo dia inúmeros sujeitos LGBTQIA+ são espancados, violentados de diferentes maneiras e mortos. Os índios, por exemplo, como primeiros habitantes das Américas tinham relações homossexuais. Naquele contexto comunitário eles não sabiam o que era o “pecado” nem muito menos “cruz e espada”. Dessa forma, viveram suas sexualidades com “liberdade” por muito tempo, até os religiosos chegarem e dizerem que usar o ânus como forma de prazer era (e ainda é) pecado mortal.

Na história que não se conta nos livros didáticos, o final não é tão feliz como o romanceado no “Dia do Índio”. Eduardo Galeano no livro “a descoberta da América (que ainda não houve)”, relata uma passagem extremamente chocante que demonstra tamanha crueldade humana por nós homossexuais. Veja-se o fragmento:

Na região do mar do Caribe, e também em outras regiões, a homossexualidade era considerada normal. Foi no Panamá que, em 1513, Vasco Nuñez cumpriu uma de suas cerimônias de exorcismo, atirando aos cães carneiros cinquenta homossexuais, que até aquele momento gozavam de liberdade e respeito entre os seus. Na costa colombiana do Caribe, em 1599, os índios taironas se rebelaram em defesa de seus

costumes sexuais, prática livre do divórcio, da homossexualidade e do incesto, e oitenta comunidades acabaram sendo virtualmente exterminadas pela repressão, quando se restabeleceu a ordem, que era uma ordem de proibições. (GALEANO, 1988, p. 63)

Aqui na Amazônia, os gays são índios, mas também negros, mestiços, brancos. Uma mistura correspondente à misgenação brasileira. Logo, essa apoteose é minha homenagem a todos os artistas LGBTQIA+ da região, em específico aqueles que compuseram esse estudo.

A apoteose, a saber, nos concursos gays é o primeiro contato das candidatas com o público e corpo de jurados. Refere-se ao exato momento em que as artistas transformistas, uma a uma, entram no espaço onde executaram suas performances para realizar um breve desfile, com o claro objetivo de impactar com seu traje e sua simpatia.

Esse capítulo que lembra a apoteose das candidatas, vai adentrar à cultura amazônica e queer buscando realizar um pequeno desfile teórico/visual sobre as práticas transformistas realizadas no Baixo Tocantins, microrregião entrecortada por rios e florestas situada no interior do Estado do Pará.

Longe de ser uma apoteose meramente geográfica e artística, farei críticas e desabafos políticos, quando possível, à “burrice humana” por destruir a floresta amazônica. Além de que, irei apresentar brevemente alguns concursos gays que pude prestigiar e até participar, que ressaltam e fazem refletir sobre os cuidados com a fauna e flora da região. Estes concursos e, em consequência, os artistas que deles participam não tem grandes apoios financeiros, mas criam trabalhos originais e educam pela arte. Portanto, todos têm grande importância para o desenvolvimento cultural local.

1.1 (Cu)ltura amazônica e (Cu)ltura *queer* no Baixo Tocantins

Quando se fala em cultura amazônica, alguns bons adjetivos são muito recorrentes ao denominá-la, dentre eles: “exótica”, “diferente” e “mística”. Porém, mesmo com tais adjetivos, muitas das vezes esta cultura é pouca ou não valorizada pelos seus pares e por aqueles externos a ela.

A partir de uma tradição de estudos sobre a cultura amazônica que se intensificou de alguns tempos para cá, esta passa a ser cenário fecundo para investigações em diferentes campos do saber, inclusive no campo das Artes (LOUREIRO, 1992; 2001; MANESCCHY E MOKARZEL, 2012; entre outros). Portanto, com uma concepção menos colonizada, em diálogo com a cultura mundo, a primeira questão é: o que é a cultura amazônica?

No início dos anos 90, o professor João de Jesus Paes Loureiro escreve um artigo intitulado “A questão Cultural Amazônica”. Nele, ele diz que a Amazônia é uma das regiões brasileiras mais peculiares, e que possui um modo próprio de viver e externar sua cultura. A cultura amazônica seria, portanto, a forma singular que os sujeitos amazônicos constroem nas vivências cotidianas com seus pares e elementos culturais locais.

Sabendo que os sujeitos da/na Amazônia possuem modos particulares de expressarem os seus cotidianos, e que esses cotidianos são (re)construídos pela cultura que é uma construção social, pergunto: qual seria o conceito de cultura na visão de um pesquisador amazônico? Como resposta, dentre tantas outras de pesquisadores que nesta região residem, adoto esta do professor João de Jesus Paes Loureiro que diz:

A cultura, portanto, é uma forma de criação que expressa, em todas as suas modalidades, o modo de como um povo compreende sua vida, de como produz através de gerações suas atitudes, e de como vai criando as condições à própria transformação e ultrapassagem de sua própria maneira de viver. A cultura é o ponto culminante do processo do conhecimento. Os elementos que compõem a cultura são, por exemplo, a arte, religião, as festas, as danças, o artesanato, a filosofia, o direito, isto é, formas de conhecimento elaboradas pela própria sociedade, e que se apresentam com suas regras próprias, seus campos de ação, suas características especiais. (LOUREIRO, 1992, pp. 178-179)

Como perceptível o termo cultura é bem amplo. À vista disso, podemos enquadrar os concursos performáticos LGBTQIA+ como parte da cultura em geral e, mais especificamente, da festiva cultura *queer* que também existe mundialmente. O termo inglês *queer*, que traduzindo significa “‘estranho’, ‘esquisito’, ‘incomum’, ‘fora do normal’” (TADEU, 2011, p. 105); foi usado inicialmente como expressão depreciativa principalmente para atingir grupos de homossexuais masculinos nos Estados Unidos e Inglaterra. Todavia, ele foi apropriado positivamente por alguns grupos e se expandiu pelo mundo criando formas particulares de resistência, além de estudos integrados de gays e lésbicas a chamada teoria *queer*.

Se *queer* traduzindo significa “estranho”, então a teoria *queer* aborda o quê?

Seguindo na trilha da teorização feminista sobre gênero, a teoria *queer* estende a hipótese da construção social para o domínio da sexualidade. Não são apenas as formas pelas quais aparecemos, pensamos, agimos como homem ou como mulher-nossa identidade de gênero- que são socialmente construídas, mas também as formas pelas quais vivemos nossa sexualidade. Tal como ocorre com a identidade de gênero, a identidade sexual não é definida simplesmente pela biologia. Ela tampouco tem qualquer coisa de fixo, estável, definitivo. A identidade sexual também depende da significação que lhe é dada: ela é, tal como a identidade de gênero, uma construção social e cultural. (TADEU, 2011, p. 106)

Como dá para perceber até o exato momento, tanto a cultura amazônica quanto a identidade de gênero e sexual (na visão da teoria *queer*) se constroem no âmbito sociocultural de uma determinada comunidade/região. Na Amazônia brasileira, por exemplo, assim como

em outras regiões do país, tais construções socioculturais possuem tempos e espaços específicos para desenvolvimento e maturação. Dessa forma, ao pesquisarem, divulgarem e refletirem sobre as produções em artes visuais no estado Pará, os professores Orlando Maneschky e Marisa Mokarzel acabam por somar com esta pesquisa no sentido de evidenciar que,

(...) A região Amazônica nos interessa como qualquer outra região do país que constrói diferenças, tece semelhanças e que precisam ser reconhecidas, sem fundamentalmente ter que compactuar com a necessidade propagada pelo sistema da arte, de se deslocar ao centro¹¹ para poder existir. (MANESCHY; MOKARZEL, 2012, p. 2050).

É deslocado do “centro”, nas periferias sociais, que acontecem a maioria dos concursos performáticos gays. São espaços onde transexuais, travestis, gays, lésbicas, transformistas, *drags queens* e muitos outros cidadãos LGBTQIA+ expõem seus processos criativos, sentimentos e usam suas vaginas, ânus e bocas livremente, como uma espécie de “Manifesto Contrassexual” (PRECIADO, 2012).

Por falar em manifesto, a Revolta de *Stonewal*, em 2021, comemora 52 anos de luta e resistência das sexualidades periféricas em prol dos seus direitos. Revolta que deu origem a Parada do Orgulho Gay (*Gay Pride Parade*) no mundo, e que permitiu com que as minorias sexuais pudessem, aos poucos, ter voz e vez em sociedades fortemente marcadas pelo patriarcado e machismo.

Ampliando o olhar para a História da Sexualidade Humana, percebe-se que a prática da morte ronda constantemente os grupos LGBTQIA+ em todos os continentes e culturas. Em alguns lugares os sujeitos são/foram enquadrados como doentes mentais, comportamentais; em outros, são/foram obrigados a fazer cirurgias de transsexualização¹² e, em casos extremos, punidos com a morte¹³. Ou seja, a forte influência binária (masculino x feminino, homem x mulher) ainda obriga sujeitos em diferentes culturas a “optarem por viverem como homens ou mulheres” para escapar da morte, quando o direito à vida deveria ser para todos independente de qualquer desejo ou orientação sexual.

¹¹ O termo refere-se às grandes capitais do país, principalmente aquelas do eixo sul-sudeste que dispõem de inúmeras produções significativas no campo da Artes, porém precisam respeitar o que é feito com pesquisa e maestria em outras regiões do Brasil.

¹² De acordo com Jorge (2018, p.119), o Iran é um exemplo de país onde a homossexualidade pode ser punida com a morte. No qual o sujeito para evitar severas punições, sob aconselhamento médico, tem que comunicar e tratar a “doença”. Feito isso, o governo incentiva a troca de sexo (redesignação), legalização da documentação, permite uso das vestimentas nas ruas, além de encaminhar para as autoridades religiosas para o fortalecimento da fé.

¹³ Segundo estudo datado do ano de 2013 da International Lesbian Gay Bisexual Trans and Intersex Association (ILGA), em 76 países as orientações sexuais ou identidades de gêneros que desviavam das normas eram consideradas crimes podendo serem punidos com prisões, exílios, linchamentos públicos e até morte- dois deixaram de integrar a lista: Moçambique (2015) e Belize (2016). (JORGE, 2018, p.118)

Nesse caso, quando o direito universal básico (vida) não está sendo garantido devemos nos perguntar: por que uns têm o direito de viver a sua sexualidade livremente e outros não? Quais são os critérios utilizados para decidir sobre a vida ou morte de um sujeito com base em sua sexualidade? É um ato/acordo sociocultural para legitimar o quê? Em termos decoloniais esta pesquisadora teria que compreender essas questões de formas particulares, pois cada sujeito faz “a interpretação das culturas”¹⁴ de acordo com seus interesses, vivências e conhecimentos.

Para dar um exemplo concreto sobre as leis e suas punições em relação as sexualidades no mundo e na América Latina, “A organização ILGA - Associação Internacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Trans e Intersexuais, com sede na Suíça - publicou recentemente um mapa em que mostra qual é a situação legal dessa questão” (CASTEDO; TOMBESI, 2019, on-line). Veja-se:

Figura 1- Mapa de leis sobre orientação sexual no mundo¹⁵ (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: ILGA

BBC

¹⁴ Para mencionar o título do livro do antropólogo Clifford Geertz de 1978, o qual trás o conceito de etnografia como uma “descrição densa”, além de belos textos frutos de anos de pesquisa em diferentes culturas.

¹⁵ Fonte: (<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48801567>)

Figura 2- Mapa leis sobre orientação sexual na América Latina¹⁶

Leis sobre orientação sexual na América Latina



Fonte: ILGA



¹⁶ Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48801567>

Os mapas mostram o quanto a luta ainda é grande contra leis perversas que atinge as vidas principalmente dos sujeitos LGBTQIA+. Guacira Lopes Louro por meio dos estudos feministas atrelado aos outros campos do saber, chama a atenção para as diversas práticas que ditam a construção das diversas masculinidades e feminilidades nos ambientes escolares. Para ela, os movimentos sociais fortaleceram-se politicamente e, hoje, já é possível perceber mudanças pontuais na diversas Instituições de Ensino:

Escolas e academias, em suas práticas, experimentam continuidades e descontinuidades, realizam deslocamentos e, eventualmente, rupturas. As denúncias, as questões e as críticas feministas, bem como aquelas vindas dos Estudos Culturais, dos Estudos Negros, dos Estudos Gays e Lésbicos também estão produzindo efeitos. Assim sendo, ainda que de formas talvez tímidas, vemos hoje em escolas brasileiras experiências e iniciativas que buscam subverter as situações desiguais- de classe, raça, gênero, etnia- vividas pelos sujeitos (LOURO, 2014, p.124).

Quando percebo como professora transformista que alunos, pais e colegas de trabalho respeitam o meu fazer artístico, avalio que alguma coisa positiva foi construída no ambiente escolar. Entretanto, como sou uma professora que desconfia de tudo, pode ser um pseudorespeito. Vou exemplificar com uma história verídica que chamarei de “O afronto de final de ânus”:

Certa vez fui para uma confraternização de final de ano dos funcionários de uma das escolas que trabalho na cidade de Cametá (PA). Ao chegar no local, as pessoas me olharam incrédulas, sem acreditar no que estavam vendo: um homem vestido com uma saia branca longa, blusa laranja brilhosa com estampa de leão, peruca preta longa e super maquiado.

Naquela noite, mesmo que as falas de algumas pessoas fossem de acolhida, os olhos (espelhos da alma) das mesmas revelavam também um extremo desconforto com minha presença. Não me senti bem ali, então não demorou muito para eu ir embora.

Refletindo sobre esse fato negativo, eu percebo também quando os olhos dos meus alunos brilham de curiosidade e admiração, e é por eles e por uma sociedade mais humana que o meu corpo tenta subverter e driblar os inúmeros “pré-conceitos”.

Avançando, assim como a Revolta de *Stonewall*, na qual cidadãos LGBTQIA+ enfrentaram a polícia nos Estados Unidos em busca dos seus direitos, a região amazônica também foi e é palco de inúmeras revoltas, entre elas: revoltas de povos ancestrais por demarcação de suas terras; revoltas por terras desencadeadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST); revoltas históricas (Cabanagem); revoltas de interesses provocadas por grandes empresas que lutam para explorar e exportar matérias primas da região; entre muitas outras que tornam a Amazônia uma área vulnerável, e ao mesmo tempo resistente e potente em diversos sentidos.

Em relação às brigas dos povos ancestrais, percebe-se ainda hoje as lutas das comunidades indígenas por demarcação de suas terras. Em muitos casos, essa demarcação é lenta ou nem é feita porque atende aos interesses do Estado, empresas privadas e até de empresários que, visando explorar essas terras, acabam por deixar os processos lentos ora pela (burro)cracia governamental ora por pagamentos de propinas que vez ou outra acabam sendo relatados pela imprensa. Essa lentidão nas demarcações, aliada a não fiscalização e proteção contínua das comunidades indígenas, dá brechas para que posseiros, grileiros e agropecuaristas destruam e poluam as matas e rios. Em casos de resistência e denúncia quem pena são os índios, que acabam morrendo novamente em prol da “ordem e do progresso”.

Assim como os indígenas, muitos agricultores lutam para ter um pedaço de chão onde possam “viver em paz” e tirar o sustento para suas famílias. Porém, a distribuição de terras na Amazônia é desigual, onde poucos tem muito e muitos não tem nada. Os valores realmente se invertaram: no lugar onde as pessoas deveriam ter uma vida menos precária, o gado faz a festa e pasta com tranquilidade.

No rol dos mártires que lutaram por uma divisão igualitária da terra e proteção ambiental estão, entre muitos, Chico Mendes e Irmã Dorothy Stang. Ambos foram mortos (respectivamente em 1988 e 2005) a mando de fazendeiros que tiveram seus interesses financeiros feridos. Suas mortes repercutiram internacionalmente provando mais uma vez que os interesses econômicos estão além do respeito à vida humana.

Na letra simples, mas de forte apelo ambiental, o cantor e compositor Luiz Gonzaga, conhecido como o “Rei do Baião”, cita o nome do importante ativista político brasileiro na canção “Xote Ecológico”. Veja-se a letra na íntegra:

Não posso respirar, não posso mais nadar
 A terra está morrendo, não dá mais pra plantar
 E se plantar não nasce, se nascer não dá
 Até pinga da boa é difícil de encontrar
 Não posso respirar, não posso mais nadar
 A terra está morrendo, não dá mais pra plantar
 E se plantar não nasce, se nascer não dá
 Até pinga da boa é difícil de encontrar
 Cadê a flor que estava aqui?
 Poluição comeu
 E o peixe que é do mar?
 Poluição comeu
 E o verde onde é que está?
 Poluição comeu
 Nem o Chico Mendes sobreviveu

Essa falta de respeito não é de hoje. No período regencial brasileiro, por exemplo, aconteceu uma revolta no Grão-Pará¹⁷ conhecida como “Cabanagem” (esse nome é uma alusão as casas ribeirinhas chamadas de cabanas). Longe de ser uma revolução puramente ribeirinha, a Cabanagem contou com a participação de diversos setores da sociedade. Entre os motivos da revolta estão: *abandono por parte do governo após a independência; a elite desejava ocupar os cargos principais da política e administração da província; independência em relação ao governo central; e péssimas condições de vida da população formada, em sua maioria, por índios, negros forros, escravos e mestiços.* (<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/cabanagem>)

Descontente, o Império reage e manda o brigadeiro Francisco José de Souza Soares de Andrea retomar o controle. Belém passa a ser bombardeada por navios. Os revoltosos fogem para o interior, mas são caçados nos anos seguintes até todos serem exterminados. Nesse processo morreram aproximadamente 40 mil pessoas e algumas comunidades indígenas foram praticamente extintas. (<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/cabanagem>)

Como se não bastasse a exploração histórica, grandes empresas internacionais ainda disputam licitação em licitação os espaços exploráveis para a extração dos minérios aqui existentes. Em Barcarena, cidade adjacente à Abaetetuba, fica o complexo Albras-Alunorte. Esse complexo produz o alumínio a partir da extração da bauxita no rio Trombetas (Município de Oriximiná-PA). O sonho de muitas pessoas da região é trabalhar nessa empresa, algumas até conseguem exercendo cargos de remunerações medianas. Essa mesma empresa já provocou inúmeros danos ambientais com vazamentos de minérios nos rios, prejudicando a vida tanto dos povos ribeirinhos que dependem da pesca quanto dos banhistas frequentadores das praias locais.

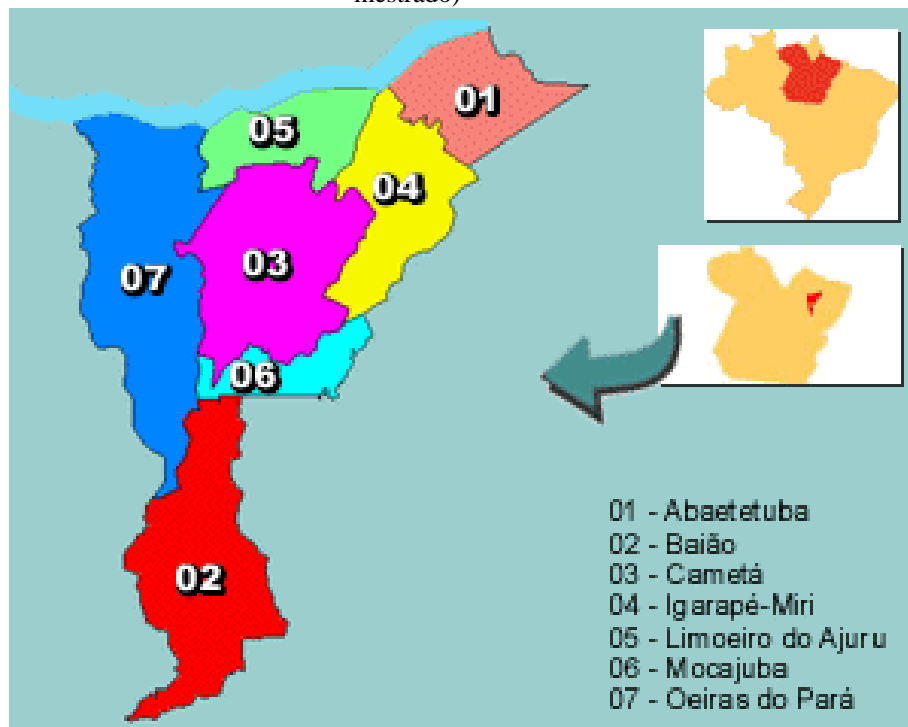
Além dessa empresa, posso citar as construções das grandes barragens no Estado do Pará. Elas além de deslocarem para outros espaços populações tradicionais, ainda inundam grandes áreas de floresta nativa. Como uma espécie de castigo dos “deuses da economia”, nós paraenses ainda pagamos uma das contas de energia mais cara do Brasil. Um grande paradoxo: se somos explorados, porque pagamos mais?

Essas questões socioculturais, históricas, ambientais e econômicas que foram relatadas anteriormente são muito importantes, por isso não poderiam ficar de fora dessa breve contextualização amazônica. A seguir, o mapa mostra de forma panorâmica as cidades que compõem a microrregião tocantina, mas não mostra a complexidade de acesso de uma cidade à

¹⁷ Atualmente dividido nos Estados do Amazonas, Pará, Amapá, Roraima e Rondônia.

outra. Em alguns lugares o acesso só é possível via fluvial, em outros por estradas que no “inverno amazônico” tornam-se quase intratáveis. Estes fatores, tornam a pesquisa na Amazônia atraente e perigosa ao mesmo tempo, pois não se sabe se o barco poderá parar no meio do rio, ou se tem um buraco na pista de terra e assim por diante.

Figura 3- Microrregião do Baixo Tocantins. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Blog História com Cheiro de Mato.

A seguir, irei compartilhar algumas experiências (auto)etnográficas vividas em três concursos gays presentes na microrregião do Baixo Tocantins-PA. Tais concursos ajudaram a melhorar minhas reflexões sobre os processos performáticos e performativos dos artistas transformistas, além de que eles exemplificam muito bem as dificuldades e potências de ser uma pesquisadora e artista na Amazônia tocantina.

1.1.1 Igarapé-Miri: con(cu)rso miss caipira gayfriend da amazônia oriental de Vila Maiauatá

Vila Maiauatá, a mais bela ilha que há. Tuas águas lançantes em pleno luar conduzem os sonhos do povo desse lugar. És parte da Amazônia Oriental que manifesta a vontade de uma parte de um povo que luta por direitos de serem sujeitos na sociedade atual. O povo deste lugar, lança os seus olhos para nos abraçar a vida, a história, memória e identidade que precisamos reconhecer e sempre dialogar. Es mais um ano do Miss Caipira GayFriend da Amazônia Oriental de Vila Maiauatá. Um momento de resistência, direitos e deveres por meio da arte que junta o nosso povo, queremos compartilhar. Será dia 25 de agosto na Casa de Show Estaleiro, segundo Miss Caipira GayFriend com super premiações. A melhor estrutura de som e iluminação, além de

atrações imperdíveis. Dia 25 de agosto onde todas se encontram. Segundo Miss Caipira GayFriend da Vila Maiauatá. Imperdível!¹⁸

O Município de Igarapé-miri, na linguagem indígena “caminho de canoa pequena”, conhecido popularmente com a terra do Açaí por sua grande produção e comercialização do fruto, tem um movimento LGBTQIA+ bem ativo. O Grupo possui Associação própria e tem uma vida bem atuante no contexto local.

Por meio da dissertação de Elielma do Socorro Santos (2018) intitulada “Micropolíticas e Educação para as Relações de Gênero: pistas cartográficas do Grupo LGBT de Igarapé-Miri/PA”, é possível verificar que o referido Grupo realiza ações socioeducativas no interior das escolas que atuam na educação básica. O mesmo visa, segundo ela, criar estratégias de resistência aos mecanismos de assujeitamento, além de conscientizar sobre a liberdade de gênero e de diferentes estilos de vida.

Elielma, em seu texto, expõe alguns motivos que a fez realizar a pesquisa sobre o movimento LGBTQIA+ de Igarapé-Miri. Entres eles, o seu contato desde criança com uma mulher trans chamada Canandra Calandrine, nome de guerra de sua babá, que trabalhou para sua família na década de 90. No período mencionado, Canandra revela que, em entrevista para a pesquisadora, as pessoas de Igarapé-Miri tinham grande hostilidade pelos homossexuais. Por se tratar de uma sexualidade “desviante” aos olhos dessas pessoas, Canandra enfrentou diversos preconceitos para exercer uma profissão de forte representação feminina.

Outro ponto importante que a autora destaca em sua obra é o surgimento da Parada do Orgulho LGBT na cidade, pois foi por meio dela que a pesquisadora passou a ter conhecimento da existência e organização de um Grupo que visa os direitos e novas formas de visibilidade sociocultural LGBTQIA+.

Paralelo aos eventos produzidos pelo Grupo LGBT na cidade de Igarapé-Miri, outros sujeitos realizavam na Vila Maiauatá, localizada próxima da sede do município, o Concurso Miss Caipira Gayfriend da Amazônia Oriental. Tal concurso foi realizado por dois anos consecutivos no mês de Agosto, mês onde é comemorado no Brasil o “Dia do Folclore”.

É interessante frisar que esse concurso, mesmo sendo realizado no mês de Agosto, seguia os moldes dos concursos realizados no ciclo junino, com trajes e temáticas que lebram as misses caipiras das quadrilhas paraenses. Digo paraenses, porque no Brasil existem quadrilhas juninas com estilos de vestimentas e temáticas que variam de região para região.

¹⁸ Texto extraído da produção audiovisual de divulgação do evento.

No Nordeste, por exemplo, as apresentações das quadrilhas são tão espetacularizadas com grandes estruturas de cenários, figurinos, adereços, entre outros; que aqui no Pará essas quadrilhas seriam comparadas não com as atuais “quadrilhas tradicionais”, mas às antigas “quadrilhas modernas” que existiam em algumas cidades e que mesclavam elementos de carnaval, quadrilha roceira e diferentes gêneros de dança.

A Vila Maiauatá é conhecida pelo seu carnaval fora de época chamado de “sujo da Vila”. Este evento acontece todo dia vinte e um de janeiro, e lembra bastante os antigos entrudos de carnaval do Rio de Janeiro. Porém, além das pessoas se sujarem de tinta, lama, mel, etc. elas ainda rasgam as camisas e cuecas dos homens e, em alguns casos, partes das blusas das mulheres.

O palco para este evento cultural, que se tornou tradicional, são as pontes da Vila que ora são de concreto ora de madeira. No fotograma seguinte, extraído de um vídeo disponível no *youtube*, é possível perceber um pouco o desenrolar dessa prática cultural que é lúdica e envolve multigerações de sujeitos-brincantes. Ao fim do dia, as pessoas vão para a beira do rio tomar banho e tentar tirar todo o sujo acumulado.

Figura 4- Sujo da Vila Maiauatá. (Fotograma coletado na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Youtube¹⁹

Em terras entrecortadas por rios, como são muitas cidades na Amazônia, as pontes são elementos essenciais para a manutenção e desenvolvimento local. Um exemplo é o Complexo Alça Viária que foi criado pelo Governo do Estado do Pará para interligar os municípios e melhorar a chegada de bens e serviços. O lado ruim desse complexo é que cidades

¹⁹ Vídeo disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=Qdc94Sx-4TQ>.

pequenas que tinham o número de violência e furtos quase zero, foram abaladas devido o aumento de circulação de pessoas e drogas. A amazônia por ser muito extensa, sempre foi local estratégico de entrada de entorpecentes advindas de outros países, basta fazer uma pequena consulta nos sites de jornais e telejornais que é possível encontrar reportagens de grandes e pequenas apreensões desses materiais ilícitos.

Por coincidência, assim como na Vila Maiauatá, existe uma tradição de devoção à São Sebastião no bairro onde cresci em Abaetetuba, o qual também é interligado por pontes ao bairro vizinho (Santa Rosa). Se nas pontes da Vila as pessoas se sujam de tinta, nas pontes de São Sebastião os jovens se sujavam de sangue humano, pois no bairro existiam duas gangues rivais chamadas de Demônios da Noite -DN- e Vândalos de Santa Rosa -VS- que se confrontavam rotineiramente na década de 90 até início dos anos 2000, ceifando a vida de vários jovens.

O bairro de São Sebastião quando foi criado possuía uma única entrada que tinha como ponte um comprido tronco de miritiziero (árvore típica da Amazônia, também conhecida por burutizeiro). Esta ponte improvisada, por onde passavam os moradores com dificuldade, não impediu que o bairro crescesse, pois de um local cheio de mato e violento tornou-se hoje um lugar bem animado e desenvolvido. Nesse bairro desenvolvi meus talentos artísticos em paralelo com a devoção ao Santo guerreiro.

De acordo com Joseane Pereira (2019), no texto “Por que São Sebastião é padroeiro dos gays?”, publicado no site Aventuras na História, esse Santo foi o mais representado na História da Arte. No texto, ela cita Richard A. Kaye, pesquisador da Universidade de Princeton, que assevera que o corpo lânguido e erótico do Santo despertava o interesse e desejos dos homens homossexuais. Cita também a coleção “Atos dos Santos” da Igreja Católica, a qual indica um vínculo emocional entre Sebastião e seus oficiais comandantes, o que é complementado por Kaye na obra “Perdendo sua Religião: São Sebastião como Mártir Gay Contemporâneo”, o qual afirma que o santo foi muito amado pelos imperadores Diocleciano e Maximiano. Pereira, por fim, recorre a Susan Sontag, graduada na Universidade de Harvard, que vai argumentar que o rosto do santo nas imagens não aparentava dor, ou seja, que a beleza e o sofrimento separados dele são símbolos que podem ser associados às comunidades LGBTQIA+ atuais, que sofrem mas ao mesmo tempo são felizes e encantam.

Por meio de uns amigos que participam em concursos gays, tive a informação que iria acontecer na Vila Maiauatá a segunda edição do Concurso “Miss Caipira Gayfriend da Amazônia Oriental”. E mais, que aconteceria (e aconteceu) na parte da tarde uma palestra sobre

assuntos relacionados aos direitos LGBTQIA+ ministrada pelo Antropólogo e militante José Luís Franco.

Na manhã do dia 25 de agosto de 2018, dia do evento, comecei a organização da minha viagem. Articulei por telefone minha estadia na casa do Raildo, um dos organizadores do evento que tive a honra de conhecer na cidade de Cametá. Nas primeiras horas da tarde, um amigo pessoal conhecido, em Abaetetuba, por Jorge Pará me mandou uma mensagem via *whatsapp* falando que aconteceria naquele dia o concurso ora citado (ele era sabedor da temática da minha pesquisa). Falei a ele que eu iria de moto (modelo Biz) e o convidei para ir comigo, recebendo de imediato uma resposta positiva.

Tudo pronto. Passei na casa do Jorge e seguimos viagem. Quando chegamos em Igarapé-Miri entramos em uma estrada que dá acesso à Vila. Até um certo perímetro tudo estava indo muito bem, porém ao término do asfalto tivemos que “comer poeira” em uma estrada de pissarra. Para completar, o tempo não colaborou e logo começou a chover deixando a pista muito lisa, com poças d’água e muita lama.

A moto Biz, para quem não sabe, é uma moto baixa. Logo, depois de alguns quilômetros, as rodas começaram a travar e escorregar por causa da lama. Em certos trechos o Jorge dirigiu e eu seguia a pé, pois era quase certo uma queda com nós dois em cima da moto. Para completar, havíamos levado um par de roupa e qualquer queda acabaria com os nossos projetos de assistir o concurso e, no meu caso em específico, coletar os dados etnográficos.

É curioso e difícil chegar à Vila Maiauatá, pois tivemos que passar por sete pontes, sendo que o arco-iris têm sete cores e a semana têm sete dias. Estaríamos com sorte ou azar naquele dia? Para ser sincera, eu queria tanto chegar naquele lugar para fazer a pesquisa que pouco me importei com os riscos de assalto ou acidente de trânsito. Naquele momento eu via tudo como uma aventura acadêmica, mas se aparecesse um “ocó” (homem no bajubá) naquele momento no meio da estrada acho que a aventura seria outra (gargalhadas).

Chegando na Vila, Jorge e eu fomos lavar a moto na beira do rio. Por coincidência, o concurso ia ser realizado na Casa de Show Estaleiro que fica localizada às margens do rio Maiauatá. Um dado importante a ser percebido é, assim como a Vila Maiauatá, todas as cidades do Baixo Tocantins surgiram às margens de algum rio. Ou seja, os imaginários relacionados ao elemento água são fortes nessas cidades, principalmente quando referem-se às lendas (boto, cobra grande, iara, mãe d’água, vitória régia, poço da moça, ilha da pacoca, entre muitas outras).

Figura 5- Casa de Show Estaleiro, 2018. (Fotograma coletado pela autora durante a pesquisa do mestrado)






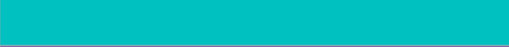
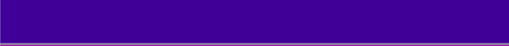



Fonte: Vídeo de divulgação do evento

Após lavar a moto, fui até a casa de show ver os preparativos do evento. No telhado do espaço haviam várias sombrinhas nas cores do arco-íris. A saber, a bandeira do orgulho LGBTQIA+ foi inspirada originalmente em oito cores, cada uma com um significado. Esse símbolo (bandeira) foi adotado após substituir o “triângulo rosa”, símbolo que marcava os homossexuais nos campos de concentração nazista. Como muitos homossexuais não se identificaram devido ter marcado um momento cruel da humanidade, Harvey Milk, primeiro político gay eleito nos Estados Unidos, desafiou o artista Gilbert Baker a criar um símbolo que representasse toda a “Comunidade”.

A bandeira apareceu nas paradas gays na década de 70, com início em São Francisco (EUA). No entanto, foi retirada do artefato as cores rosa e azul-claro. Motivo? Segundo o site consultado, ora foi uma estratégia comercial para evitar custo, ora porque era difícil encontrar tecidos nessas cores. Ou seja, hoje a bandeira possui apenas seis cores. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_arco-%C3%ADris_\(movimento_LGBT\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_arco-%C3%ADris_(movimento_LGBT)))

Figura 6- Bandeira original do orgulho gay criada por Gilbert Baker. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)

Rosa		<i>Sexualidade</i>
Vermelho		<i>Vida</i>
Laranja		<i>Saúde</i>
Amarelo		<i>Sol</i>
Verde		<i>Natureza</i>
Turquesa		<i>Arte</i>
Índigo		<i>Serenidade</i>
Violeta		<i>Espírito</i>

Fonte: Site Wikipédia

Seguindo, percebi ainda que as mesas dos jurados (figura 7) já estavam organizadas, além de uma cabine montada provisoriamente para as entrevistas das candidatas (figura 8), e o palco principal (figura 9) que, após o concurso, iria receber o show da Banda Invencíveis (Cametá).

Figura 7- Mesa dos jurados, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 8- Cabine de entrevistas, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Figura 9- Palco principal, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Nessa última foto, o Raildo, um dos organizadores do evento, fez um desabafo criticando a falta de apoio do governo municipal de Igarapé-Miri. Falas como esta em forma de protesto são muito recorrentes nos eventos LGBTQIA+, pois o que se vê na maioria é um descaso com o movimento. Hipóteses: a- como os concursos são realizados paralelos às festas, acredito eu que muitos não patrocinam os eventos porque pensam que vão estar ajudando no lucro particular dos organizadores; b- pode ser um mero preconceito de alguns empresários que não querem associar sua empresa ou marca a esses tipos de eventos; por fim, existem inúmeras outras hipóteses que podem ser investigadas mais adiante.

Para dar um exemplo concreto, no ano de 2018, eu e o professor Dedral Brandão realizamos em Abaetetuba o quarto Rainha das Performances (RP Fashion). Tal evento LGBTQIA+ foi criado em 2003, aproximadamente, por um grupo de amigos cujo objetivo era escolher a melhor *drag queen* da cidade. Como o concurso estava quase esquecido, resolvemos trazê-lo à tona. Entre as nossas despesas estavam: divulgação, duas bandas, DJ, bebida, apresentadora, iluminação, sistema de som, gogo boy, premiação da vencedora, entre outras. Em resumo, o trabalho foi grande e o lucro tão pequeno, que eu e meu amigo ainda ficamos cada um com uma dívida de mil reais, nos restando apenas a satisfação de organizar um evento onde todos puderam prestigiar o concurso e se divestir.

Na foto, à esquerda, encontra-se o cartaz de divulgação. No meio, a primeira cantora trans de Abaetetuba Lilian Tufão (atração principal) ao lado da apresentadora oficial Duda Nereidy (a rainha dos áudios cômicos e dona de inúmeros títulos de beleza). Por fim, a vencedora do quarto RP Fashion Carolayne Vitória e seu bailarino.

Figura 10- Concurso Rainha das Performances em Abaetetuba, 2018. (Imagem registrada pela autora antes da pesquisa de mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

No Brasil, alguns eventos fazem parte da agenda cultural e política de algumas cidades, entre eles estão a Parada Gay de São Paulo (SP) e o Concurso Miss Brasil Gay de Juiz de Fora (MG). Essas cidades investem muito financeiramente, mas também lucram muito com a chegada dos turistas que fazem movimentar diversos setores (hotelaria, bares, casas de shows, restaurantes, transportes públicos e alternativos, entre outros). Soma-se a tudo isso, o aumento da visibilidade LGBTQIA+ que desperta até o interesse dos jornais televisivos em horários nobres, o que em outros tempos seriam inconcebíveis. Então, se tem eventos que fazem parte das agendas oficiais de algumas cidades, o que falta para que os concursos como esse da Vila sejam apoiados verdadeiramente pelos governos locais? Se vem verbas destinadas para a cultura, porque esses concursos e seus artistas recebem pouco ou nenhum incentivo?

Por volta das 22h:00min, Jorge e eu voltamos para o local do evento onde encontramos todas as candidatas na concentração, cada uma com sua equipe no processo de montagem que chamo nessa pesquisa de “Ritual de Trucagem”. Como eu não ia disputar o concurso pude fazer o registro audiovisual de todas. As equipes, segundo pude constatar, eram formadas por profissionais de diversas áreas como cabelereiros, maquiadores, coreógrafos e estilistas. Naquele momento de preparação das candidatas constatei dois elementos subjetivos presentes nos concursos: tensão e concentração.

No primeiro elemento (tensão), vi que todas as equipes estavam correndo contra o tempo para vestir as candidatas. Algo muito interessante que poucos percebem é que a maioria das transformistas têm cabelo curto, sendo que os arranjos de cabeça são grandes e pesados devido serem confeccionados com ferro, pedrarias e tecidos. Para dar um charme a mais, as

perucas também são acopladas nos arranjos o que torna a missão mais difícil. Em outras palavras, é muito complexo colocar um arranjo de cabeça em uma pessoa de cabelo curto, pois se esse arranjo cai a candidata pode ser penalizada podendo perder o título.

Figura 11- Candidata Abulane Silva e sua equipe, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisad do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Para falar do segundo elemento (concentração), vou precisar recorrer à Figura 11. Nela, além do arranjo sendo colocado pelo estilista Inry Gleison com suporte do coreógrafo Reginaldo, é possível perceber que a candidata está de olhos fechados. Porém, esses olhos não estavam fechados por acaso. Naquele exato momento eu percebi que ela ouvia a trilha sonora de sua apresentação com o auxílio do seu celular que está na mão esquerda.

Figura 12- Candidatas e suas equipes, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Acredito que foi um exercício tremendo de concentração, porque a movimentação era intensa naquele local (figura 12), algo que hoje seria perigoso e até inconcebível devido o período pandêmico que estamos vivendo.

Após todas as candidatas arrumadas, Duda Lacerda (Belém) e Adriano Crocoká (Abaetetuba) começaram as falas iniciais de abertura do concurso. Essa dupla é muito conhecida apresentando concursos gays na microrregião do Baixo Tocantins, principalmente em Abaetetuba.

Duda é uma militante do movimento LGBTQIA+ de Belém sendo, para mim, uma das melhores apresentadoras de evento, porque suas falas mesclam ironia, humor e política. O Adriano é o *digital influence* que revolucionou os concursos gays em Abaetetuba. Ele criou vários concursos que dão visibilidade ao seguimento LGBTQIA+, se tornando um dos maiores promotores de eventos da microrregião. No seu cotidiano ele se define como andrógono, misturando unhas longas e pintadas com calças e camisas largas. Em síntese, ele não tem medo de se arriscar.

Figura 13- Apresentadoras Duda Lacerda e Adriano Crocoká, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Duda Lacerda, antes de chamar as candidatas para a apoteose, proferiu algumas palavras em relação as fututas eleições no Brasil. Ela disse que precisaríamos pensar bem em quem iríamos escolher para nos representar, pois necessitamos de políticas públicas que atendam às demandas dos sujeitos LGBTQIA+.

Com as candidatas posicionadas, as apresentadoras chamaram uma a uma para a apoteose. Elas entraram com “os caralhos”²⁰ incorporando suas personagens por meio dos gestos, trajes e maquiagens. Percebi através do conjunto da obra que muitas dessas personagens se relacionavam com os imaginários indígenas e africanos, o que prova que o imaginário cultural local reverbera muito forte em nossas criações artísticas enquanto sujeitos dessa região.

A primeira candidata Jhully Daiane falou de uma lenda indígena “O passáro Inhancopé”. Fiz algumas buscas sobre essa lenda e não encontrei nada. Um fato: em muitas ocasiões os temas apresentados pelas candidatas não existem em bibliografias e nem na oralidade popular, e sim (re)criados na imaginação dos artistas que buscam dar vida por meio dos elementos cênicos (dança, teatro, figurino, maquiagem, cenários, adereços, entre outros).

Figura 14- Candidata Jhully Daiane, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

²⁰ No contexto gay significa entrar arrasando, com muita vontade de vencer .

Jhully usou como trilha sonora uma mesclagem de músicas. Essa mesclagem me chamou a atenção porque envolviam músicas indígenas, celtas e clássicas (orquestra). A meu ver, faltou tanto coerência da trilha sonora com a temática indígena tratada quanto a limpeza na execução dos movimentos, pois a candidata ao atrasar o tempo de algumas batidas musicais deixou os movimentos do pássaro fluente e leve com características pesada e forte.

Sobre a mesclagem de músicas em concursos de misses, Rafael Noletto assevera o seguinte:

No que se refere a montagem da música, é igualmente imprescindível um vasto conhecimento acerca de um repertório musical propício para uma performance dançada. Mais uma vez, os coreógrafos e estilistas, exatamente por pensarem nos movimentos corporais e no impacto causado pelo traje junino, constituem-se como os principais sujeitos atuantes quanto às decisões relativas à trilha sonora que será dançada. Essa responsabilidade exige desses profissionais uma constante atualização de suas referências musicais a fim de que possam ampliar suas possibilidades de escolha. Uma *música* de *miss* precisa, simultaneamente, ser original, impactante e catártica para que, ao final da apresentação da candidata, o público entre em estado de euforia. Sendo assim, a trilha sonora dessas performances consiste em uma colagem de diversos trechos musicais que pontuam momentos diferentes de um enredo que está sendo narrado pelo desempenho coreográfico das *misses*. (NOLETO, 2016, p.249)

Figura 15- Candidata Ávila Assunção, 2018 (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A segunda candidata Ávila Assunção desenvolveu o seguinte tema: “O Espírito selvagem de Animália”. Segundo dizia o histórico da candidata, Animália é um ser místico vivente nas matas brasileiras que incorpora a força da onça, o olhar da águia, o rastejar da serpente, o canto dos pássaros e a formosura dos insetos alados. A forma física desse espírito se dá ora como borboleta ora como macaco, podendo também se metamorfosear em onça ou sabiá. O seu traje fazia alusão aos seres da mata e personificava, em termos sociais, a força e a garra da mulher.

O histórico de Ávila chama atenção pois é bem criativo. É uma mistura de formas e características singulares de vários elementos da fauna brasileira, além de incluir a categoria “Mulher” tão discutida no contexto do feminismo.

Simone de Beauvoir, por exemplo, provoca grandes impactos no movimento feminista nas décadas de 60/70. A partir de sua perspectiva crítica, na qual mulher e política caminham juntos, ela buscava por meio de suas atitudes mostrar que era possível a liberdade e igualdade entre os sexos. Em seus escritos, Beauvoir buscava denunciar-se criticando de forma livre as bases morais sob as quais a sociedade estava imersa. Após eclodir a segunda grande guerra suas reflexões se tornam mais intensas, mesclando investigação sobre o ser mulher e auto-reflexão. (SANTOS, 2010)

Em sua maior obra denominada “O Segundo Sexo”, Beauvoir joga uma bomba ao dizer: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980. p. 9). Com essa assertiva, ela vai traçar discussões a partir de bases filosóficas ironizando, inclusive, certos filósofos. Além disso, ao encontrar na História da Filosofia passagens que apoiam a misoginia e formas de preconceitos, a autora passa a questionar a própria categoria “Mulher” vista pela sociedade como o Outro, mas o Outro de forma negativa. (SANTOS, 2010)

Entre afirmações e questionamentos, Beauvoir diz o seguinte:

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência a sente como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (BEAUVOIR, *DS I*, 1980, p. 23; *apud* SANTOS, 2010, p.116)

A partir de Beauvoir, eu levanto a seguinte questão: como nós sujeitos LGBTQIA+ podemos ter condições dignas de nos encontrar como cidadãos plenos de direitos, se a

sociedade finge que nos aceita? Como querer um de nós nos altos patamares, se nas Escolas, em um sentido mais amplo, somos agredidos diariamente?

Atualmente sou professora de escola pública, dessa forma, verifico que as situações de agressões físicas e psíquicas que eu vivi na década de 90 ainda são muito recorrentes junto aos alunos homossexuais com os quais trabalho no Ensino Fundamental (anos finais). Ademais, com o crescente uso das novas tecnologias (internet, redes sociais) por sujeitos de diferentes faixas etárias, gêneros e sexualidades, é evidente que alguns jovens estão vivenciando mais cedo experiências bissexuais, homossexuais, travestis, transsexuais, entre outras; logo, muitos prematuramente acabam assumindo suas sexualidades e correndo sérios riscos de agressões. As Escolas a meu ver, que deveriam proteger, se resumem em “Vigiar e Punir [...]” (FOUCAULT, 1987).

A “escola ideal” deveria ser totalmente inclusiva e laica, permitindo o conhecimento e debate sobre todas as feminilidades e masculinidades possíveis, mas não,

A escola delimita espaços. Servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o “lugar” dos pequenos e dos grandes, dos meninos e das meninas. Através de seus quadros, crucifixos, santas, esculturas, apontam aqueles/as que deverão ser modelos e permite, também, que os sujeitos se reconheçam (ou não) nesses modelos. O prédio escolar informa a todos/as sua razão de existir. Suas marcas, seus símbolos e arranjos arquitetônicos “fazem sentido”, instituem múltiplos sentidos, constituem distintos sujeitos. (LOURO, 2014, p.62)

Por buscar amenizar os diversos “pré-conceitos” enraizados nas escolas de Igarapé-Miri, por meio de ações socioeducativas, o Grupo LGBT local protagoniza uma linda história contra a homofobia, racismo, misoginia, entre outras mazelas sociais. Gestos como esses comprovam o que Guacira Lopes Louro há tempos vem discutindo na relação educação, sexualidade e gênero. Portanto, sobre essas mudanças nos espaços educacionais, a pesquisadora diz o seguinte:

Escolas e academias, em suas práticas, experimentam continuidades e descontinuidades, realizam deslocamentos e, eventualmente, rupturas. As denúncias, as questões e as críticas feministas, bem como aquelas vindas dos Estudos Culturais, dos Estudos Negros, dos Estudos Gays e Lésbicos também estão produzindo efeitos. Assim sendo, ainda que de formas talvez tímidas, vemos hoje em escolas brasileiras experiências e iniciativas que buscam subverter as situações desiguais- de classe, raça, gênero, etnia- vividas pelos sujeitos (LOURO, 2014, p.124).

A terceira candidata se inspirou na religiosidade afro-brasileira. Alicia Leal veio falando de “Iemanjá”, uma das Orixás mais conhecidas e cultuadas nas casas/terreiros de Umbanda e Candomblé em todo o Brasil. Por participar, como candidata, de vários concursos

gays, já tive a honra de assistir inúmeras apresentações que traziam como tema essa divindade africana.

Uma certa vez, não lembro o ano, o antropólogo Leonardo Margalho, ao ver uma certa apresentação falando sobre Iemanjá no Concurso Garota Arte e Folclore de Abaetetuba, disse que muitos coreógrafos por não terem conhecimento dos símbolos das religiões afro-brasileiras acabam distorcendo ou suprimindo os elementos mais importantes do culto a essa Orixá. Para complementar, com um tom não muito amigável com o que tinha visto, disse que era uma falta de respeito usar essas temáticas religiosas em qualquer contexto artístico, pois acabam ferindo a crença dos devotos/praticantes.

Naquela época eu não tinha informações suficientes para contra argumentar. Hoje, acredito que escrever, poetizar, dançar, teatralizar e musicar os elementos dos cultos afro-brasileiros são formas de dar visibilidade para uma cultura que ficou escondida por séculos atrás dos santos católicos, o chamado sincretismo religioso. Além do mais, o samba²¹, gênero musical símbolo do Brasil, originário dos antigos batuques africanos, tinha uma forte associação com os elementos religiosos.

Figura 16- Candidata Alicia Leal, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

²¹ Fonte: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/origem-samba.htm>

O professor Miguel Santa Brígida (2010), para dar um exemplo, no artigo “A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: performance e ritual na cena afro-carioca”, nos mostra que arte e religião estão totalmente atreladas. Em suas considerações finais ele escreve:

(...) Selmyinha e Claudinho constroem suas próprias performances na quadra, ao som do tambor, na energia religiosa dos ensaios como num terreiro de candomblé na festa pública do Xirê. Seus gestos nascem nesse ritual que o casal vive e re-vive há vinte anos. Por isso sua performance no dia do desfile resulta em dança, louvação, reza e devoção. Suas histórias de vida no samba desenharam um delicado e preciso trajeto antropológico no sentido elaborado por Gilbert Durand, ao observar a experiência de vida que nos sedimenta no fluir da própria vida, e que é enriquecida pelo que vivemos em comunhão nesses fenômenos coletivos, formando uma rica matéria humana que vai se acumulando como realidade cultural. Nesse trajeto de contato com a realidade cultural, vamos nos integrando à ela e esta, por sua vez, se integra em nós elevando a significação e importância desses fatos culturais. (SANTA BRÍGIDA, 2010, p.5)

É nessa integração sujeito/cultura que o imaginário afro-euro-indígena ganha importância e adota diferentes formas nos concursos performáticos. Abulane Silva dá um exemplo dessa importância ao desenvolver a temática “Dandara dos Palmares”, a qual mesclou em sua performance batuques de tambor, movimentos de capoeira, sensualidade e força da mulher negra.

Figura 17- Candidata Abulane Silva, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Dandara, a saber, foi uma das mulheres que ajudaram a construir o quilombo dos palmares, um símbolo da resistência negra no Brasil. Tal resistência se estendeu para a atualidade de uma grande parte da população desse país, que ainda sofre com o negacionismo do Estado em reparar integralmente os inúmeros danos causados historicamente à população negra. Em outros termos,

(...) Falar sobre o que é viver uma vida humana já é admitir que modos de viver estão atados a modos de vida não humanos. Na verdade, a conexão com a vida não humana é indispensável para o que chamamos de vida humana. Em termos hegelianos: se o humano não pode ser humano sem o inumano, então o inumano é apenas essencial ao humano, mas não está instalado como essência do humano. Essa é uma das razões por que os racistas são irremediavelmente dependentes da sua própria aversão àqueles cuja humanidade eles são, no fim das contas, incapazes de negar. (BUTLER, 2019, p. 49)

Dando continuidade, Gilmara Thompson, representante do Grupo de Homossexuais de Igarapé-Miri (GHI), desenvolveu a temática “Do coração do Sertão, renasce a fogueira de São João”. Só nessa temática é possível fazer inúmeras reflexões. Por exemplo: a- Sertão, região do nordeste brasileiro castigado pela escassez de chuvas, mas que possui uma tradição muito forte da dança da quadrilha que foi trazida pelos europeus e aqui teve seus elementos ressignificados (roupas, movimentos, vocabulários, músicas, personagens, entre outros); b- fogueira²²- a fogueira é um elemento de origem pagã muito utilizada nas comemorações de solstício de verão e inverno, mas que foi incorporada às datas cristãs como o nascimento de São João no dia 24 de Junho.

Figura 18- Candidata Gilmara Thompson, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

²² BRETONES, Paulo Sérgio. O início do inverno e as origens da festa junina. Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/801239/o-inicio-do-inverno-e-as-origens-da-festa-junina>. Acesso em: 01 de julho de 2021.

Ao som de Elba Ramalho e Carlinhos Brown, cantores de origem nordestina, Gilmara Thompson usou como elemento surpresa o fogo. Em uma parte de sua apresentação ela segurou dois pedaços de madeira acessos soprando, em seguida, algum líquido inflamável de sua boca, algo que foi perigoso tanto para a candidata quanto para nós espectadores pois o piso da casa de show era de madeira. Além disso, Gilmara, em relação as outras candidatas, não tinha tanta técnica de dança aparentando em muitos momentos que estava perdida, o que foi comprovado no final de sua apresentação quando não executou com precisão a pose final. Ao improvisar, a candidata poderia ter deixado cair o líquido inflamável em sua roupa podendo ter sofrido um acidente.

Figura 19- Candidata Laína Cardoso, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A musicalidade paraense foi inspiração para Laína Cardoso que retratou de forma cênica a “paixão de uma cabocla por Mestre Vieira”. O saudoso Mestre criou o gênero musical guitarrada, recebendo uma medalha de mérito cultural pelos seus relevantes trabalhos. A

candidata trouxe como elementos cênicos uma canoa (típico transporte do povo ribeirinho na Amazônia tocantina) e uma guitarra (símbolo maior desse gênero difundido por Mestre Vieira e que iria influenciar gerações de músicos no Pará como o guitarrista Ximbinha da Banda Calipso).

Na sequência, mais uma lenda foi corporificada na cena do Miss Caipira GayFriend. A candidata era Shaiera Sancler que trazia “Caipora, o protetor das matas e animais”. Esse ser protetor, de forma mítica, assim como os “demais que vivem na floresta amazônica” devem pedir socorro atualmente, pois o que se vê nos telejornais é um total desrespeito pela floresta que está sendo destruída por causa da ganância humana.

Figura 20- Candidata Shaiera Sancler, 2018. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Devido a essa ganância foi criado o “Fundo Amazônia”²³. Tal fundo recebia desde 2008 verbas bilionárias de países europeus com intuito de amenizar a destruição da floresta amazônica. Porém, em 2019, com a extinção do Comitê Orientador (COFA) e do Comitê Técnico (CTFA) por parte do governo Bolsonaro, os países envolvidos resolveram bloquear o repasse do dinheiro.

Esse repasse, apesar da boa intenção, me aflinge com a seguinte questão: Será que o “Fundo Amazônia” realmente foi criado com intuito de preservar a floresta nativa?

²³ Notícia sobre suspensão do Fundo Amazônia. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2020/10/26/fundo-amazonia-tem-r-29-bilhoes-em-conta-parados-apos-paralisacao-pelo-governo-bolsonaro-alerta-rede-de-organizacoes.ghtml>. Acesso em: 02/07/2021.

Posso até parecer pessimista, entretanto, se bem refletirmos, essa “ajuda” pode ser por conveniência em vista que a Amazônia tem uma grande quantidade de matérias primas para a indústria e o mercado consumidor europeu. Ou seja, acredito que essa “ajuda” está menos ligada aos danos ambientais provocados ao planeta do que em interesses econômicos. Afinal de contas, para muitos países desde a colonização, a Amazônia é vista como uma grande prostituta barata a qual todos que aqui chegam usam, abusam e deixam suas DST's²⁴ letais frutos do capitalismo.

Sancler, por ser bailarina interprete-criadora formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, elevou o nível técnico de dança no quesito coreografia, porém seu traje e criatividade (elementos surpresas) ficaram a desejar. Além disso, em certos momentos ao incorporar o seu personagem (caipora), suas corridas e andadas perdiam a elegância e feminilidade de uma *miss*. Por esses fatores, talvez, essa candidata não levou o título.

Figura 21- Candidata Jéssica Isabelle, 2018. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

²⁴ Sigla de Doença Sexualmente Transmissível.

Para finalizar esse breve percurso por Igarapé-Miri, trago a grande campeã Jéssica Isabele de Abaetetuba. Ela e sua equipe foram buscar inspiração no imaginário indígena para compor a sua apresentação. Sua trilha sonora e movimentação coreográfica eram fortes e aceleradas, típicas de quem tem bastante experiência com dança. Na imagem a seguir mostro o final da apresentação da candidata, onde o ser mítico que ela representava se lança em direção ao caçador. Um gesto que lembra o combate às práticas predatórias.

Em relação a trilha sonora, havia um texto coreografado que fazia ligação entre a cena inicial e a final onde aparece o caçador. Esse texto falava um pouco sobre o ser mítico que a candidata representava e que busca defender as florestas. Veja o que dizia o mesmo:

Aqui há certos demônios a que os índios chamam de pai ou mãe do mato. É o protetor das árvores e dos animais. Costuma punir os agressores da natureza e o caçador que mata por prazer. Para atrair suas vítimas, ele, às vezes, chama as pessoas com gritos que imitam a voz humana. Para os índios guaranis é o demônio da floresta. (Texto extraído da apresentação da candidata)

Quando se fala de mitos na Amazônia, a primeira referência que me vem à cabeça é o professor João de Jesus Paes Loureiro. Ele brinca com a linguagem para mostrar os costumes, linguajar, lendas, entre outros elementos culturais que compõem a região amazônica. Além do lado poético/estético de seus escritos, Paes Loureiro ainda faz críticas aos inúmeros problemas relacionados as práticas predatórias que aqui existem, e que precisam ser combatidos. (CARDOSO; FERREIRA; 2019)

Como foi visto na apresentação de muitas candidatas, os imaginários indígenas e afro-brasileiros provaram que a cultura não só nos contrói cotidianamente como sujeitos amazônicos, como influencia fortemente a nossa arte, educação e política. Ou seja, os concursos gays e as performances apresentadas possuem conhecimentos explícitos e implícitos que acabam educando esteticamente o público, além de promover “assembleias de corpos”, em ato e potência, que poderão em um futuro próximo repensar o futuro do país e até do mundo, principalmente quando o que está em jogo é o meio ambiente.

Antes de prosseguir para o próximo tópico, veja o que Judith Butler fala sobre as assembleias:

(...) As assembleias se firmam e se fazem representar pela fala ou pelo silêncio, pela ação ou pela inação contínua, pelo gesto, por se reunirem como um grupo de corpos nos espaços públicos [**e também privados**], organizado pela infraestrutura- visível, audível, tangível, exposta de maneira tanto deliberada quanto indesejada, interdependente de formas tanto organizadas quanto espontâneas. (BUTLER, 2019, p.173, **grifo meu**)

Sabendo do que se trata uma assembleia, veja a partir desse momento os concursos gays que serão apresentados neste e em outros capítulos, como uma reunião de corpos que criam uma força performativa singular capaz de fortalecer tanto a arte transformista quanto os movimentos LGBTQIA+ locais.

A seguir, continuo essa viagem pelo Baixo Tocantins apresentando a cultura amazônica e suas características por meio dos concursos gays.

1.1.2 Limoeiro do Ajuru: con(cu)rso Chimoua Gay

O Concurso Chimoua Gay acontece em Limoeiro do Ajuru (figura 3), cidade também localizada na microrregião do Baixo Tocantins e que possui uma população estimada de 29.282 habitantes como informa o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2020)²⁵. Assim como muitas cidades pequenas da região amazônica, a exemplo de Parintins (Festival Folclórico de Parintins, com a disputa dos Bois Caprichoso e Garantido), Juruti (Festival das Tribos), Abaetetuba (Festival do Miriti) e muitas outras, Limoeiro do Ajuru tem seu festival, mas voltado para a cultura do açaí.

Nesse festival que acontece geralmente no mês de novembro, a pequena cidade é invadida por turistas de outras regiões do país e de cidades adjacentes. É nesse contexto festivo que o concurso Chimoua Gay foi criado e completou, em 2019, doze edições de resistência, protagonismo, arte e visibilidade LGBTQIA+.

No ano de 2017, na décima edição do evento, esta pesquisadora transformista participou do concurso sem saber ao certo como era a sua dinâmica cultural. Porém, por uma questão financeira devido estar com algumas dívidas e incentivado por alguns colegas, a Tamara surgiu e se jogou de corpo e alma na busca do título de Rainha Chimoua (essa última palavra significa chula do açaí, ou seja, a última lavagem que sai do caroço do fruto e que é, muitas das vezes, descartada ou usada para diluir o açaí quando está muito grosso).

Lembro que no dia do concurso o sol estava tostando nossas peles (eu e minha equipe), mesmo assim começamos a produção do cenário bem cedo ainda no horário da manhã. Uns pregavam o suporte de madeira onde ficaria o açaí que seria utilizado no final da apresentação, outros preparavam os produtos da maquiagem, cabelo e música, mas tudo isso sem contarmos com um elemento surpresa: a ferragem do arranjo de costa.

²⁵ Limoeiro do Ajuru. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/limoeiro-do-ajuru/panorama>. Acesso em: 24 de junho de 2020.

Viado! Como assim a ferragem? Pois é, a ferragem do arranjo de costa (figura 22) foi descartada nos fundos do Centro Cultural onde acontecem todas as apresentações musicais do Festival do Açaí. Sendo assim, para a confecção da roupa que é realizada no momento presente dentro da ilha Amorosa, a estilista Luiza Borges teve uma ideia de levar a ferragem descartada e enxertar folhas da árvore do açaí (açazeiro) o qual foi transformado em um belo arranjo com efeito visual riquíssimo.

Figura 22- Tamara Tijuca na X Edição do Chimoua Gay, 2017. (Imagem registada pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Em entrevista, a minha estilista Luiza Borges, que é uma mulher transexual (figura 23- blusa verde), conta como foi desenvolver esse trabalho:

Ela [Tamara]²⁶ é a primeira a trazer o título pra cá pra Cametá nesse concurso (...) Ela chegou em casa em um determinado dia e falou que ela queria disputar esse concurso (...) esse concurso é promovido no mês de novembro no festival do açaí, aí ela veio acho que uma semana antes, falou que ela queria participar. Aí ela veio com uma temática (...) no caso agente sentou e conversou, e foi que eu dei a ideia de (...)

²⁶ grifo meu.

que tal ela vir falando da rainha do açaí (...) tem um filme é bastante antigo ele é o filme Elvira- Rainha das Trevas (...) tem uma cena que ela [Elvira]²⁷ vai, ela vai se apresentar (...) tem um momento que ela vai fazer uma performance (...) dentro dessa performance ela puxa como se fosse uma espécie de balde com confetes (...). É um trunfo, é um trunfo que cada candidata tem que ter uma surpresa no concurso, aí foi que eu dei essa ideia pra ela [Tamara]²⁸ (...) (Entrevista realizada com Laís Borges, 21/08/2019)

Figura 23- Tamara e equipe atravessando para a Ilha Amorosa, 2017. (Imagem registrada pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal do autora

Por volta das duas horas da tarde, o maquiador Delcival Garcia Duarte (Figura 23- de camisa vermelha) inicia a minha caracterização, demorando uns quarenta minutos para concluir. Ao término, eu e minha equipe nos dirigimos para o local do evento o Amorosa Restô e Eventos. Na chegada, o empresário e dono do evento, conhecido como Leal, mandou um funcionário atravessar todas as candidatas, uma a uma, para uma ilha onde ficava um sítio de um dos patrocinadores com a finalidade, como havia dito antes, de confeccionar os trajes na hora usando como elementos sementes, folhas, galhos e outros materiais advindos da natureza. Ou seja, é um concurso interligado com as causas LGBTQIA+, mas também atinado com questões referentes ao meio ambiente que é uma situação muito grave na Amazônia.

²⁷ grifo meu.

²⁸ grifo meu.

Como exemplo, o estudo realizado entre agosto de 2019 e maio de 2020 pelo INPE e Centro Nacional de Monitoramento e Alertas de Desastres Naturais, publicado no site do Jornal G1/PA²⁹, aponta que a área desmatada na Amazônia ultrapassou 6 mil Km² o que significa que ocorreu um aumento de mais de 66% no intervalo de tempo pesquisado.

Enquanto cidadã LGBTQIA+ fico muito feliz com a realização desse concurso, pois colabora para dar mais visibilidade às nossas demandas sociais. Porém, nada vem de graça, porque o evento é ligado ao empresariado local, logo o produtor do evento lucrou com certeza com os ingressos, venda de bebidas, promoção de patrocinadores, entre outras coisas.

Como a sede do evento fica às margens do rio Limoeiro, será que as pessoas que estavam lá descartaram seus lixos nos devidos lugares? Havia uma preocupação empresarial para preservar o rio e matas do entorno do Amorosa Restô e Eventos? Essas são algumas questões que não pude observar claramente, mas o que tudo indicou, pela quantidade de lixo que estava no chão, é que algumas pessoas não estavam preocupadas com o descarte consciente do lixo e tão pouco com a preservação do meio ambiente.

Um das questões educativas da minha apresentação é que todos os produtos foram obtidos da natureza, com exceção do balde que é um produto industrializado derivado do petróleo. Um gesto que lembra os nossos primeiros ancestrais das florestas amazônicas (Brasil, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname) que sabiamente tentaram viver em harmonia com o meio ambiente, mas que sofreram a partir da colonização europeia quando inúmeros povos foram dizimados, banidos de suas terras, escravizados, catequizados e até roubados.

Com uma escrita refinada e com jogos de palavras que ironizam a (não)descoberta da América, os escritos do uruguaio Eduardo Galeano comunica “para denunciar o que dói e compartilhar o que dá alegria” (1988, p.7). Essa denúncia sobre as dores de uma sangrenta conquista que se pretendeu descoberta, é ativada durante toda sua obra para mostrar que, em meio a (não) descoberta da América, muita gente sofreu e ainda sofre.

Mesmo que seus ensaios e crônicas tenham sido escritos nos anos 80, eles ainda são atuais visto que muitas pessoas, em diferentes países latino-americanos, ainda padecem pelo descaso como é o caso do “[...]Brasil, último país do mundo que aboliu a escravatura, pratica em grande escala a escravidão assalariada. Abastece de alimentos a outros países, porém a metade de suas crianças come menos do que o necessário [...]” (1988, p.72).

Estas e outras informações contrastantes (em relação aos privilégios das elites) sobre

²⁹ Endereço eletrônico da informação: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/06/24/estudo-revela-que-desmatamento-e-queimadas-podem-levar-ao-colapso-o-sistema-de-saude-na-amazonia-durante-pandemia.ghtml>

fome, miséria, exploração, exílio, medo, dor, morte, mas também esperança são temas explorados na obra, não só como forma de lembrar o passado, mas de fazer com que as pessoas, por meio da literatura, lembrem que houve lutas pela liberdade e que é preciso ter esperança e continuar lutando.

Além das denúncias sobre as violências (física, econômica, ideológica, cultural, etc) que as elites locais e de países do primeiro mundo empreenderam/empreendem contra os sujeitos latino-americanos, o autor trata sobre arte, especificamente da literatura, como forma política de mostrar ao povo o que eles são e o que eles devem fazer para serem.

Por fim, o livro, mesmo com fragmentos de pensamentos poéticos políticos em construção, é um tapa sem mãos nos rostos de quem pensa que a censura acabou e que vivemos livres totalmente. É um tapa sem mãos àqueles que fazem arte e pensam estar em um “sonho de uma noite de verão”. Que a arte deve servir apenas para o deleite estético, não denunciando sistemas de ditaduras.

Retomando às etapas do evento, após a criação da indumentária com materiais da natureza, todas as candidatas uma a uma foram levadas na mesma rabeta até um deck de madeira que estava no meio do rio que, naquele momento, se tornou uma espécie de “Sapucaí Amazônica”³⁰. No deck cada candidata executou sua performance de dança procurando agradar o corpo de jurados e o público presente, que estava tanto nas dependências do Amorosa Restô e Eventos quanto nas diversas pontes e barcos do entorno.

Figura 24- Tamara se apresentando para o público no Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

³⁰ Faço alusão à Sapucaí pois é a passarela onde desfilam as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Aqui, nesse concurso de dança em específico, o rio é literalmente a passarela.

Figura 25- Vista panorâmica do local do Concurso Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Richard Schechner, definiu as sete funções da performance como é possível constatar na página 18 da introdução. Refletindo sobre a minha performance nesse concurso, acredito que todas essas funções estavam juntas comigo, pois sentir o público gritando, aplaudindo, ouvindo os discursos³¹ das candidatas em prol dos direitos LGBTQIA+ foram coisas incríveis que posso até recordar, mas que nunca chegarei próximo do vivido visto que, segundo as teorias da memória coletiva de Maurice Halbwachs apresentadas por Myrian Santos, “[...] indivíduos não recordam sozinhos, quer dizer, eles sempre precisam da memória de outras pessoas para confirmar suas próprias recordações e para lhes dar resistência” (SANTOS, 2003, p.43).

Assim como na performance do artista paraense Armando Queiroz em “Midas” (2012), ao tratar a questão do ouro da Serra Pelada de forma performática utilizando o rosto coberto de pintura dourada e o besouro chinês na boca como símbolo da sobrevivência e luta pela riqueza, a minha apresentação no Chimoua Gay “[...] assume no próprio corpo o ato simbólico que reúne a multidão e o devorar mútuo” (MANESCHY; MOKARZEL, 2012, p. 2055). Ou seja, quando eu pisei no palco não estava só, mas acompanhada simbolicamente de toda a multidão LGBTQIA+ que todos os dias luta por visibilidade e, em casos extremos, pelo próprio direito à vida.

Em minha performance denominada “O sacrifício de Iaçá, a rainha do açaí”, eu contava por meio da dança a lenda que deu origem ao fruto açaí. Uma lenda de cunho indígena

³¹ Nesse concurso um dos quesitos avaliados era a oratória concatenada com questões referentes aos direitos humanos.

que revela o quanto a sabedoria popular e a oralidade passada de geração em geração atualizam-se na cena artística contemporânea. Com isso, como cidadã amazônica, “[...] não é firmar uma “identidade pura”, mas desenhar o sentimento de pertencimento nesse multiterritório atravessado por fluxos de trocas e enfrentamentos [...]” (MANESCHY; MOKARZEL, 2012, p. 2054).

Foi enfrentando o preconceito que eu venci o concurso Chimoua Gay X edição, derramando um balde de açaí sobre mim e sobre a sociedade. Impactando o povo com um gesto simples, porém com um forte apelo cultural devido os paraenses, principalmente de cidades ribeirinhas como Limoeiro do Ajuru, serem grandes consumidores do fruto.

Figura 26- Tamara recebendo a premiação no Concurso Chimoua Gay, 2017. (Fotograma coletado pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A foto, acima, revela o momento da premiação do concurso. De camisa vermelha, a esquerda, o professor da UFPA/Cametá Carlos Amorin (*in memoriam*) que esteve presente nos dois concursos que fui vencedora (2017 e 2019). Ele foi um militante incansável na promoção dos direitos LGBTQIA+ dentro da Academia. À direita, de camisa preta, o meu ex-aluno de escola pública André Luiz que fazia parte da minha equipe e que, em 2018, venceria a próxima edição. Hoje ele está na Universidade cursando Odontologia. Por último, e não menos importante, a minha estilista Lays Borges, que se virou nos trinta para fazer minha produção e que, assim como os outros, estava muito feliz por mim.

Outra performance baseada na cultura amazônica que consagrou outra campeã aconteceu no ano de 2018 na XI edição. Por coincidência, a candidata fazia parte da minha

equipe no ano anterior. O nome do artista é André Luiz que viveu a transformista Zatará Schezernan Populosa. Para refletirmos sobre sua performance, vejamos o que dizia o histórico da apresentação:

É como muita satisfação que apresento no Chimoua Gay 2018 a candidata Zatará Schezernan Populosa com o tema: Da escuridão das várzeas surge Zatará, o enigmático espírito faminto.

Todas as noites nas beiras do rio Tocantins ela paira livremente entre mangueiras e açazais, cuidando e protegendo todo o ser vivo que habita e brota das águas desse rio. O espírito moço vem em forma de uma bela índia, de negros cabelos e uma cor de olhos exuberantes. Quando se sente ameaçada ou sente qualquer ameaça à natureza, ela surge em uma forma única de um animal feroz capaz de amedrontar qualquer um que venha prejudicar nossa fauna.

Zatará, como uma bela índia atraí o caçador com sua beleza e, em um momento de puro prazer total, encarna em uma onça faminta afim de devorá-lo, mas que, infelizmente, um certo dia ela recebe um tiro certeiro no meio do seu coração, que deixa sua forma física de índia e assume sua forma espiritual de uma onça que vaga livremente por nossa fauna limoerense, protegendo nossos açazais e o nosso Festival do Açáí. Com vocês Populosa! (Histórico de Zatará no Chimoa Gay, XI Edição, 2018)

Figura 27- Andre Luiz em Zatará Schezernan Populosa, 2018. (Imagem cedida por André Luiz para a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de André Luiz

Com base no documento acima podemos perceber que, assim como a Tamara, Zatará utilizou-se do imaginário cultural indígena para criar sua performance. No entanto, mesmo utilizando tal imaginário, houveram inúmeras diferenças entre as apresentações, entre elas: a temática, a trilha sonora, a personagem, a maquiagem e o figurino, sendo que Zatará ainda usou elementos surpresas como estraçalhar um peixe de verdade com as mãos e boca e, ao receber o tiro do caçador, o sangue foi ressignificado pelo açáí.

Zatará, tal como inúmeros guardiões lendários da Amazônia (curupira, mãe da mata, amazonas), visou com sua apresentação conscientizar sobre a relação homem/natureza. Além

disso, como uma verdadeira onça predadora, devorar o preconceito, dar visibilidade para a cultura *queer* e para as diferentes identidades sexuais. Lembrando que, no contexto atual, as identidades se deslocam e se diluem facilmente contestando a premissa de “[...] Parmênides, metade do século 5 a.c, sendo o qual “tudo o que é, é” (BOGO, 2010, p. 31).

Se para Parmênides a identidade era sinônimo de estático, na atualidade inúmeros estudiosos pós-estruturalistas se debruçam (BUTLER, 2018; PRECIADO, 2017), assim como o espírito de onça de Zatará, em devorar certos conceitos de sexo e gênero petrificados na cultura ocidental.

Figura 28- Zatará Schezernan Populosa recebendo faixa e premiação no Concurso Chimoa Gay, 2018. (Fotograma coletado no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de André Luiz

Por fim, mais que a premiação em dinheiro disponibilizada no concurso Chimoa Gay e a faixa de campeã que de ano a ano é disputada, o que Tamara e Zatará fizeram foi muito mais concreto do que simbólico, pois colocaram a cultura amazônica e *queer* em voga, questionaram com seus corpos identidades fixas, criaram outras possibilidades performáticas a partir do

imaginário regional, devoraram e deram banho de açaí no preconceito e, de ganho, ainda ajudaram a dar visibilidade aos artistas LGBTQIA+ do interior do Estado do Pará.

Antes de passar para o próximo tópico, solta o som Dj enquanto eu desamarro a minha canoa:

Ô, indauê tupã
 Ô, indauê tupã
 Vim de quando, vou pra onde
 Passei Conde e Cametá
 A canoa vai de proa
 E de proa eu chego lá
 A canoa vai de proa
 E de proa eu chego lá.
 (fragmento da música Indauê Tupã³²)

Viado! De remada em remada cheguei em mais uma cidade do Baixo Tocantins. Agora, aproveita e curte o passeio pela próxima cidade, pois vou pegar um bronzado de leve na praia da Aldeia³³.

1.1.3 Cametá: con(cu)rso rainha do folclore

Vou tentar poetar
 Minha terra, meu lugar
 E te fazer sentir
 O gosto do tacacá
 Vais tomar o açaí
 Excitar teu paladar
 O gosto do buruti
 Sem falar do mapará
 Vou te mostrar nossa dança
 O carimbó e o siriá
 Não perca a esperança
 É muito fácil rebolar
 Esta terra é de notáveis
 Sempre foi, sempre será
 Grandes vultos inigualáveis
 Conseguiram se immortalizar
 Temos a saga dos cabanos
 Viva na nossa memória
 Homens bravos e humanos
 Que buscaram a vitória
 Com o sangue dessa luta
 Se ganhou respeito e glória
 Sob a soberania lusa
 Escrevemos nossa história
 Vou tentar com poesias
 Essa terra exaltar
 Minha pérola, meu lugar
 Minha gente Cametá.

³² Composição de Ruy Guerra e Paulo André.

³³ Praia localizada em Cametá.

O poema, acima, “Cametá de todos nós” do cametaense Altamir Sassim Dias (2007), revela por meio da linguagem poética o quanto a cidade de Cametá é rica em história e cultura. Localizada às margens esquerda do rio Tocantins, Cametá, antes de ser habitada pelos colonizadores lusos, tinha em suas terras povos indígenas que eram chamados de Camutá (de origem tupy “Caa-mutás”: “caa”- mato, floresta ou bosque; e “mutá”- degrau, armação ou elevação), os quais deram nome à atual cidade.

Uma das cidades mais antigas do Estado Pará, em 1617 já recebia o título de Vila sendo chamada, a princípio, de Vila Viçosa de Santa Cruz do Camutá. Tempos depois, em 21 de outubro de 1848 recebia o título de cidade, porém o que muitos não sabem é que Cametá foi por um curto período a sede da Província do Grão-Pará. Veja o que diz o historiador Raimundo Coelho sobre esse fato:

A então Vila de Cametá teve papel destacado durante todo o movimento revolucionário cabano; foi de Cametá que o Dr. Ângelo Corrêa, foi à Belém, atendendo a chamado para assumir a Presidência da Província. Na época o governo cabano estava chefiado por Antônio Vinagre e após uma série de desentendimentos, não pôde assumir o governo e retornou a Cametá onde toma posse do cargo perante a Câmara Municipal. Assim, por um breve período, Cametá foi a sede do Governo da Província. É bom lembrar que o município sempre teve papel relevante na história do Pará. (COELHO, 2012, p.37)

A cidade possui popularmente várias apelidos, entre eles: “terra do carnaval”, “terra do mapará”, “terra dos homens notáveis” e também, no campo da História, por “Cidade Invicta”. Esta última denominação revela sua importância dentro do movimento da Cabanagem. Recorrendo novamente ao Raimundo Coelho encontrei uma passagem que retrata muito bem este fato histórico. Veja-se:

Um dos fatos mais importantes ocorridos na história de Cametá foi a participação no movimento revolucionário popular denominado Cabanagem, o que levou a ser chamada de Cidade Invicta, por ter encontrado resistência a ocupação feita pelos cabanos pelas forças legalistas, diferente do que ocorreu na capital paraense, acordado por uns e criticado por outros nessa luta entre portugueses e brasileiros ocorrida na Província do Pará em 1835. Cametá foi palco de vários episódios do conflito entre o povo luso e paraense, em não aceitar a continuidade do domínio português, essa foi uma explosão cívica de maior repercussão revolucionária na História da Amazônia e do Brasil Regência [...]. (COELHO, 2012, p.37).

Além de sua representatividade política, Cametá possui inúmeras manifestações culturais que fazem dela uma potência artística. Dentre algumas manifestações cito: Samba de Cacete; Dança do Siriá; Grupos de Banguê; Marierrê; Bambaê do Rosário; Cordão da bicharada³⁴; Grupo Linguarudos; Grupo Folclórico Engole Cobra; Banda Euterpe

³⁴ Esse cordão foi criado com a finalidade de protestar, na época, contra a construção da usina hidrelétrica de Tucuruí e seus impactos ao meio ambiente, chegou a se apresentar nos programas Fantástico e Domingão do Faustão, ambos do grupo Globo de Comunicações. (COELHO, 2012)

Cametaense³⁵, entre outros. Com base em uma canção do Grupo Folclórico “Engole Cobra”, podemos perceber o quanto as manifestações culturais cametaense podem contribuir para a educação das gerações atuais e futuras, e o quanto a letra da canção “SOS prá natureza”, escrita pelo compositor cametaense Archimedes Vital Batista conhecido como engole cobra, é atual, criativa e potente sobre questões relacionadas ao meio ambiente. (COELHO, 2012)

SOS PRÁ NATUREZA
 Neste planeta já viveu dinossauro
 Hoje até gente vive sem amparo
 Vivemos na terra
 Num mundo de guerras
 De armas de fogo
 Armas nucleares.
 Há gente sofrendo e os animais
 Montanhas e rios é um grande vazio,
 Riachos e lagos, e os matagais
 Cachoeiras sumindo
 Para nunca mais!
 SOS pra natureza
 Não destrua a nossa beleza.
 A flora rica e multicolorida
 Do meu país, quase está sumida
 Machado arreando
 O fogo queimando
 As verdes florestas, as verdes florestas
 Todas destruídas.
 E as nossas tribos, com toda razão
 Se comarco e flecha, querem demarcação!
 Pra ter onde pisar
 Um pedacinho de chão!
 SOS Prá natureza. (COELHO, 2012, p.106-107)

Como percebido, Cametá é um celeiro de história e cultura que precisa ser sempre revisada e atualizada na memória de todos os cidadãos da cidade, pois é fato que, como nos mostra Myrian Sepúlveda dos Santos ao referir-se as ideias de Maurice Halbwachs, “[...] tudo o que nós lembramos do passado faz parte de construções sociais que são realizadas no presente [...]” (SANTOS, 2003, p. 35).

Em meio a essa força histórica, política e cultural que a cidade possui, percebi que desde o ano de 2014, quando fui trabalhar e morar lá, o segmento artístico LGBTQIA+ conquistou mais espaços nos ciclos carnavalesco e junino. Vejamos:

No ciclo carnavalesco, por exemplo, que começa na cidade a partir do primeiro domingo de janeiro³⁶ e culmina na quarta-feira de cinzas, os cidadãos se expressam de diversas formas, principalmente nos blocos de rua chamados de “Fofó” (Fofó da Maisena; Fofó dos Pretinhos;

³⁵ Fundada em 1874, essa banda tocou nas comemorações da abolição da escravatura.

³⁶ Os cametaenses a partir do primeiro domingo de janeiro iniciam as prévias para o Carnaval. Esses eventos que são realizados aos domingos nas praças da cidade, com participação de artistas locais, se chama domingueira.

Fofó da Tia Pilar; entre muitos outros). Estes se caracterizam por suas diversas atividades lúdicas (cantar, dançar, pintar e sujar o corpo, caracterizar-se do gênero oposto) que, na maioria das vezes, são regadas por muitas bebidas alcoólicas.

Existem vários fofós na cidade, mas o qual eu gostaria de destacar é o “Fofó das Virgens”, no qual homens se vestem de mulheres e mulheres de homens. Nessa ocasião, os artistas *drags queens* e transformistas se fazem presentes, assim como pessoas de todas as sexualidades, gêneros, idades e classes. Existe apenas uma diferença: àqueles que se montam profissionalmente ou semiprofissionalmente não querem ir “feias”, chegando a gastar muito em uma “pequena produção”. Na foto abaixo, artistas das duas categorias, inclusive eu, pousando para um canal de tv local na segunda-feira de carnaval.

Figura 29- Drags Queens e Transformistas no Fofó das Virgens de Cametá, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Além dos fofós, grande parte dos artistas LGBTQIA+ começaram suas atividades artísticas nos barracões das Escolas de Samba exercendo uma ou mais funções: estilista, coreógrafo(a), maquiador(a), costureiro(a), dançarino(a) (passistas, destaque de carro e chão, comissão de frente), carnavalesco(a), aderecista, escultor(a), cantor(a), só para citar algumas atividades entre muitas que existem.

Os espaços dos barracões, como aponta o artigo “Narrativas Patrimoniais e Educação: História cultural e memória do carnaval das Escolas de Samba do Baixo Tocantins (Cametá)”,

não são meros produtores de artefatos. São locais que produzem bens patrimoniais e etnográficos capazes de atualizar a memória e a história da comunidade bem como da própria cidade. Neles também existem processos educativos (currículo oculto) que transcendem o sentido da educação apenas como um ato de escolarização. (SILVA; LOBATO, 2017).

No ciclo junino, os sujeitos LGBTQIA+ encontram espaços nos diferentes grupos juninos da cidade. Em cada grupo é permitido até duas pessoas que podem ser transexuais, travestis, transformistas e *Drags Queens/king*³⁷. Entre esses sujeitos é escolhido “aquela” que irá representar oficialmente a quadrilha no concurso miss caipira gay promovido pela Secretaria de Cultura de Cametá.

Fora o concurso oficial promovido pela prefeitura, existem outros paralelos que são denominados de “concursos de sujo” nos quais disputam quantas misses gays quiserem, sem precisarem representar necessariamente qualquer grupo junino. Esses concursos de sujo além de serem preparatórios para o concurso oficial, são momentos nos quais cada grupo apresenta suas *misses* (caipira, mulata, simpatia e gay) e trajes oficiais, além de obterem renda por meio de vendas de comidas, jogos de bingo, rifas, entre outras.

Em Cametá, o concurso de sujo mais disputado pelas *misses* gays é promovido pela Quadrilha Explosão Junina e realizado no Barracão Santo Antônio na Estrada da Aldeia (via principal de acesso à Praia da Aldeia). No ano de 2019 tive a honra de participar desse concurso, reinterpretando a lenda da Matinta Perera com o tema “Matinta: a feiticeira da Amazônia”.

Além dos eventos nos ciclos carnavalescos e juninos, no ano de 2018 ocorreu no mês de agosto o primeiro concurso “Rainha do Folclore” nas categorias mulher cis e gay. O concurso tinha uma equipe de organizadores que foi liderada pelo jovem produtor João Vitor. Essa equipe criou o regulamento e começou a divulgar o evento tanto em Cametá quanto nas cidades próximas. A divulgação se deu primordialmente por redes sociais (*facebook, whatsapp*), mas, no dia do evento, houve participação de um carro som que rodou pela cidade divulgando a festa na sede Arco-Íris (praia da Aldeia).

Um mês antes do evento o jovem André Luiz que estava na equipe de organização me enviou o regulamento do concurso e logo fiquei entusiasmada. Em uma conversa informal com um amigo e professor de dança Higor Oliveira³⁸ eu toquei no assunto, e ele prontamente disse que topava realizar o trabalho coreográfico e que já tinha uma ideia para a minha apresentação.

³⁷ Até o exato momento da escrita dessa dissertação o regulamento das Quadrilas Juninas de Cametá só permitiam duas pessoas se vestindo do gênero oposto.

³⁸ Higor Rodrigo Freitas de Oliveira é Graduado em Dança pela Universidade Federal do Pará. É professor de Artes da Prefeitura Municipal de Cametá, onde desenvolve trabalhos também na Educação Especial.

Higor me disse que tinha três arranjos de cabeça que correspondiam cada um a uma orixá (Iemanjá, Oxum, Iansã). Esses arranjos, segundo me informou, foram usados em um festival de dança em Belém, e que poderíamos utilizá-los caso fosse necessário. Os acessórios estavam em perfeita qualidade faltando apenas alguns ajustes como colagem de algumas pedras e bordados soltos. Nessa conversa inicial apenas esboçamos propostas sem definir nada.

Figura 30- Arranjos de cabeça que representam as três Yabás (Iemanjá-azul; Oxum-amarelo; Iansã-vermelho), 2018. (Registro feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Fui para o meu apartamento³⁹ pensando na proposta do Higor, então me veio a ideia de usar os três arranjos na apresentação. Retornei outro dia ao apartamento dele para comunicar o que havia pensado. Quando falei a ideia ele gostou muito, logo começamos a pesquisar as trilhas sonoras. As músicas sobre Iemanjá (Odum- Maria Creuza)⁴⁰ e Oxum (Paiol de Ouro- Maria Bethânia; Deusa Suprema das Cachoeiras- Oxum⁴¹) eu já tinha, pois já havia realizado um trabalho coreográfico com elas em um concurso de dança escolar em Abaetetuba. A canção sobre Iansã (Deixa a Gira Girá- Os Tincoãs)⁴² foi encontrada pelo Higor na internet.

Com a trilha sonora definida eu iniciei o processo de edição das músicas, sendo que foi difícil porque eram músicas que tinham nuances diferentes como vozes, ritmos, além de compassos mais ou menos acelerados. Passei uma manhã toda tentando suavizar a passagem de uma canção à outra, pois o que estava em jogo não era apenas um procedimento técnico de

³⁹ Morava ao lado do Higor no Hotel Macêdo localizado na Avenida Coronel Raimundo Leão- Centro de Cametá.

⁴⁰ <https://www.lettras.mus.br/maria-creuza/odum/>

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=F_On1RFxNS8

⁴² <https://www.lettras.mus.br/os-tincoas/1654036/>

edição, era uma dramaturgia sonora onde os espectadores e os jurados tinham que compreender a linha de criação poética. Ou seja, a música não seria utilizada como um mero elemento, ela fazia parte de uma narrativa que, junto com outros elementos (corpo, cenário, adereço, maquiagem), tinha uma função muito importante para a compreensão do todo.

As canções escolhidas, com exceção de uma, eram fortemente marcadas por percussão de tambores e letras que falavam sobre cada Iabá (Iemanjá, Oxum e Iansã). Essas letras evocavam tanto os elementos na natureza (água, vento, trovão) quanto oferendas (perfume, flores, espelho) realizadas nos rituais afro-religiosos.

No livro “Performance e Ritual: a dança das Iabás no Xirê”, de autoria da professora e pesquisadora Denise Mancebo Zenicola, publicado em 2014, é possível perceber que na performance ritual do Xirê (festa pública dos terreiros de candomblé) o canto, a dança e o batuque são muito importantes pois evocam toda a ancestralidade africana. Em relação à música, Denise ressalta que os atabaques têm importância divina no processo religioso e que os mesmos são dotados de alma além de possuírem diversas funções. Segundo ela,

Os atabaques, além de importantes dentro do ritual, desempenham diversas funções, entre elas a de saudar os convidados mais importantes quando estes chegam ao terreiro; chamam os orixás com insistência, através dos seus ritmos, ou do adarrum, para que os orixás tomem os iniciados, ou seja, para que estes entrem em transe; conduzem a intensidade do transe através de variações de ritmo que podem ir do suave ao agressivo, determinam também o momento de os orixás irem embora. Além disso, os atabaques são objetos de respeito, sendo reverenciados pelos convidados, iaôs e até mesmo pelos orixás. (ZENICOLA, 2014, p. 86).

Depois de realizada a pesquisa sonora e a edição musical, iniciou-se o processo coreográfico. Tal processo seguiu uma ordem de criação baseada tanto nas transições musicais quanto na troca de figurinos e adereços. Por uma questão estratégica, resolvemos trabalhar com algo mais lento e delicado no início (Dança de Iemanjá), e gradativamente ir acelerando a performance coreográfica (Dança de Oxum) até chegar no ápice de energia e força (Dança de Iansã).

Cada parte da dança que ia sendo montada o coreógrafo Higor Oliveira, por ser iniciado na Umbanda e conhecedor dos símbolos rituais de tal crença, foi explicando os detalhes dos olhos, das mãos, do tronco, das pernas e pés específicos da dança de cada orixá. Em cada ensaio fui aprendendo aos poucos os detalhes de cada dança, pois além de complexos possuem uma energia própria.

Conheci a Tamara no concurso do ano passado quando coreografei no Rainha do Folclore aqui em Cametá. Uma candidata muito forte com potencial muito bom (...) porque, assim, ela se entrega. Ela tem esse jogo de se entregar, de incorporar (...) o

personagem, e eram três personagens dentro de uma vivência que ela não tinha. Ela tem conhecimento histórico, mas não corporal⁴³ (...).

(...) Eu escolhi o tema das três Iabás, as principais orixás dentro do Candomblé que é Iemanjá, Oxum e Iansã que são três personagens muito fortes (...). Uma representa a água salgada que é a orixá Iemanjá; água doce que é mamãe Oxum e a Iansã que é dos ventos, dos raios. Então, são três figuras que quando se transformam em um corpo tem que ter um corpo muito preparado.

(...) trabalhar esse corpo dentro da Tamara que é um corpo que ela não tinha um conhecimento ainda dessas orixás não foi tão fácil, também não foi tão difícil. Foi uma conversa, foi uma pesquisa, e que esse corpo ele tava um pouco travado, ele foi conhecendo aos poucos esses movimentos, porque tem os movimentos (...) que são obrigatórios, vamos dizer que não sejam obrigatórios, mas que é da orixá.

Quando você faz o movimento da mamãe Oxum que você olha no espelho, porque ela é essa beleza, ela é a orixá da fertilidade que tem esse canto todinho (...). Já Iemanjá é uma mãe, ela é mãe dos orixás, ela criou os orixás, já é uma coisa mais forte, ela tem mais os balanços do mar. E vem a orixá Iansã, que ela é dos raios, ela é mais forte, ela tem esse elemento mesmo de balançar de fazer os movimentos bem mais diferenciados do que as outras duas, que é um movimento mais em pé, mais de giros (...).

Na hora de montar a coreografia eu tinha que trazer esses elementos pra dentro da cena da Tamara e transformar o corpo dela nesses três elementos (...). Se iniciou com a Iemanjá que é uma coisa mais calma, que é uma coisa mais de chão, uma coisa mais de mãe, que tem os movimentos mais baixados. E aí já vem a mamãe Oxum, já com movimentos mais em pé mais em giros, é como se ela estivesse se banhando nas cachoeiras, e esses movimentos muito de giro que tem da mamãe Oxum. E quando vem na Iansã que já vem com os raios, já uma coisa mais forte de saltos, de pulos, de movimentos mais de braços utilizando os elementos, e aí esse corpo ele correspondeu muito bem, teve uma preparação porque teve uma pesquisa.

Olhamos alguns vídeos na época pra saber como é que fazia esses movimentos dentro do Candomblé, como era esses giros, como se comportava essas orixás. E o corpo da Tamara foi se modificando aos poucos, a cada ensaio e a cada momento que fosse criando o elemento da coreografia ela foi adaptando. Agente foi se ressignificando e trazendo para o contemporâneo também, mas não foi um corpo tão difícil de se preparar, porque ela tem esse corpo feminino, ela tem esse jeito. Então, ela teve que ser mãe, ela teve que ser garota, ela teve que ser forte (...) três elementos que estão dentro da Tamara, então não foi tão difícil. (...) (Entrevista realizada com Higor Oliveira, 14/12/2019).

Na dança de Iemanjá (figura 31), predominava os movimentos suaves e ondulados que remetia aos movimentos das águas. Na minha entrada eu carregava um espelho e fazia movimentos de pentear os cabelos, pois uma das maiores características dessa orixá é a vaidade. Em outro trecho da composição coreográfica o corpo de baile que me acompanhava jogava flores como se estivessem realizando uma oferenda. Essa oferenda simbolizava as comemorações à Iemanjá que são realizadas no Brasil todo no dia 02 de fevereiro, ocasião onde os filhos de santo procuram regiões de rios e mares para agradecer e pedir à “Rainha do Mar” mais axé para si e para o seu terreiro. Iemanjá no sincretismo religioso é Nossa Senhora da Conceição. Suas cores são branca, prata, azul e rosa. Seu dia da semana é o sábado.

⁴³ Nesse trecho o Higor faz alusão a minha falta de vivência nas religiões afro-brasileiras.

Figura 31- Tamara Tijuca em Iemanjá, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Quando fui catequista na comunidade de São Sebastião em Abaetetuba, participei de um curso de formação continuada para catequistas chamado de “Água Viva”. Certa vez o padre Antônio Braga Junior, ministrante de uma disciplina, solicitou que os alunos fossem em um terreiro de Umbanda compreender o que era sincretismo religioso. Naquela ocasião fomos em um terreiro famoso na cidade chamado, popularmente, de “terreiro do Pai Paulo”. Lá, além de conhecer o espaço e os seus rituais (inclusive àqueles para se tornar Babalorixá- Pai de Santo), passei particularmente a respeitar as religiões afro-brasileiras, as quais, por desconhecimento, eu tinha medo e preconceito.

Nessa pesquisa de formação católica passei a compreender que o sincretismo foi uma estratégia criada pelos escravos africanos para poder cultuar os seus orixás, pois seus rituais eram proibidos no Brasil. Ou seja, eles associaram as características dos orixás aos santos católicos, por exemplo: Iemanjá no sincretismo religioso é N. S. da Conceição; Oxum é N. S. Aparecida e Iansã sincretiza com Santa Bárbara.

Na sequência da performance coreográfica veio a dança de Oxum (figura 32). Essa dança tinha como adereço de mão, assim como na dança anterior, um espelho que simbolizava a vaidade da entidade. Ao ritmo de palmas e de batuques, sons bem peculiares nos rituais em terreiros/casas de Umbanda e Candomblé, eu iniciava a coreografia no nível baixo executando movimentos de chacoalhar os ombros como se a entidade estivesse sendo incorporada naquele instante. Nessa “incorporação”, o corpo de baile tirava o arranjo de Iemanjá da minha cabeça e

colocava o de Oxum. Em outro trecho da narrativa, o coreógrafo sugeriu que eu fosse à frente do corpo de jurados e desse um grito com as mãos para trás. Esse grito, tanto na hora da apresentação como nos momentos que eu assisto a filmagem para a análise, me causou arrepio no corpo todo, porque parece que a entidade estava de fato em mim.

Figura 32- Tamara Tijuca em Oxum, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

O grito e as mãos para trás lembram as pessoas negras que foram escravizadas, maltratadas e mortas durante o regime escravista vivido no Brasil e na maioria das colônias europeias. O grito pode simbolizar, também, a dor de uma perda ou um protesto contra as diversas violências. Lembro aqui da Revolta de Stonewall (1969) e do caso de George Floyd (2020), onde as minorias sexuais LGBTQIA+ e raciais gritaram/gritam nas ruas norte-americanas em protesto contra a violência policial. No caso de Floyd, homem negro que foi covardemente morto por policiais brancos, o fato estimulou uma série de protestos no mundo contra o racismo, cuja frase motivadora era “*Black Live Matter*” que significa, em tradução livre, “Vidas Negras Importam”.

Após a dança de Oxum, fui para trás de um pequeno cenário montado com panos onde tirei a peruca⁴⁴ e coloquei, em seguida, o arranjo de cabeça de Iansã. Tirei também a roupa branca que havia iniciado a apresentação, revelando um outro traje nas cores vermelho e branco (Iansã) que era iluminado artificialmente por uma fita de led presa no cós alto da saia.

⁴⁴ Para essa apresentação eu raspei meu cabelo. O Raspar a cabeça é um dos momentos no processo para se tornar Babalorixá- pai de santo.

A saia no candomblé, segundo nos aponta Alissan Maria da Silva no artigo “Minha saia gira: complexidades costuradas na barra da saia” (2019), é composta por saberes ancestrais que vão sendo passados de geração em geração perpetuando, com isso, uma tradição em torno do objeto que vai além do mero uso. As saias de axé, como ela chama no artigo, são objetos de resistência e subversão. Portanto,

A investigação de como essas saias foram costuradas em seus formatos, barrados e bordados e comportamentos que suas estéticas em movimento passaram a performar, denotam que não foi apenas devorar o inimigo para fazer do poder dele o seu, mas submeter conteúdos e formas sob seus próprios fundamentos inteligentemente parecendo cópia, mas estabelecendo autorias, grafadas em entrelinhas as quais não é para a capacidade de qualquer leitor, constituindo assim um complexo cultural ímpar no Brasil. (SILVA, 2019, pp. 16-17).

Em outras palavras, as saias de axé não são cópias baratas das saias europeias, mas ressignificações complexas feitas por mulheres negras dentro das religiões afro-brasileiras, e com orientação das mulheres mais velhas e experientes da casa/terreiro. (SILVA, 2019)

Figura 33- Tamara Tijuca em Iansã, 2019. (Fotograma feito pela autora antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A coreografia dessa Iabá foi executava no nível espacial alto, trazendo como adereços de mãos uma espada e um eruexim⁴⁵, símbolos característicos dessa orixá nos terreiros/casas. Iansã (figura 33) é uma guerreira que tem como domínio os raios, trovões, ventanias e a morte.

⁴⁵ O Eruexim é composto por rabo de cavalo em um pedaço de madeira. É um elemento usado por Mãe Iansã para gerar ventos fortes e afastar para longe os Eguns (espíritos).

Por esses aspectos, o coreógrafo Higor criou uma movimentação forte que exigia de mim muita energia por meio de saltos, giros rápidos consecutivos e gestos de braços como se eu estivesse guerreando (que não acabava de ser, pois estava em uma disputa de dança). Ao final da apresentação estava totalmente desgastada, porque além de ser uma coreografia dinâmica, ainda estava pesando cerca de 100 quilos (algo que me prejudicava fisicamente, mas que eu não poderia transparecer na cena).

Nesse concurso em específico, a maioria das candidatas desenvolveu temáticas relacionadas à cultura afro-brasileira. Aqui na Amazônia, essa cultura é muito forte devido muitos artistas homossexuais pertencerem às religiões afro. Uma coisa que descobri na minha ancestralidade é que minha avó é descendente quilombola, ou seja, no meu corpo também corre sangue africano.

No Pará, muitas manifestações culturais possuem influências afro, entre elas: dança do carimbó, lundu marajoara, samba de cacete, entre muitas outras. Isso prova que essa mistura entre africanos, índios e europeus deu muito certo, apesar das milhões de perdas que os povos africanos e indígenas tiveram desde a porra da colonização.

Finalizando, após uma discussão intensa entre os representantes das candidatas durante a apuração dos votos, devido algumas notas terem sido lançadas erradas, eu fiquei classificada como a segunda princesa do concurso. A grande campeã foi a representante de um grupo junino da cidade de Mocajuba (PA), a qual, também, se inspirou na cultura afro.

Figura 34- Candidata vencedora do concurso Rainha do Folclore, 2018. (Fotograma coletado antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A Rainha do Folclore Gay levou um rapaz adolescente para compor sua apresentação, avivando em nossas memórias uma grande vitória para o movimento LGBTQIA+ no Brasil, o qual, desde o ano de 2010, legalizou a adoção de crianças e adolescentes por casais do mesmo sexo. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ado%C3%A7%C3%A3o_LGBT_no_Brasil)

Manegundes, canoeiro
embarca na igarité.
Vai da ilha da Pacoca
na direção de Abaeté
(...)
(Trecho da ópera “O viajante das lendas Amazônicas”)⁴⁶

Saindo de Cameté, te convido agora a conhecer a cidade de Abaetetuba, local de afeto onde realizei a maior parte da minha pesquisa de campo, e onde me tornei essa artista que vos fala.

1.2 Abaetetuba: o ló(cu)s da pesquisa

Eu estava no fuá
Foram me chamar
No Brejo pra Sambar
Sou filha da sorte
Meu babado é forte
Eu sou Sabá! (produzida)
Na real sou costureira
Cozinheira e faxineira
Babalu babadeira
[...]

Composição: Neusa Rodrigues⁴⁷
(Trecho do samba-enredo do bloco Unidos do Brejo, [200?])

A canção, acima, é um trecho de um samba-enredo criado para homenagear, em um desfile de carnaval, a artista travesti Sabá. Conhecida também como Babalu, ela é a maior ícone da cultura gay de Abaetetuba sendo anunciada, nos concursos performáticos, como a “eterna rainha do carnaval”.

⁴⁶ O texto dessa ópera foi criado pelo abaetetubense João de Jesus Paes Loureiro e musicado pelo russo Sergei Firnasov. A estréia foi em 2007 no Teatro da Paz, em Belém do Pará. (<https://paesloureiro.wordpress.com/2007/12/21/o-viajante-das-lendas-amazonicas/>)

⁴⁷ Neusa Rodrigues (*in memoriam*), era professora e compositora abaetetubense que criou o evento “Auto da Padroeira” visando homenagear, por meio dos artistas locais, Nossa Senhora da Conceição. Além disso, ela criou o grupo de teatro “Viva Voz”, compôs as canções do cd “Olhos da Padroeira” e ganhou vários prêmios culturais com poesias e músicas.

Em entrevista realizada em sua residência no dia 04 de outubro de 2018, a Sabá me contou um pouco de sua história de vida. Sebastião Paes Sena, natural de Abaetetuba, é o nome de nascimento da nossa querida Babalu. Este último apelido surgiu, segundo me relatou, quando ela foi participar de um desfile na Praia de Beja. Na época do concurso estava em alta a novela da rede globo “Quatro por Quatro” (1994/1995), cujos personagens Raí (mecânico interpretado por Marcelo Novaes) e Babalu (empregada doméstica interpretada por Letícia Spiller) lhes serviram de inspiração. Naquela ocasião o Raí foi representando por seu namorado que, de acordo com ela, foi o primeiro “homem hétero” a subir em um palco em desfile gay na antiga boate Pacoca. Hoje, o rapaz que subiu no palco com a Sabá é casado, tem filhos, e viverá no anonimato pois a mesma não quis revelar seu nome.

Como verificável, a relação amorosa/sexual de Sabá se enquadra naquilo que James N. Green chama, no livro “Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX”, de relação bofe (rapaz hétero) e boneca (gay). Por meio dos vários relatos concedidos para Green podemos compreender como era essa relação, vejamos:

Alguns bofes tinham namoradas, com as quais tinham relações sexuais. Ramallete explicou por que esses bofes gostavam de fazer sexo com as bonecas, mesmo que tivessem acesso às mulheres: “Mulher não quer chupar, não quer dar. A bicha só tem sexo na cabeça. Ele quer fazer qualquer loucura. Estes homens caem nas mãos deles”. No entanto, segundo as bonecas entrevistadas muitos anos depois, a maioria dos bofes não tinha relações sexuais com as mulheres por causa dos rígidos códigos morais que valorizavam a virgindade feminina. Embora as restrições sobre as atividades sexuais das mulheres de classe média pudessem ser mais severamente impostas do que para aquelas das famílias de baixa renda, esperava-se que a mulher “ideal”, independente de sua raça ou classe social, se guardasse “pura” até o casamento. Como lembrou José Rodrigues: “Tinha homem que saía da casa da namorada, depois chegava na casa da bicha para trepar, vinha excitado”. Esses homens apreciavam a companhia e os prazeres sexuais das bonecas, mas frequentemente esquivavam-se deles nas ruas para evitar que suas “escapadas” chegassem ao conhecimento público. Embora seu papel sexual como penetradores assegurasse sua masculinidade e os tornasse o objeto de desejo dos bichas, eles tentavam confinar suas aventuras aos seus círculos sociais restritos. (GREEN, 2019, p.312)

Foi em meio às relações “bofe/boneca” que comecei a minha vida sexual aos onze anos de idade. Os meus vizinhos adolescentes, uns quatorze anos mais ou menos, sempre se aproximavam com algum interesse sexual. Todos eram héteros (bofes), mas na hora da necessidade sexual, como as garotas ainda eram recatadas, eles me procuravam.

No início, a penetração anal era ruim porque eu sentia muita dor, porém fui me adaptando e gostando. A cada nova experiência concretizada eu queria mais, então o meu desafio era “caçar” os héteros em um jogo oportunista. Perdi algumas oportunidades, mas na

maioria das vezes eu consegui o meu objetivo, como uma leoa que devora sua presa pela persistência e paciência.

Muitas das minhas relações sexuais, principalmente na adolescência, foram feitas sem preservativos. No entanto, com o avançar das doenças sexuais por aí não dá mais para “brincar de casinha, sem a camisinha”. Ou seja, como professora transformista eu me pergunto constantemente: como falar de sexo, gênero e sexualidade nas escolas, para jovens de diferentes mentalidades, religiões, raças e classes? E, principalmente, como falar desses assuntos por meio de uma “didática transformista”⁴⁸ de ensino-aprendizagem?

Na minha adolescência em Abaetetuba recordo que, quando qualquer menina como eu estava querendo assumir sua sexualidade na escola, os rapazes maiores nos apelidavam ironicamente por vários nomes, tais como: “Xepa”, “Sarita” e “Sabá da Praça”, só para elencar alguns. Naquela época, meados dos anos de 1990, eu não compreendia o porque ser chamado por esses nomes. Hoje, eu agradeceria um por um dos meus colegas homofóbicos por me compararem com essas pessoas guerreiras e incríveis, pois foi a luta dessas travestis e transexuais que me permitiu viver em uma sociedade “melhor”.

A Rainha “Sabá da Praça”⁴⁹, vista com preconceito no passado, foi ficando muito conhecida a ponto de todos os eventos LGBTQIA+ em Abaetetuba serem iniciados por ela. Uma forma de reconhecimento por sua luta e importância sociocultural, em vista que essa travesti desde os tempos da ditadura (anos 70), passando pela década da AIDS (anos 80) e do “bú” (anos 90), vem expondo seu corpo às inúmeras mazelas sociais e garantindo, de certa forma, um espaço de libertação artística. Em outras palavras:

[...] Algumas vezes o objetivo de uma luta política é exatamente superar as condições indesejadas da exposição corporal. Outras vezes a exposição deliberada do corpo a uma possível violência faz parte do próprio significado de resistência política. (BUTLER, 2019, p. 140).

Quando falo da “década do bú” evoco os anos de 1990, período em que nós homossexuais, ao passarmos nas ruas de Abaetetuba, éramos recebidos com uma espécie de vaia (bú) que evocava as seguintes mensagens implícitas: “gays estão passando por aqui”; “não queremos gays neste lugar”; “os gays precisam ser humilhados”; “gays são palhaços”; entre vários outros sentidos que tanto nos oprimiam, quanto evocavam uma resistência política coletiva.

[...] Eu sempre falo que aqui em Abaeté no nosso tempo de noventa e dois, noventa... A década de noventa foi uma década muito complicada para os homossexuais em

⁴⁸ Uma proposta a ser desenvolvida no doutorado, mas que ainda não sei o que é.

⁴⁹ “Praça” era o nome de uma antiga Escola de Samba de Abaetetuba pela qual ela desfilava nos tempos áureos do carnaval.

Abaetetuba. Era complicado mesmo. Agora, já para os anos de dois mil, eu sempre falo que [...] ter um amigo gay é tá na moda. Tá na moda ser gay. Ter um amigo gay é status, hoje em dia, aqui em Abaeté. (Entrevista com a Rainha Natália Souza Kawazaki em 08 de outubro de 2019)

[...] Na nossa época eles corriam atrás da gente, jogavam tomate, cebola, apedrejavam a gente, criticavam, a gente não podia passar que eles falavam besteira, muitas coisas. Hoje em dia [...] tá bem natural, se a gente quisesse manter uma relação com homem seria escondido, a gente não podia abrir a boca se não as pessoas quebravam a gente na porrada. Hoje em dia é diferente, os próprios homens falam quando acabam de manter relação com a gente. Hoje em dia as pessoas se beijam perante praça, qualquer lugar se quiser. Como tá já mais natural do que no meu passado [...]. (Entrevista com Didhia Mikaelen em 30 de outubro de 2019)

Apesar de todas essas dificuldades enfrentadas na minha terra natal eu tinha a plena convicção que, quando iniciei o mestrado, gostaria de ter um “relacionamento amoroso” com uma pesquisa que viesse das minhas raízes.

Esse “relacionamento amoroso”, assim como em qualquer relacionamento com seus altos e baixos, foi difícil de manter em vista que tive medo de ser abandonada/traída depois de tantos momentos de prazeres performáticos, e de ser fecundada cognitivamente. Foi, então, na “terapia de casais” no mestrado que li o texto de Victoria Pérez Royo, o qual mudou o meu olhar sobre a minha relação pesquisadora-objeto investigado.

Royo, em seu texto denominado “sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso” (2015), adota como elemento de estudo a relação entre o artista e o seu objeto de investigação. Para ela, o início da pesquisa que seria o ponto mais frágil e crítico dessa relação, pois além de ser difícil analisar a subjetividade do artista, é impossível montar um esquema universal de estudo da subjetividade devido às diversas mudanças que ocorrem durante esse processo de amadurecimento.

Ela dá pistas de seus objetivos de estudo, entre os quais: 1- fazer análise profunda do funcionamento da subjetividade; 2- abordar a subjetividade do artista nos momentos iniciais da criação relacional com o objeto de estudo, fazendo analogia com figuras do amor; e 3- desenhar, se possível, um currículo fora dos critérios capitalistas de produtividade, competitividade e inovação. (ROYO, 2015)

Sua metodologia parte de uma ideia de Roland Barthes denominada “leitura viva”, a qual vê o texto tanto como uma produção aberta quanto geradora de outros escritos não fechados em si mesmos. Partindo do texto “fragmento de um discurso amoroso”, a autora propõe transformar as figuras de amor de Barthes, e os seus respectivos textos que falam sobre elas, em um relacionamento amoroso entre o artista e o seu objeto de estudo. (ROYO, 2015)

O texto, dividido em tópicos, aponta que o processo de pesquisa envolve subjetivamente níveis de dedicação, atenção, habilidade relacional e qualidade no diálogo com o objeto. Que

esses parâmetros, por serem subjetivos, revelam que as pessoas mais qualificadas à avaliação real da pesquisa seriam os próprios artistas-pesquisadores, pelo fato de terem passado, juntos com seus objetos, por todo um processo que equivale a um relacionamento amoroso. Portanto, o que alguém decide conhecer, independentemente se vai dar certo ou errado, revela-se menos importante do que o conhecimento surgido no processo, no acaso, sem ser desejado. (ROYO, 2015)

Foi o desejo de pesquisar os concursos e as memórias das artistas gays que cheguei ao inesperado: enfrentar o olhar e risos irônicos de algumas pessoas durante minhas participações nos concursos; ser considerada, mesmo ao ser campeã, uma “bicha velha e machuda” em meio às gays mais “novinhas e afeminadas”; e o maior de todos, a discriminação da minha mãe ao me ver montada. Esses foram alguns fatores que me fizeram refletir sobre quem eu sou, e como irei contribuir, daqui em diante, para uma sociedade menos condenatória.

A cidade de Abaetetuba, local onde foi feito o estudo de campo, fica localizada à 51 km em linha reta da capital do Estado (Belém). Sua população estimada em 2012, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), era de 144. 415 habitantes distribuídos em “[...] 72 ilhas, 35 colônias e 14 bairros [...]”⁵⁰.

Sétima maior cidade do Estado Pará em termos populacionais, segundo estimativas do IBGE em 2012, Abaetetuba tem uma rica história que começa quando, diz a lenda, o seu fundador Francisco Monteiro Azevedo foi pego por uma forte tempestade quando ia de Belém para sua propriedade no rio Jarumã. Temeroso com o pior, Francisco prometeu à Santa do dia que caso ele e sua família fossem salvos, ele iria construir uma capela em sua homenagem no local onde aportassem. Assim, salvo ele e os seus, a promessa foi cumprida: “[...] era dia 8 de dezembro de 1724, dia consagrado à Nossa Senhora da Conceição” (MACHADO, 1986, p.25).

A Santa que salvara Monteiro é hoje a padroeira da cidade de Abaetetuba, cujo nome já passou por várias modificações, dentre os quais: Povoado de Nossa Senhora da Conceição do Abaeté; Abaeté (até o decreto nº 4505 de 30 de setembro de 1943); Abaetetuba (durou até 1961); Abaeté do Tocantins (até 1963) e, novamente, Abaetetuba (nome que perdura até os dias de hoje), nome que na língua tupi significa “lugar de homens ilustres e verdadeiros” (MACHADO, 1986, p.30).

⁵⁰ PNUD. Projeto de Fortalecimento de Capacidades para o Desenvolvimento Local. **Abaetetuba-PA**. Disponível em: <http://cdhl.cnm.org.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=9642&btOperacao=>. Acesso em 9 de agosto de 2013.

Figura 35- Círio de N.S. da Conceição anos 60. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Jorge Machado

Além de Francisco Monteiro, outra figura importantíssima para o crescimento de Abaetetuba foi Manoel da Silva Raposo, cuja família de origem marajoara se instalou na cidade em 1773. Raposo contribuiu com a reconstrução da capela feita por Francisco Monteiro anexando à mesma uma casa para a estadia dos missionários, alinhou as casas fazendo surgir a primeira rua da cidade denominada “Travessa Pedro Rodrigues”, e construiu o primeiro cemitério do povoado. (MACHADO, 1986)

Abaetetuba foi edificada às margens do Rio Maratauíra, via fluvial por onde chegam e saem embarcações com pessoas e produtos. Essas embarcações, tanto no passado quanto no presente foram e ainda são importantes para o desenvolvimento da cidade e microrregião. Ademais, “[...] especialmente no Pará, representam a circulação integradora entre bens e serviços adequados a uma terra entrecortada de rios [...]” (LOUREIRO, 2000, p. 171). Rios⁵¹ que são importantes para as comunidades ribeirinhas que residem nas ilhas de lá, e que dão acesso ao famoso “beiradão” (nome popularmente dado à frente da cidade de Abaetetuba por onde chegam as embarcações).

⁵¹ A cidade fica situada à margem direita do Rio Maratauíra, afluente do Rio Tocantins. A frente da cidade recebe a água do Rio Abaeté, e a partir daí segue até desaguar na Baía de Marapatá, foz do Rio Tocantins.

Figura 36- Frente de Abaetetuba 1, 1961. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: Jorge Machado

Figura 37- Frente de Abaetetuba 2, 2018. (Fotograma coletada na Internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: YouTube⁵²

Atualmente com a criação da orla da cidade existe uma divergência de pensamentos: de um lado pessoas que preferem chamar de “beiradão” ou “beira” e, de outro, àqueles que acham mais chique a frente da cidade ser chamada de “orla”. Para mim tanto faz, pois o que adianta ter uma frente bonita se velhas práticas ainda são vistas naquele local, tais como:

⁵² Fotograma retirado de um vídeo disponível no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d_VvfZvor_M. Acesso em: 11 de julho de 2021.

prostituição, vendas de drogas, camelôs desorganizados, lugares não higiênicos, entre outras coisas que precisam ser mudadas para que o lugar seja visto de fato como ponto cultural, turístico e familiar.

No início do século XX, a cidade foi conhecida como a “Terra da Cachaça”. Lá, havia uma grande quantidade de engenhos que chegavam a produzir 5 milhões de litros da bebida, garantindo o desenvolvimento econômico local. Hoje, sua principal fonte econômica encontra-se no setor terciário (comércio e serviços), o qual conta com uma gama de estabelecimentos que desenvolvem diferentes atividades.

Na área educacional, Abaetetuba dispõe de importantes instituições de ensino superior, onde podemos encontrar a Universidade Federal do Pará (Campus do Baixo Tocantins), o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), entre outras Instituições. Na área cultural, com maior expressividade em nível nacional e até internacional, destaca-se a produção do brinquedo de miriti.

Na imagem seguinte, trago a lembrança de uma manhã de risos e histórias vividos com a artesã Nina Abreu (*in memoriam*). Naquela época, ela tinha setenta e cinco anos de idade, e Brenda e eu, por acaso do destino, estávamos escrevendo um artigo sobre ela para a disciplina “Dança, Cultura e Sociedade”, ministrada por minha orientadora atual Gisele Guilhon.⁵³

Figura 38- Artesã Nina Abreu (*in memoriam*). (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: Merian Abreu

⁵³ O artigo se chama “A performance cotidiana da artesã Nina Abreu” e até o exato momento não foi publicado.

A senhora Nina Mery Abreu da Silva, mais conhecida em Abaetetuba como Dona Nina Abreu, exerceu sua função de artesã de brinquedo de miriti por mais de sessenta e três anos. Considerada uma das primeiras nesta atividade no município, ela possuía um vasto conhecimento na criação dos brinquedos produzidos da palmeira do miritizeiro conhecida, em outras regiões, como burutizeiro (*Mauritia Setigera*). Tais artefatos ornamentam casas, bares, prédios públicos e privados, e se tornaram signos culturais dentro da maior festa religiosa do povo paraense: o Círio de Nazaré.

Em Abaetetuba, acredita-se que foram as crianças que começaram a utilizar o miriti para fazer pequenos brinquedos. Sobretudo pela maciez do material para entalhe e sua possibilidade de flutuar nas águas dos rios, igarapés, lagos e poças d'água deixadas pela chuva. Eram pequenas montarias e vigilengas navegando por entre as inúmeras atividades lúdicas infantis. Costuma-se associar o início da comercialização dos brinquedos de miriti ao Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém, na suposição que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, em 1793. Hoje, esses brinquedos estão de tal maneira a essa procissão, que constituem num de seus mais representativos signos culturais. (LOUREIRO, 2000, p. 366)

Prosseguindo, constatei no artigo que a partir dos inúmeros anos trabalhando da “mesma forma”, Nina aprendeu através de seus trabalhos diários como aperfeiçoar os seus brinquedos, além de se adaptar as inúmeras perdas psicomotoras que eram frequentes devido o seu envelhecimento.

Segundo Shepard (2003) o envelhecimento está associado a uma variedade de limitações físicas e psicológicas. Frequentemente, isso torna difícil para os indivíduos desempenhar certas ações. Dependendo de sua motivação, circunstâncias ambientais e reações a incapacidade, aqueles que são assim afetados podem também ficar inválidos (incapazes de desempenhar as atividades desejadas). A consequência de tal invalidez é uma deterioração na qualidade de vida. (SHEPARD, 2003; *apud* NOGUEIRA⁵⁴, 2009, p.18)

Baseado nas teorias da performance, esta artesã por meio de seu “comportamento restaurado” criou uma espécie de performance em seu cotidiano, visivelmente notada em seu rito diário desde a preparação - corte, prensagem, montagem, acabamento e pintura – até a comercialização final dos brinquedos de miriti. Ou seja, se qualquer ação pode ser entendida como performance, segundo Richard Schechner, naquela época dona Nina Abreu poderia ser considerada uma performer aos setenta e cinco anos, visto que o amor e dedicação ao seu fazer era de alto nível para uma senhora que só tinha um lado da visão.

⁵⁴ Trabalho completo disponível em: http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/c204281.pdf.

Além de sua importância como artesã, a figura de Nina Abreu era bastante influente em outros gêneros artísticos, visto que músicas, poesias e até livros foram inspirados em sua pessoa. Nas imagens, abaixo, observem alguns de seus trabalhos:

Figura 39 - Brinquedos de miriti confeccionado por Nina Abreu. (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Merian Abreu

Figura 40 - Cordão do Papagaio de Nina Abreu. (Imagem cedida por Merian Abreu antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Merian Abreu

Além dos brinquedos de miriti, a cidade possui ainda os seguintes eventos culturais: Carnaval (com a presença de blocos tradicionais e atuais que são embalados por axé music); Festival do Miriti; Quadra junina; Auto da Padroeira; Semana de Arte e Folclore; Veraneio da praia de Beja e o Festival de Cordões de Bois e Pássaros. Este último evento foi idealizado por Rita Abreu, filha de Nina Abreu, e era promovido pela Secretaria de Assistência Social em parceria com os Centros de Referência da Assistência Social (CRAS). O triste de tudo isso, é que muitas das manifestações citadas foram perdendo sua força devido tanto a falta de incentivo do governo municipal, quanto o desinteresse de alguns produtores culturais.

No livro “Migalhas do Carnaval: escola de samba, educação e patrimônio etnográfico em Abaetetuba”, escrito pelo professor Dedival Brandão da Silva, percebe-se, deste o título, uma crítica a falta de apoio às Escolas de Samba da cidade que, com o passar dos anos, sucumbiram ao modelo baiano de carnaval, no qual os foliões são embalados por grandes trios elétricos que tocam predominantemente os axés music e músicas eletrônicas. Segundo o professor,

[...] a opção pelo estímulo às micaretas, excluindo as escolas de samba, representou um significativo esvaziamento nas relações de trabalho na cidade de Abaetetuba. As atividades informais ligadas à indústria do carnaval, que eram ativas e participantes, deixaram de ocupar seus espaços na produção de bens e serviços. Em contrapartida, os milhares de abadás vendidos, são produzidos em cidades do Nordeste com custos bem baratos, os trios elétricos são procedentes de outras regiões, restando à cidade as consequências desse processo. Quando finalizava o presente livro, a Prefeitura Municipal de Cametá, cidade da região do Baixo Tocantins, em fevereiro de 2015 autorizou a subvenção para o carnaval tradicional daquela cidade, do qual participariam seis escolas de samba, no montante de vinte mil reais para cada. [...] Comparada essa realidade com a realidade vivida em Abaetetuba, a diferença é gritante: aqui, a única escola existente recebeu do poder público ajuda de custo de apenas cinco mil reais para um custo real acima de doze mil reais. Não obstante, levou para a avenida no lugar da mesmice de sempre, arte, teatro, samba, dança e risos, tendo sido aplaudida pelo trabalho artístico apresentado [...]. (SILVA, 2015, p 186)

Em relação à cultura *queer*, a cidade é referência na microrregião quando se trata de concursos gays. Dentre os principais concursos que existem/existiram estão: “Baile Gala Gay”; “Parada do Orgulho Gay” com escolha da musa da parada; “Dagaticadaga”; “Concurso Garota Carro do Lixo”; “Concurso Musa dos Jogos”; “Concurso Miss Junina Gay” (categorias simpatia, mulata e caipira); “Concurso Miss Verão Gay” (antiga noite dos paetês); “Concurso Miss Mundo Daga”; “RExPA⁵⁵ do Grupo Art/Dança Abaião”, “Rainha das Performances Fashion- RP” que escolhia a melhor *drag queen*; “Garota Miriti Park”; entre outros que são realizados em ciclos de amigos e não divulgados. Portanto, um local propício para um estudo sobre a temática em questão.

⁵⁵ Significa Remo e Paysandu, principais times de futebol do Estado do Pará.

Ao conceder entrevista para essa pesquisa, Adriano Crocoká, produtor cultural de alguns concursos gays citados anteriormente, disse o seguinte:

[...] Eu considero, sim, muito importante esse trabalho, porque eu sei que serve pra pessoas que vão ver no futuro, ver lá no arquivo né? Tomar como base pra fazer um trabalho parecido, ver como foi feito [...] isso de forma é um legado, assim como os eventos deixam o trabalho acadêmico deixa. É uma base bibliográfica pra alguém e, assim, esses eventos né? Como a gente conversou aqui, eles têm essa origem totalmente diferenciada, nasceu praticamente do anonimato, se tornou cultural pra cidade [...] (Entrevista realizada em 09/10/2019)

Para finalizar este capítulo que buscou apresentar, por meio da cultura dos concursos gays, a diversidade cultural amazônica da microrregião do Baixo Tocantins, gostaria de convidar vocês através de “imagens-textos”, meios que me permitem realizar (re)leituras e (re)construções de memórias pelos mais diversos ângulos e contextos sócio-antropológicos, a (re)criarem suas próprias (re)leituras. Dessa forma, proponho, agora, um resumo visual pelas festas, sujeitos e experiências artísticas de visibilidade social LGBTQIA+ em Abaetetuba. Tal resumo se baseia na relação “Cuerpo y fotografia”, de David Pérez, a partir do seguinte fundamento:

En la actualidad son escasas las voces dispuestas a poner en duda la idea de que el corpo- en cualquiera de sus acepciones- responde a un constructo elaborado social y culturalmente. De igual manera, son también pocos quienes rechazan el hecho de que la fotografia sea capaz de reproducir no ya con fidelidad mimética, sino con una elevada dosis de rigor documental ese consenso que denominamos realidad. Cuerpo y fotografia, en tanto que procesos de producción textual, constituyen complejas elaboraciones discursivas que actúan no como meras presencias significantes despojadas de significados, sino como representaciones codificadas- a la par que codificadas- dotadas de un plural carácter simbólico, económico, cultural, político, sexual, etc. [...] (PÉREZ, 2004, p. 9-10)

Figura 41- Candidatas em performance no concurso Dagaticadaga, 2014. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Arquivo pessoal de Adriano Crocoká

Figura 42- Luna Fedor em performance no concurso garota carro do lixo, 2018. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Adriano Crocoká

Figura 43- Candidatas em performance no concurso Beja Verão, 2018. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Arquivo pessoal de Leonora Lagos

Figura 44- Flávia Sadala em performance na quadra junina de Abaetetuba, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Flávia Sadala

Figura 45- Crianças na Parada do Orgulho Gay de Abaetetuba, 2019. (Imagem registrada pela autora durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autor

2

RITOS DE TRUCAGEM: DA NECA A LAIALA

Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher
 Sou a mesa e as cadeiras deste cabaré
 Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo
 Sou a febre que lhe queima mas você não deixa
 Sou a sua voz que grita mas você não aceita
 O ouvido que lhe escuta quando as vozes se ocultam
 Nos bares, nas camas, nos lares, na lama.
 Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo
 O que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento
 O que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata
 Sou o certo, sou o errado, sou o que divide
 O que não tem duas partes, na verdade existe
 Oferece a outra face, mas não esquece o que lhe fazem
 Nos bares, na lama, nos lares, na cama.
 Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo
 O que sempre esteve vivo
 Sou o certo, sou o errado, sou o que divide
 O que não tem duas partes, na verdade existe
 Então esquece o que lhe fazem
 Nos bares, na lama, nos lares, na cama
 Na lama, na cama, na cama

(“Mal necessário” de Mauro Kuitko,
 interpretada por Ney Matogrosso)

Ao ouvir a música “Mal necessário”, pela primeira vez, meio veio um turbilhão de sentimentos que não sabia explicar ao certo quais eram e por quais razões surgiram. Essa canção traduz muito bem o contexto no qual irei entrar e que versa sobre a Arte do Transformismo. Ou seja, a arte de se transformar em “homem, bicho, mulher”, de ser em um só corpo o “novo e o antigo”, “o certo e o errado” (se é que existe), “o que sempre esteve vivo” e super valorizado em algumas sociedades ao passo que em outras foi reduzida ao mero entretenimento e descaso social.

O cantor e compositor Ney Matogrosso, exemplo de resistência LGBTQIA+ em pleno período da Ditadura, representou as vozes dos inúmeros artistas transformistas que tiveram que ficar ocultos durante décadas no país. Logo, visando “sair do armário”, este capítulo versará sobre a cultura do transformismo em geral, visando diferenciar e justificar a minha escolha por essa categoria de pensamento em detrimento à categoria *drag queen*. Além do mais, farei uma breve introdução aos concursos gays apresentados alguns elementos constituintes.

2.1 Transformismo: uma categoria artística de(cu)lonial?

O meu grupo de amigos entre os anos de 2001 a 2005, não lembro precisamente a data, organizou uma confraternização de final de ano. O local escolhido, e gentilmente cedido para essa brincadeira, foi o sítio “Camaleão Encantado” localizado na zona rural da cidade de

Abaetetuba. Lá aconteceram várias atividades, entre elas: partidas de volêi, almoço e um concurso improvisado de performance. Tal concurso foi batizado de “Rainha das Performances Fashion” ou, como ficou popularmente conhecido, “RP Fashion”. O mesmo tinha a finalidade de eleger a melhor performance *drag*⁵⁶.

As candidatas que se inscreveram foram África Made In Brasil e eu (Tamara Tijuca Sallo). Por volta das 16 horas daquele dia nos dirigimos, já arrumadas, para uma pequena maloca à beira de uma “piscina natural” estruturada entorno de um igarapé. Era a minha primeira transformação em *drag queen*, logo, a maioria das coisas foram improvisadas como a maquiagem: foi usado sabão em barra para esconder tanto a minha sobrancelha quanto a da candidata concorrente. Durante as nossas performances, ao ritmo de dances, dublagens e bate cabelo, o sabão derreteu e caiu sobre os nossos olhos. Nós saímos correndo para o igarapé, cada uma durante a sua apresentação, com o intuito de lavar os olhos. Por fim, o público votou e me elegeu a primeira campeã do concurso⁵⁷.

Foi no RP Fashion que eu tive o primeiro contato com o nome *drag queen*, e a honra de ter sido uma delas. No entanto, com o passar dos anos fui verificando que a minha estética enquanto artista que se monta não se enquadrava mais nos padrões *drag* (elegância e extravagância). Ou seja, após a minha participação no RP Fashion passei a experimentar em meu corpo a estética que denomino nesse estudo de “transformismo”, a qual se caracteriza por montações mais naturalistas do gênero oposto.

Quando falo de transformismo me remeto automaticamente a história do corpo na sociedade. Como cada uma possui seus sistemas culturais, educacionais, econômicos e políticos que foram evoluindo no decorrer do tempo-espço da humanidade, fica difícil traçar uma suposta origem de onde, quando e como os homens começaram a incorporar em seus gestuais artísticos e/ou cotidianos os papéis femininos.

De forma análoga, mesmo que alguns teóricos digam que o teatro começou na Grécia, sabemos que já existiam em outras partes do mundo práticas cênicas/rituais bem mais antigas, mas que não eram chamadas de teatro. Portanto, não posso generalizar e dizer ao certo, também, onde tal atividade surgiu, pois

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a

⁵⁶ Naquela época eu não sabia nem o significado do termo *drag queen*. Tudo era novo para mim, pois ainda estava me descobrindo como gay e artista.

⁵⁷ Aconteceram quatro edições do RP Fashion, entre elas fui campeã duas vezes.

pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2001, p.1).

Em outras palavras, a dilatação corporal “extracotidiana”⁵⁸ em outro ser/personagem acontece desde os tempos imemoriais. Em algumas sociedades (ocidentais e orientais), por exemplo, a incorporação da feminilidade por homens se deu por “necessidade de representação do sujeito mulher” tanto na cena ritual quanto artística. Tal incorporação aconteceu devido as mulheres serem vistas como secundárias, não podendo sequer subir nos palcos/templos dos teatros/rituais para interpretar a si próprias. Grécia, China, Japão e Inglaterra são exemplos de países que proibiram as mulheres⁵⁹ nas artes cênicas.

Na Grécia antiga, onde o teatro enquanto arte social e comunal obteve tamanha importância, as mulheres não podiam participar de encenações públicas ficando a cargo dos homens executar os papéis femininos. Segundo Amanajás (2014), personagens como Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona foram vividas por homens.

Para a incorporação dos personagens, além das máscaras, os homens ainda usavam roupas e enchimentos. Em relação as máscaras, Margot Berthold enfatiza que “uma troca de máscara e figurino dava aos três locutores individuais a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça. Podiam ser um general, um mensageiro, uma deusa, rainha ou uma ninfa do oceano [...]” (2001, p.117).

Ainda de acordo com Berthold (2001), na “Comédia Antiga Grega” as danças tinham origens culturais/rituais. Lá, existia uma dança barulhenta e fálica chamada de *kordax*, que remonta possivelmente ao oriente antigo. Era tão obscena que dava até vergonha de praticá-la sem o uso da máscara. Esta poderia ter sido, segundo a autora, a razão porque as mulheres foram excluídas por um longo período das comédias. Veja-se um exemplo:

Em *A Assembléia das mulheres*, Aristófanes faz seus atores, que interpretam as mulheres de Atenas marchando para a Assembléia, “disfarçarem-se” de homens, com barbas falsas e pesadas botas espartanas, para reivindicar a entrega do Estado às mulheres. Isso é visto como o clímax da ambiguidade descaradamente grotesca. Efeitos de travestimento, completa falta de reservas no tocante a gestos, figurinos e imitação e, por fim, a exposição do falo, são traços característicos do estilo de atuação da Comédia Antiga (BERTHOLD, 2001, p. 124)

Na Ópera de Pequim, um espetáculo cênico que agrega teatro, canto, dança, acrobacia, música, mímica e boa dose de virtuosismo, os atores conhecidos por *tan* realizavam, até o século

⁵⁸ BARBA, Eugenio. O corpo dilatado. IN: A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral/Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. - São Paulo: É Realizações, 2012. pp. 52-61 – (A arte do ator)

⁵⁹ Aqui abre-se uma lacuna para um estudo futuro e complementar sobre questões que envolve feminismo e arte.

XX, todos os personagens desde um guerreiro até uma linda e jovem concubina. Como assevera Berthold (2001), esses papéis femininos altamente estilizados eram construídos durante anos de rigoroso treinamento, e isso chamava mais atenção do que as formas naturais de interpretação⁶⁰.

Mei Lang-fang, delicado homenzinho com graça sem idade, que por muitos anos retratou a beleza e o fascínio femininos, tornou-se ídolo internacionalmente aclamado do teatro chinês. [...] Mas, fosse o papel de um guerreiro ou de uma linda concubina, seria sempre interpretado por um homem, até o séc. XX. Embora não houvesse nenhuma exclusão categórica da atriz na China, como havia no Japão, até perto do fim da dinastia Ch'ing, no início do séc. XX, era considerado inconveniente para as mulheres aparecer no palco juntamente com homens. (BERTHOLD, 2001, p. 67-70)

Assim como na China, os atores japoneses também interpretavam todos os personagens. No teatro *Nô*, o *Shite*⁶¹ “[...] usa uma máscara que, de acordo com o seu papel, pode representar um valente herói, um velho barbado, uma jovem noiva ou uma anciã atormentada” (BERTHOLD, 2001, p.84). Portanto,

Os japoneses não vêem nada de estranho no fato de um homem expressar os sentimentos de uma mulher, sua felicidade ou desespero. Ao contrário, consideram a máscara como a expressão literal de uma verdade superior. A máscara confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial. As máscaras entalhadas dos atores *nô* são, por si próprias, obras de arte de alta qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição [...]. (BERTHOLD, 2001, p.84)

Por meio da citação precedente é fácil compreender porque a cultura japonesa foi a que mais adotou a incorporação feminina por homens, uma delas é o respeito que os atores têm para com esta arte que envolve muito tempo e trabalho envolvidos. Infelizmente essa mesma cultura excluiu as mulheres dos palcos o que gera, a meu ver, uma certa dúvida se realmente essa incorporação feminina pelos atores era por necessidade de representação cênica, ou se era para esconder o machismo contra elas.

Na Inglaterra do século XVI, período do teatro Elizabetano, as mulheres também não podiam subir aos palcos. Os papéis femininos escritos por Shakespeare ou outros dramaturgos da época eram interpretados por adolescentes homens, com idade entre dez a treze anos. Papéis como Julieta, Desdêmona, Ofélia e Lady MacBeth (esta última por homens mais velhos) foram todos interpretados por eles. Reza uma das lendas que Shakespeare colocava no rodapé de suas dramaturgias a sigla *DRAG* (*dressed as girl*), em tradução livre “vestido como menina”. No

⁶⁰ Exemplo: homem, personagem masculino.

⁶¹ É o protagonista e líder da Companhia teatral.

entanto, não há provas concretas disso pois nenhum manuscrito⁶² do dramaturgo sobreviveu ao longo período da história que separa aquela época dos dias de hoje. (AMANAJÁS, 2014)

Além das artes cênicas ocidentais e orientais, a incorporação de papéis femininos por homens também aconteceu em âmbitos socioculturais distintos. Vejamos:

Na História da Medicina, há relatos de Hipócrates, Heródoto (séc. V a.c) e do psiquiatra francês Jean-Étienne Esquirol sobre os *Citas*, povo nômade que migrou da Ásia central para a Rússia meridional nos séculos VIII e VII a.c. Segundo as narrativas, os soldados *Citas* marcharam para o território egípcio e saquearam o templo da deusa Afrodite. Como punição ela os deixou impotentes pois, após novas tentativas sexuais com fracasso, os mesmos perceberam que haviam cometido alguma falta com a deusa. Acreditava-se que a maldição se prolongava por inúmeras gerações daqueles que haviam pecado, logo, fadados pelo mal, os jovens começavam a realizar tarefas femininas, além de se vestirem e falarem como mulheres. Naquela região, além de serem chamados de *anarieus*, os mesmos eram reverenciados e temidos. (JORGE, 2018)

Na sociedade indiana, bem pouco conhecidas no ocidente, encontram-se as *hijras*. Elas, que compõe a cultura indiana e mesclam tradições hindus e mulçumanas, são “homens” que possuem hábitos, traços, sentimentos e comportamentos femininos. De acordo com a tradição, esses sujeitos eram castrados e entregues aos imperadores mongóis islâmicos para cuidarem de seus haréns. As *hijras* vivem em clãs com regras e costumes particulares ganhando dinheiro abençoando casamentos e os bebês recém-nascidos. Esses bebês quando nascem têm suas genitálias verificadas por uma *hijra*. Se eles possuírem características de ambos os sexos (intersexo) serão considerados “*hijras nata*”, obtendo reconhecimentos diferenciados e entregues pelos pais, costumeiramente, aos clãs para cuidado e educação. Nas Artes, as *hijras* que exercem atividades musicais e de dança também ganham dinheiro, porém, as mais valiosas são as castradas por terem “sacrificado o seu lado masculino”. Por fim, aquelas quem não conseguem pertencer a nenhum clã são relegadas à prostituição. (JORGE, 2018)

⁶² O fragmento seguinte foi extraído e traduzido livremente do site Shakespeare Authorship do tópico The Survival of Manuscripts (A sobrevivência dos manuscritos), que diz o seguinte: “Os Oxfordianos acham suspeito que os manuscritos originais das peças de Shakespeare não tenham sobrevivido. Eles sugerem sombriamente que isso é evidência de um acobertamento e chegaram ao ponto de radiografar o monumento de Shakespeare em Stratford por causa de uma suspeita de que os manuscritos possam estar escondidos lá dentro. (Eles não estavam.) Mas não há nada menos suspeito sobre a ausência dos manuscritos de Shakespeare, uma vez que praticamente nenhum manuscrito de teatro daquela época sobreviveu. Leia The Survival of Manuscripts de Giles Dawson e Laetitia Kennedy-Skipton (extraído de seu livro Elizabethan Handwriting de 1965) para obter a opinião de dois estudiosos que passaram décadas examinando documentos da época de Shakespeare”. Disponível em: <https://shakespeareauthorship.com/#manuscript>. Acesso em: 21 de janeiro de 2020.

No livro “Práticas Sexuais- a História da Sexualidade Humana” datado de 1983, o antropólogo Edgar Gregersen cria uma rota para estudar as práticas sexuais humanas passando por diferentes épocas, locais e povos. Sobre a realidade sociocultural africana ele traz, na página 194 do seu livro, a figura de um Xamã. Embaixo da imagem ele coloca a seguinte legenda: “xamã africano travestido, um papel culturalmente reconhecido” (GREGERSEN, 1983, p. 194).

De acordo com a legenda subentende-se que na África existe a prática de incorporação da feminilidade por homens e, mais, de forma reconhecida. Todavia, como o mesmo autor nos informa, em alguns lugares essas práticas são aceitas e em outros não. Para exemplificar, veja-se um fragmento do livro que expressa o cotidiano do também antropólogo J. H. Driberg junto ao povo Lango da Uganda:

As noções ocidentais de homossexualidade frequentemente trazem dificuldades quando utilizadas transculturalmente. J. H. Driberg, por exemplo, escreve que os Lango da Uganda punem as aberrações sexuais contrárias à ordem da natureza com a morte⁶³. Em seu próprio cargo oficial no governo, ele ocasionalmente era chamado para decidir tais casos, os quais geralmente envolviam poluções noturnas involuntárias em rapazes que dormiam próximos um do outro em cabanas comunitárias. Porém, se tivessem sido atos voluntários, a situação seria muito grave. Entretanto, em uma nota de rodapé, Driberg menciona que vários homens Lango optaram por viver como mulheres, usar vestes femininas, simular menstruação – e casar com outros homens. Eles não são mortos, e sim preenche um papel culturalmente reconhecido. Driberg observa que as tribos relacionadas aos Lango, os Iteso e os Karimoja, “essas pessoas com instintos hermafroditas são muito numerosas” (GREGERSEN, 1983, p. 194)

Na cena sociocultural brasileira surge, em pleno período da ditadura militar⁶⁴, o grupo “Dzi Croquettes”⁶⁵. Tal grupo mesclava em seus espetáculos música, dança, teatro e performance em meio a androginia dos corpos. No documentário criado em 2009 por Tatiana Issa, os entrevistados retratam muito bem a finalidade e a personalidade dos sujeitos desse grupo, vejamos: “eles criticavam as Instituições tradicionais, mas com humor” (Duze Naccarati- atriz); “eram lindos, eram homens vestidos de mulher, mas ninguém queria ser mulher” (Ney Matogrosso- cantor).

O grupo em voga teve alguns de seus trabalhos censurados o que motivou, de certa forma, sua ida para a Europa. Na França, principalmente, o grupo obteve grande aceitação por parte dos críticos e do público ficando por um certo tempo em cartaz. O grupo era formado pelos seguintes artistas: Ciro Barcellos, Benedicto Lacerda, Rogério de Poly, Bayard Tonelli,

⁶³ No fragmento retirado do livro aparece “mortde” ao invés de “morte”. Acredito eu que foi um erro de digitação.

⁶⁴ AI-5, o mais duro dos atos institucionais da ditadura militar censurou, como consta no documentário “Dzi Croquettes”, cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais e 1000 letras de músicas.

⁶⁵ Surgiu no dia 08 de agosto de 1972 com um encontro de amigos à convite de Wagner Ribeiro. O nome “Croquette” remete a um lanche de carne que os mesmos estavam comendo no momento, chamado de croquete.

Cláudio Tovar, Reginaldo de Poly, Eloy Simões, Calos Machado, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Paulo Bacellar, Wagner Ribeiro, Lennie Dale e Américo Issa (pai da diretora do documentário). Em suma, o Dzi Croquettes mesclava arte e sexualidade, sem definir masculino/feminino, homem/mulher. Foi um grupo que, como relatam muitos entrevistados no documentário, não tem definição, uma espécie de cometa que passou pela ditadura militar contestando certezas e formas engessadas de se fazer arte pelo/no corpo.

Ao contrário do período obscuro no qual o grupo Dzi Croquettes existiu, os espetáculos de hoje têm mais “liberdade” para tratar de diversos assuntos que assolam a sociedade, como é o caso do espetáculo “Quem tem medo de travesti”⁶⁶ criado pelo coletivo “As Travestidas”⁶⁷. Tal coletivo de teatro foi criado por Silvero Pereira e desenvolve trabalhos cênicos sobre o universo das travestis e transformistas a mais de 14 anos.

O espetáculo “Quem tem medo de travesti” fez uma turnê em Belém no ano de 2019. Naquela ocasião pude tanto prestigiar a encenação quanto participar de uma oficina de *drag queen* ofertada pelo próprio coletivo. Em relação à poética, a mesma provocou risos e choros nos espectadores por meio de um diálogo híbrido entre música, dança, cenas baseadas em experiências reais e referências artísticas. Além do mais, abordou questões sociais que assolam os sujeitos LGBTQIA+ no Brasil, o país que mais mata pessoas desse público no mundo. Esse espetáculo, análogo aos concursos performáticos gays, foi além do mero entretenimento e obtenção de lucro, pois ele gritou por amor, liberdade de gênero e direito à vida.

Em relação ao direito de viver, sabe-se que muitos artistas homossexuais com o advento da AIDS no Brasil, nos anos de 1980, foram confinados aos bares e clubes noturnos. Tal fato aconteceu porque a sociedade daquela época pensava que só os homossexuais poderiam adquirir e transmitir o vírus da imunodeficiência adquirida (HIV). Um engano que custou a vida de muitos cidadãos.

No artigo “significados sociais da homossexualidade masculina na era AIDS” (2003), o professor Ronaldo Trindade vai argumentar que três prováveis vetores influenciaram nas transformações dos significados da homossexualidade masculina, tanto na academia quanto no imaginário da cidade de São Paulo. Os três vetores que ele aponta no artigo são: 1- surgimento e proliferação da AIDS; 2- expansão de um mercado específico; e 3- formas de militância historicamente novas.

⁶⁶ Dramaturgia de Jezebel de Carli e Silvero Pereira.

⁶⁷ Para mais informações sobre o coletivo consulte o seguinte site: <https://mapacultural.maracanau.ce.gov.br/agente/61324/>

Sobre a AIDS ele discorre que, antes do advento da doença nos Estados Unidos, muitos homossexuais em São Paulo tinham vidas sexuais bastante ativas em saunas, cinemas e até em vias públicas. Entretanto, com a divulgação em massa da grande mídia sobre o surgimento de casos soropositivos entre cantores e atores homossexuais, e sobre o crescimento do número de infectados no Brasil, criou-se um ambiente hostil que provocou na população medo e aversão aos sujeitos homossexuais que passaram a ser tratados, mais ainda, com violência verbal e física, agora não só por militares como acontecia no período da ditadura, mas “por uma sociedade toda”. (TRINDADE, 2003)

Em consequência disso, novas alianças das minorias sexuais foram se organizando e crescendo em todo o país, criando uma rede de solidariedade como poderão constatar no fragmento seguinte.

A recorrente vinculação entre a AIDS e a homossexualidade levou algumas pessoas a enveredar numa incansável luta, oferecendo apoio e esclarecimentos principalmente para os homossexuais, sobre quem recaía o rótulo de vítimas preferenciais. Assim, em 1983, o grupo de militância homossexual Outra Coisa, em São Paulo, iniciou um dos primeiros trabalhos comunitários distribuindo folhetos com informações sobre a doença e as conhecidas formas de prevenção. Em 1985, a travesti Brenda Lee transformou a casa que utilizava para atendimentos a seus clientes – o Palácio das Princesas- numa casa de apoio a gays e travestis infectados e desamparados. No mesmo ano foi fundada em São Paulo a primeira Organização não Governamental (ONG), totalmente dedicada a AIDS. Trata-se do Grupo de Apoio à Prevenção à AIDS (GAPA), que foi paulatinamente surgindo em outras cidades. Hoje existem 18 GAPAS no Brasil. (TRINDADE, 2003, p.231)

Com o surgimento das ONG's em prol das pessoas soropositivas, mais informações sobre o HIV e, principalmente, novas técnicas de prevenção e tratamento, na década de 1990 a cena transformista volta com toda a força em todo o Brasil. Novos espaços (boates, cinemas, saunas, entre outros) voltam a ferver nas noites das grandes capitais brasileiras, e algumas artistas voltam à cena com toda a energia, entre as quais: Silvetty Montila e Nany People (televisão); Salete Campari, Dimmy Kier e Léo Aquila (artistas que se envolveram em política); Natasha Racha, Tália Bombinha e Michele Summer; das “Divinas Divas”⁶⁸ Rogéria, Valéria, Jane di Castro, Camille k., Fujica de Holliday, Eloína, Marquesa e Brigitte de Búzios.

A partir do contexto apresentado, e sabendo que em algumas culturas as mulheres já podem subir aos palcos para representarem a si mesmas, eu pergunto e respondo: os homens deixaram de representar os papéis femininos? A resposta é não.

Tanto em práticas rituais seculares (como na dança indiana chamada *Kathakali -katha*, estória; *Kali*, jogo), quanto em atos performáticos efêmeros (transformismo, *drag queen*), os

⁶⁸ Documentário lançado em 2017, com mesmo nome, dirigido pela atriz Leandra Leal. O documentário aborda o espetáculo “Divinas Divas”, o qual foi (re)interpretado pela primeira geração de artistas travestis do Brasil.

homens de diferentes sexualidades e culturas ainda vivem e parodiam o feminino em seus corpos. Essa paródia do feminino evoluiu e chegou às teorias feministas.

Judith Butler (2018), filósofa pós-estruturalista e feminista, vai questionar na obra “Problemas de Gênero” a heteronormatividade compulsória e a estabilidade da categoria “Mulher”, muito defendida pela corrente feminista estruturalista. No livro, ela usa como um de seus exemplos a figura da *drag queen* para mostrar que o gênero é uma construção social que parece verdadeira, ou seja, uma encenação tão bem feita do sexo oposto (mulher) que chega a convencer. Defende, também, que é a performatividade do discurso instituído no meio social, e reiterado diariamente por diversas práticas de poder (médicas, jurídicas, familiares, educacionais, entre outras), que moldam os sujeitos e suas identidades dentro das diversas categorias de sexo, gênero, classe, raça e etnia.

A partir desse contexto parodístico apresentado por Butler, percebi a importância de se traçar um diálogo com outros autores que se debruçaram sobre a temática, objetivando traçar algumas diferenças estéticas e conceituais entre as categorias *drag queen* e transformista. Ademais, justificar minha escolha em relação a segunda categoria, pois, no meu modo de ver, é ela que predomina nos concursos performáticos em Abaetetuba.

Juliana Nascimento⁶⁹ (2018), em seu artigo intitulado “Drags Demônias- o grupo cultural belenense em análise”, dá pistas sobre a diferença entre a estética transformista e *drag queen/king*. De acordo com a pesquisadora, a arte transformista inicia na América nas comunidades LGBTQIA+ de subúrbio, onde as artistas se pareciam com as *drags* estrangeiras no sentido de tentarem parecer com as grandes divas do cinema, rádio ou novela. Isto é, as transformistas performavam o gênero oposto o mais verossímil possível.

A *drag queen*, contrariando esta “forma natural”, vem no campo performativo questionar com seu corpo a normatividade do gênero. Para exemplificar, a autora cita dois tipos de subgêneros *drag*: a *ecodrag* e a *tranimal*. O primeiro subgênero faz um apelo político em suas performances usando lixo para criar ou enfeitar seus trajes, enquanto que o segundo tenta desumanizar ao extremo imprimindo formas no corpo que mais lembram animais do que o próprio homem. (NASCIMENTO, 2018)

Igor Amanajás (2014), em seu artigo “Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas”, mostra que, assim como o *bufão*, o *clown* e a *comedia dell’arte*, a arte transformista pode ser estudada a partir dos territórios dramáticos da linguagem e estética. Além do mais, para ele, desde um personagem grego que executava papéis femininos até uma famosa

⁶⁹ Irei respeitar o nome de autoria do artigo. No entanto, o nome social atual é Juliano Bentes Nascimento.

drag, como RuPaul, não sofrem categorizações em transformistas e/ou *drags*. No entanto, quando recorre aos estudos de Jacqueline Gomes de Jesus (2012), é possível perceber claramente uma distinção entre transformistas/*drags* e os *crossdressers*. Veja:

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras. Transformista ou Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012, p.10 *apud* AMANAJÁS, 2014, p.03)

Pegando a última fala de Jacqueline de Jesus, quando ela diz que não há relação entre a personagem e sua identidade de gênero ou orientação sexual, sem refletir sobre o que ela significa no contexto LGBTQIA+, pode parecer que isso seja uma verdade universal. Entretanto, essa definição dentro de uma genealogia decolonial, como propõe Remom Matheus Bortolozzi (2015), perde um tanto sua força em vista que não se pode generalizar algo sem analisar as trajetórias pessoais e redes de sociabilidade de cada sujeito. Em outras palavras, se tudo parte de uma construção social, então, cada manifestação de subjetividade identitária, orientação sexual, deve ser delicadamente estudada, por exemplo: um sujeito X pode muito bem dizer que sua identidade é *drag queen* ou *king*, e que sua orientação sexual é a mesma expressa por seu/sua personagem.

Se o exemplo, acima, fosse real, o que deveria ser feito? Simples, rever o(s) conceito(s). Visto que, “[...] o gênero é recebido, mas com certeza não simplesmente inscrito em nosso corpo como se fôssemos meramente uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca (BUTLER, 2019, p.38).

Sabendo que no seio da comunidade LGBTQIA+ há uma disputa interna por representatividade sociopolítica das diversas identidades de gênero, e que novas siglas identitárias surgem de tempos em tempos para tentar cobrir uma nova leva de pessoas que não se enquadram em determinadas categorizações, quando evoco a categoria transformismo é para demarcar primeiramente a minha autointitulação enquanto artista-pesquisadora, baseada na seguinte perspectiva:

[...] O transformismo se engendra nos entremeios das identidades travesti, transexual, homossexual e artista, produzindo uma interseção complexa entre a vivência da sexualidade, das práticas sociais, dos desejos, da construção da identidade de gênero e de outras identidades sociais. [...] (BORTOLOZZI, 2015, p.128).

Atualmente, no Brasil, “travesti” é uma identidade de gênero assumida por inúmeros sujeitos que desejam transicionar para o gênero oposto, e que possuem demandas socioculturais específicas. No passado, entretanto, essa mesma identidade já foi enquadrada no campo artístico como é possível verificar na seguinte passagem:

[...] A arte transformista no Brasil inclui as práticas do travestismo artístico, dos “shows de travestis”, englobando nessas atividades pessoas que se identificam e identificam seu fazer de variadas formas: ator transformista, atriz transformista, travesti, drag queen etc. É a partir da investigação de como na vida dessas pessoas se relacionam a construção da trajetória de carreira e a construção de trajetórias de gênero e sexualidade, que esses termos ganham sentido- nunca isoladamente. (BORTOLOZZI, 2015, p. 128).

Como bem explicado, é preciso compreender que cada caso é um caso. E cada caso é tão complexo que seria impossível, nessa investigação, corroborar a todos os pormenores de cada sujeito ou sociedade. A título de exemplo, Rogéria (*in memoriam*), ícone LGBTQIA+ e grande estrela televisiva brasileira, em suas falas públicas se autodenominou de diferentes maneiras: “gay”, “homem viril”, “mulher”, “artista transformista”, “travesti” (BORTOLOZZI, 2015). Com base nessas autodenominações de Rogéria, para estudar a arte transformista é de suma importância compreender que cada sociedade e seus sujeitos desenvolveram formas específicas e complexas de usar o corpo tanto no cotidiano quanto intensamente na arte e no ritual.

Partindo dessa complexidade cultural e ontológica que permeia as práticas humanas, nessa pesquisa eu me autointitulo de pesquisadora-transformista comungando com a fala anterior de Bortolozzi (2015) quando diz que cada caso deve ser estudado de forma singular. Além do mais, esta autointitulação se apoia no princípio antropológico do respeito à “voz nativa” que, nesse caso, é a minha própria voz. Uma voz que sai da Amazônia, da periferia, da arte, do movimento LGBTQIA+ e que, para muitos, poderá soar como abjeta.

Se eu me baseio na denominação transformista para me autodefinir, qual a diferença conceitual e estética entre ela e a *drag queen*?

Como primeira diferenciação posso citar o surgimento das categorias. A categoria artística *drag queen/king* é um termo que surgiu em países anglófonos (que falam a língua inglesa), enquanto que o transformismo é um termo bastante recorrente nas comunidades latino-americanas, como bem exemplificado nos artigos de Juliana Nascimento (2018) e Remom Matheus Bortolozzi (2015). A Argentina e o Brasil são exemplos de países onde a categoria transformismo aparece.

Com o tempo o termo *drag queen* ganhou gosto popular e “acriticamente” passou a ser difundido pelo mundo como um dos símbolos artísticos das/nas paradas do orgulho LGBTQIA+. Hoje em dia essa arte é amplamente praticada em muitos países, aumentando

gradativamente o número de adeptos devido às influências de artistas do segmento e de *reality shows* como “*Rupaul’s Drag Race*”⁷⁰ que se tornou uma febre no meio LGBTQIA+ norte-americano e mundial. No Brasil, as maiores referências artísticas LGBTQIA+ da atualidade são *drag queens*, entre elas: Pablo Vittar, Glória Groove, Aretuza Lovi e Silvetty Montilla (apresentadora do programa “Academia de Drags” disponível no *youtube*⁷¹).

Em relação a diferenciação estética, ao assistir a primeira temporada do *reality show* brasileiro “Academia de Drags” pelas redes sociais, percebi que, na primeira temporada, a *drag queen* Rita Von Hunty⁷² foi bastante criticada por parte dos julgadores do programa (apresentadora, maquiador, *drags queens* profissionais convidadas, entre outros). Em suas críticas eles diziam que Rita não tinha uma estética visual ousada para ser uma *drag queen*. Na imagem seguinte é possível verificar que entre todas as candidatas Rita, mesmo tentando se enquadrar na estética do concurso, era a mais simples na prova de figurino.

Figura 46- Participantes do Programa Academia de Drags (1ª temporada). (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Jornal “A Redação”⁷³

Várias vezes Rita contra argumentou dizendo que seu estilo de *drag*, baseado em uma mulher comunista, era mais nostálgico e delicado (ela foi eleita a miss simpatia do concurso).

⁷⁰ Canal no *youtube* de Rupaul’s Drag Race: <https://www.youtube.com/channel/UC0sEIyXXalzD11bwm3D2xpA>

⁷¹ Canal no *youtube* de Academia de Drags: https://www.youtube.com/channel/UC41XPVUe_ZRn46vE341BZPg

⁷² A segunda da direita para esquerda na figura 46.

⁷³ A foto compõe a reportagem do Jornal “a redação” disponível em: <https://www.xn--aredao-7ta5a.com.br/cultura/49536/academia-de-drags-estreia-com-silvetty-montilla-no-comando>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

No entanto, mesmo com argumentos muito inteligentes, os seus julgadores apontavam de forma explícita que a sua estética mais “naturalista” não era o que eles esperavam de uma *drag queen* profissional e completa. Ou seja, utilizando o próprio termo que a apresentadora Silvetty Montilla usou para definir a figura da *drag queen*, eles queriam “palhaços chiques”.

De forma análoga ao *reality show* Academia de Drags no sentido de escolher a melhor *drag queen*, mas com uma super estrutura que nem se compara à versão brasileira, o *Rupaul’s Drag Race*⁷⁴ comandado e idealizado pela *drag queen* RuPaul, em suas treze temporadas na tv norte-americana, também teve a participação de muitas “candidatas de concurso”. Isto é, esse termo era evocado no programa quando a estética de qualquer participante era mais ligada a forma naturalista do feminino (transformismo). Entre inúmeras candidatas que sofreram duras críticas por suas estéticas mais naturalistas estão: Derrick Barry, Trinity Taylor, Farrah Moan, Kimora Blac e Alyssa Edwards.

Diferente e complementar à categoria *drag*, o termo transformismo, muito recorrente nas comunidades LGBTQIA+ latino-americanas em décadas passadas, surge como uma proposta decolonial de repensar e consolidar as práticas artísticas construídas nessa parte do continente americano. Além de que, o termo soa como uma política decolonial de resistir e de subverter certas lógicas estruturalistas (certo/errado, novo/velho, corpo/mente, natureza/cultura, masculino/feminino, homem/mulher, branco/preto, entre outras).

Em Abaetetuba, no tocante a estética transformista, a maioria dos concursos gays são ligados à beleza feminina. Dessa forma, mesmo que alguns sujeitos não se autointitulem transformistas, é impossível não enquadrá-los nessa categoria estética quando analisados em cena. Basta olhar a imagem 47 e perceber que o artista abaetetubense Inrry Gleyson tentou naturalizar ao máximo o feminino em seu corpo.

Outro belo exemplo sobre a estética transformista é o concurso “Miss Brasil Gay” criado pelo cabelereiro Francisco Mota, no ano de 1976, na cidade de Juiz de Fora (MG). Nele concorrem ao título de mais linda transformista vinte e sete candidatas⁷⁵ que, segundo o regulamento, “devem ser do sexo masculino, não podem ser travesti ou transexual, sendo proibidas as intervenções cirúrgicas estéticas” (MISS BRASIL GAY)⁷⁶. O evento se tornou tão conhecido internacionalmente que no ano de 2007 foi declarado patrimônio imaterial daquele município. Uma grande conquista para os sujeitos LGBTQIA+ do Brasil e daquela cidade, pois

⁷⁴ Disponível nos idiomas inglês e português na Netflix.

⁷⁵ São vinte e seis representantes dos Estados e mais uma do Distrito Federal.

⁷⁶ Site oficial do Miss Brasil Gay: <https://www.missbrasilgay.com.br/a-historia>

se tornou uma vitrine reconhecida de visibilidade para novos protagonistas sociais como é o caso de Yakira Queiroz:

Ao se despedir do reinado, antes da coroar a nova eleita, a Miss Brasil Gay 2018 Yakira Queiroz agradeceu: “Foram momentos incríveis, eu pude amadurecer demais, foram diversos desafios, mas o mais incrível é porque através desses desafios é que nós percebemos o quanto somos capazes, o quanto temos potencialidades e o quanto podemos vencer. Esse evento é grandioso, deve sim continuar, é um ato de resistência, de existência, porque a gente reflete o amor. A miss não é somente a estética, a beleza, mas eu sou uma porta voz, e através da minha identidade visual, da minha personagem, eu posso motivar diversas pessoas a estarem aqui e vencerem como eu venci.” (JORNAL TRIBUNA DE MINAS, 2019, ONLINE⁷⁷)

A seguir, reforçando as características da estética transformista, trago imagens do artista abaetetubense Inrry Gleyson (Ascheley Evans) e da artista pernambucana Antônia Gutierrez eleita Miss Brasil Gay 2019.

Figura 47- Ascheley Evans Musa da Parada Gay, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Adriano Crocoká

⁷⁷ O Jornal Tribuna de Minas no dia 18/08/2019 (às 03h21min) publica uma reportagem que é atualizada no dia 19/08/2019 (às 07h39min), onde contém o resultado do concurso, falas de entrevistados e o resumo do show musical da Drag Queen Pablo Vittar. (<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/18-08-2019/miss-pernambuco-e-a-grande-vencedora-do-miss-brasil-gay-2019.html>)

Figura 48- Miss Brasil Gay, 2019. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Reprodução/Miss Brasil Gay Oficial 2019

Na reportagem do Jornal Tribuna de Minas⁷⁸, os entrevistados relatam sobre o caráter político e de resistência tanto da Parada Gay de São Paulo (a maior do mundo) quanto do concurso Miss Brasil Gay (Patrimônio Imaterial). Esses eventos, entre os inúmeros sentidos e significados que possuem, já apontavam em suas gêneses uma mudança no cenário LGBTQIA+ brasileiro, confirmando a premissa de Judith Butler quando diz que “[...] os corpos reunidos em assembleia articulam um novo tempo e um novo espaço para a vontade popular [...]” (2019, p. 84).

Ademais, assim como outros eventos produzidos no Brasil para o seguimento LGBTQIA+, tais acontecimentos podem ser vistos como assembleias populares cuja a mera presença dos corpos produz uma performatividade política que exige, de forma implícita e explícita, melhores condições de saúde, emprego, educação, segurança etc. Entretanto, é preciso entender uma coisa:

⁷⁸ Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/18-08-2019/miss-pernambuco-e-a-grande-vencedora-do-miss-brasil-gay-2019.html>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

[...] Para que a luta pelos direitos das minorias sexuais e de gênero seja uma luta por justiça social, para que ela seja caracterizada como um projeto democrático radical, é necessário perceber que somos apenas umas das populações que têm sido, e continuam sendo, expostas a condições precárias e de perda de direitos [...] (BUTLER, 2019, p. 75)

Em outras palavras, apesar das diferenças conceituais e estéticas, tanto as transformistas quanto as *drags queens/kings* são importantíssimas para a arte, pois as duas categorias trabalham com a *performance* e possuem um alto poder de transgredir, subverter e contestar estruturas precárias por meio dos espaços micropolíticos alternativos.

2.2 Breves a(cu)endações sobre os con(cu)rsos gays

Entre as diversas áreas do conhecimento, principalmente da Antropologia e da Arte, existe uma tradição de pesquisadores que investigam a temática festa. Logo, por existir uma gama de conceitos sobre esta prática sociocultural, resolvi me arriscar nessa pesquisa criando uma definição sobre festa performática que são, a meu ver, todas as festas cujo público participante são pessoas de todas as sexualidades e que tem como ponto culminante os concursos de dança e/ou desfile dos artistas transformistas.

Para quem nunca assistiu um concurso de beleza ou de dança LGBTQIA+ pode ficar sem compreender certas coisas que acontecem nos bastidores. Assim sendo, vou tentar introduzir alguns pontos importantes para que você possa refletir e, principalmente, respeitar os artistas transformistas como profissionais.

Primeiramente, todos os concursos transformistas (ou quase todos) possuem um regulamento que rege tanto a organização do evento quanto a preparação das candidatas. É importante salientar que os quesitos avaliativos nem sempre são os mesmos, porém alguns são recorrentes como: coreografia, traje, simpatia e maquiagem. Em outros casos entram beleza, desfile, sonoplastia, tema, criatividade e até oratória.

Algumas vezes esses quesitos são postos no regulamento sem muita reflexão do que vai gerar antes, durante e depois da avaliação do corpo de jurados. Já houveram casos em que o quesito “beleza” foi substituído no regulamento por “beleza plástica” gerando dúvidas tanto na equipe⁷⁹ de produção quanto na candidata que iria disputar o concurso, pois ficaram sem saber se os jurados iriam julgar a apresentação em geral (beleza plástica) ou somente a candidata

⁷⁹ Nos concursos as candidatas contam com o apoio de uma equipe que perpassa por cabelereiro, maquiador, estilista, coreógrafo, entre outras pessoas que se fizerem necessário em determinado evento/produção. A equipe é um elemento de suma importância para que o espetáculo tenha êxito, pois envolve diferentes saberes que se potencializam juntos.

(beleza corporal). Na minha opinião, o quesito “beleza” por si só já produz contradições uma vez que ninguém tem um padrão corporal igual (altura, peso, cor da pele).

Essas contradições me fizeram pensar em outras questões, tais como: quais critérios os jurados utilizam para dizer quem é ou não belo? Os padrões que eles utilizam para os seus julgamentos levam em conta todas as diferenças corporais (magro/gordo, alto/baixo, branco/negro)? Ou suas avaliações partem predominantemente do conjunto da obra (corpo, cenário, coreografia, figurino)?

Os quesitos que regem os concursos performáticos podem gerar dúvidas e até brigas ao final de uma disputa, podendo ainda manchar a reputação do evento e da pessoa que o produziu. Em outras palavras, quando qualquer concurso artístico não tem organização desde o começo, no qual o regulamento não é respeitado, não acontece reuniões técnicas com as candidatas, e o corpo de jurados não é especializado e orientado corretamente, a probabilidade de algo dar errado é muito grande.

Além dos quesitos avaliativos, os temas ou temáticas são igualmente importantes em um concurso LGBTQIA+:

O antropólogo Rafael Noletto, em sua tese “Brilham estrelas de São João” (2016), investigou questões de diversidade sexual e de gênero interperladas por concepções de raça. Usando o método etnográfico, ele enveredou por festas populares promovidas pela Prefeitura de Belém, Governo do Estado do Pará e produtores culturais da periferia. Durante sua pesquisa sobre os concursos de *misses* em Belém (categorias mulheres cisgêneros e gays), o Rafael criou um quadro comparativo que mostra as categorias de disputa e suas temáticas recorrentes. Como o seu quadro comparativo possui muita relevância para este estudo resolvi trazê-lo para essa contextualização.

Figura 49- Quadro relação entre as categorias de miss e as temáticas escolhidas. (Quadro coletado durante a pesquisa do mestrado)

	Caipira	Mulata/Morena Cheirosa	Simpatia	Gay/Mix
Tema	Culturas populares Religiosidade católica Problemas sociais Seres mitológicos	Cultura afro-brasileira Seres mitológicos das religiões de matriz africana. Danças afroamazônicas	Mulheres amazônicas juvenis. Personagens jovens que amam e seduzem de forma inconsciente. Vendedoras de frutas	Podem escolher temáticas relacionadas a todas as categorias de miss, frequentemente escolhem temas das misses mulatas.

A partir desse quadro pode-se compreender vários fatores importantes que perpassam pelo processo criativo das artistas transformistas. Um desses fatores é o uso recorrente de temáticas ligadas às religiões afro-brasileiras ocasionadas por vivências pessoais nos campos rituais/espirituais. Muitas artistas transformistas são umbandistas e/ou candomblecistas.

Sobre a prática da dança nos rituais afro, Denise Zenicola, ao pesquisar a dança das Iabás (Iansã, Oxum, Iemanjá e Obá) na festa pública do Xirê, assevera o seguinte:

[...] a dança, juntamente com o canto e a música, constitui uma performance que é tratada como importante e a principal forma de comunicação, além de ser entendida como o meio escolhido para intermediar a comunicação entre o mundo dos homens e dos orixás; entre Orum e Aiê [...] (ZENICOLA, 2014 p.18)

As categorias de raça e classe, atreladas às crenças, também devem ser levadas em consideração quando a questão é conhecer as artistas transformistas. A maioria delas mora em áreas periféricas e possuem poucas condições financeiras de arcarem com suas produções, mas, movidas pelo desejo de estarem em cena, elas correm atrás de patrocínios, fazem bingos, rifas, torneios esportivos, festas dançantes e também arrecadam dinheiro por meio de seus trabalhos formais e informais como maquiadoras, coreógrafas, cabelereiras, estilistas, decoradoras, costureiras, etc.

As artistas apresentam padrões corporais bem distintos. Algumas são mais “femininas” (travestis, transexuais) enquanto que outras são mais “masculinas” e se montam do sexo oposto por ocasião, como é o meu caso. O que une essas diferenças de corpos é a subversão do gênero pela arte, pois tanto as transexuais e travestis quanto aquelas que se montam por ocasião criam rupturas no sistema heteronormativo através de suas performances e performatividades.

Após compreender que o gênero é mutável (performatividade), posso dizer com toda a convicção que a Tamara Tijuca, enquanto meu lado artístico feminino, me liberta de todas as amarras socioculturais que distanciavam o meu ser do viver. Ou seja, quem é transformista convive com dois seres em um corpo, dois seres que nunca se separaram como os *Onnagatas* do Japão.

No *Kiogen* (forma cômica do teatro japonês tradicional) e no *Nô* (drama musical clássico que envolve canto, pantomima, música e poesia), os rapazes eram desde muito cedo iniciados na arte teatral. Àqueles que se especializavam em papéis femininos eram chamados de *Onnagata*.

O onnagata representa um profundo símbolo do mistério da metamorfose, que é o mistério do teatro. Ele, aparentemente, participa de dois mundos totalmente diferentes, não somente na sua dupla identidade como ator e personagem, mas em seu duplo papel de homem-mulher. O onnagata é uma dinâmica e gigante figura arquetípica

que possui, além de sua dimensão teatral, uma dimensão metafísica. Estando o espectador consciente disso ou não, o onnagata age em uma vaga memória em seu inconsciente de uma perfeita integração entre o masculino e o feminino, a grande Mãe Terra que é a criadora e sustentadora, a divina androgenia na qual a bissexualidade é harmonizada (PRONKO, 1986, p. 185)

Continuando, outra parte importante nos concursos é o “ritual de trucagem”. Você sem entender me questiona: como assim bicha⁸⁰ “ritual de trucagem”? A saber, todas as transformistas, com exceção daquelas que já fizeram cirurgia de redesignação de sexo, se trucam no dia do concurso de dança ou beleza.

A trucagem tem a finalidade de disfarçar as características masculinas em femininas e vice-versa. Um processo que demanda tempo e material adequado, tais como: perucas (adequada ao formato do rosto e do tipo da personagem), unhas portiças, cílios portiços, maquiagens, próteses de peitos, enchimentos e calcinhas próprias⁸¹. Como a trucagem se repete toda vez que uma artista se monta, arrisco dizer que, nesse campo artístico, é um processo ritualizado.

Depois dessa breve trucagem de necas⁸² te convido a adentrar, agora, na cena micropolítica de Abaetetuba.

⁸⁰Bicha é um termo utilizado no meio LGBTQIA+ para chamar outro sujeito que faz parte da comunidade. Entretanto, dependendo do contexto, pode ter conotações pejorativas.

⁸¹Para esconder o pênis a calcinha precisa ter fundo mais largo e ser bem apertada, algo que gera um certo desconforto depois de algumas horas.

⁸² Na linguagem gay significa pênis.

3

RAINHAS TRANSFORMISTAS EM CENAS MICROPOLÍTICAS EM ABAETETUBA

O presente capítulo tem como foco refletir os processos performáticos e performativos de alguns artistas transformistas de Abaetetuba, mostrando que tais processos além de possuírem características transgressoras e efêmeras, típicos da *performance art*, também educam e criam alianças micropolíticas de visibilidade LGBTQIA+.

Para dar corpo a essa reflexão, recorro às memórias dos sujeitos anteriormente citados visando não reafirmar o passado de forma simplista, mas traçar discursões no presente que permitam com que as novas gerações de sujeitos LGBTQIA+ compreendam a importância de manterem vivas as festas performáticas no contexto amazônico.

Durante essa pesquisa, ao ler alguns textos sobre memória, percebi que existem uma gama de teóricos, conceitos e regras que tratam do assunto. No princípio, essa dissertação não pretendia criar e defender outro conceito sobre memória, entretanto, no decorrer das reflexões, uma tímida noção de “memória restaurada/performativa” foi surgindo na tentativa de compreender o objeto investigado. Tal noção que será apresentada mais adiante é uma pequena sementinha que precisará de tempo e maturação das ideias para se tornar uma árvore frondosa e frutífera.

Sobre as regras para definir o que seria memória Pierre Nora (1993), no artigo intitulado “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, vai fazer tanto uma crítica à história quanto uma diferenciação entre história e memória. Para ele só há locais de memória porque não têm mais meios de memória. Ou seja, se nós vivêssemos ainda nossas memórias não teríamos necessidade de criar ou consagrar lugares (museus, arquivos, cemitérios e coleções, aniversários, tratados, monumentos, entre outros). Estes lugares seriam frutos da história, a qual tenta apagar e petrificar a memória.

Ao fazer a diferenciação entre história e memória, o autor argumenta que a memória é viva, dialética a lembrança e ao esquecimento, podendo ser vulnerável às inúmeras manipulações e atualizações depois de um longo intervalo de tempo. Além de que, a memória é um fenômeno que se atualiza no presente, porque ela não se prende aos meros detalhes que a levam ao conformismo. (NORA, 1993)

Ao citar Maurice Halbwachs, Nora vai dizer que existem tantas memórias quanto o número de grupos presentes no planeta. A memória seria por natureza múltipla, desacelerada, plural, individual e absoluta. Ao contrário, a história seria uma reconstrução sempre incompleta e problemática da memória, uma representação do passado que envolve uma operação intelectual que demanda análise e parece pertencer, por assim dizer, à todos como universal. (NORA, 1993)

Em outro trecho do artigo ele vai declarar em alto e bom tom que “os lugares da memória são, antes de tudo, restos [...]” (1993, p.12). Melhor dizendo, seriam os diversos meios criados para relembrar ou perpetuar os fatos que foram positivos ou negativos nas diferentes sociedades. Fatos que, em muitas ocasiões, foram repassados de formas romanceadas ou distorcidas para as gerações seguintes. (NORA, 1993)

Mesmo estando ciente que essa dissertação pode ser vista como mais um “lugar de memória” e, em consequência disso, um “resto de memória”, eu continuei a percorrer os caminhos teóricos de Pierre Nora. Motivo: ele seguiu me dando luz para investigar as memórias dos artistas transformistas de Abaetetuba, como em um trecho que ele fala sobre a memória verdadeira “[...] hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo [...]” (NORA, 1993, p 14). Portanto, são esses saberes produzidos pelo/no corpo que eu defendo e trago à tona nessa bricolagem etnográfica.

A partir das leituras de Nora (memória viva), Schechner (comportamento restaurado) e Butler (performatividade de gênero), proponho, aqui, de forma estratégica e arriscada a noção de “memória restaurada/performativa” por acreditar que, assim como os comportamentos, a memória pode ser recombinação, transgressora e modificadora do sujeito. Em outros termos: a noção de “memória restaurada/performativa” busca romper com a ideia de algo cristalizado/emoldurado, podendo ser questionada e atualizada por diferentes pesquisadores em outros tempos e lugares.

Por fim, para que fique clara essa noção de “memória restaurada/performativa” e as alianças artísticas, educativas e políticas criadas pelos corpos LGBTQIA+ nos concursos performáticos de Abaetetuba, te convido, agora, a “penetrar” brevemente no contexto dos estudos sobre performance e performatividade de gênero.

3.1 Micropolíticas do corpo: performance e performatividade

A *performance* enquanto linguagem do corpo surgiu em terrenos minados. Como mostra Erika Silva Gomes no artigo “Performance art: um breve histórico” (2015), os principais protagonistas foram artistas vanguardistas que questionavam a função e o tipo de arte que estava sendo criada no início do século XX. Ou seja,

Voltando aos movimentos considerados “pré-históricos” da *performance*, podemos dizer que os criadores dos movimentos artísticos do início do século XX tinham um profundo sentimento de rejeição com relação às tradições artísticas estabelecidas e vinculadas a uma classe social burguesa e elitista. Esses artistas, sentindo-se livres para experimentar outras possibilidades no universo da arte, queriam subverter regras

e padrões impostos pela sociedade, contrariando tudo que estivesse em voga no momento. No fundo eles desejavam aproximar a arte da vida, rompendo com as barreiras entre as belas artes e a arte dita popular. (GOMES, 2015,p.19)

Quando os vanguardistas da *performance art* falaram, na citação anterior, em aproximar “a arte da vida” e “subverter regras e padrões impostos pela sociedade”, rapidamente eu fiz uma analogia com os artistas que participaram do baile Gala Gay de Abaetetuba nas décadas de 70, 80 e 90. Sujeitos que resistiram aos preconceitos por estenderem suas personas femininas para o seu cotidiano e que, mesmo sem saberem da existência da *performance* como linguagem cênica, subverteram os padrões puritanos de uma cidade do interior, criando oportunidades para rupturas bem maiores. Isso aconteceu,

Porque quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida. (BUTLER, 2019, p.33)

Assim como os conceitos de “cultura”, “região amazônica”, “identidade sexual”, entre outros, o termo *performance* ganhou gosto popular adquirindo, dependendo do contexto, diferentes sentidos e significados. Por conseguinte, descobri que não seria tarefa fácil defini-la devido as várias áreas do conhecimento usarem essa categoria de pensamento de acordo suas especificidades, tornando-a mais complexa e densa além de quase impossível criar uma rede que abarque a sua polifonia.

Como assevera Moura (2010), em seu artigo baseado na seção introdutória do livro de Marvin Carlson,

O termo “performance” se tornou extremamente popular nos últimos anos em uma ampla gama de atividades, tanto no âmbito das artes, da literatura quanto no das ciências sociais. Como a popularidade e o uso do termo aumentaram, viu-se surgir uma complexa produção escrita sobre performance, na tentativa de se analisar e compreender esse tipo de atividade humana. Para aqueles interessados em estudar performance, esses estudos podem parecer, à primeira vista, mais um obstáculo do que propriamente um esclarecimento. Especialistas de diferentes áreas têm se dedicado a escrever sobre o tema, de modo que o vocabulário crítico e especializado a respeito vem se tornando cada vez mais complexo e variado, a ponto de um iniciante, procurando se situar na discussão, acabar por se sentir confuso e sobrecarregado com tanta informação. (MOURA, 2010, p. 37)

Como é possível perceber, definir o termo *performance* não é tarefa fácil devido a multiplicidade de produções escritas nas diversas áreas do conhecimento. A princípio, por meio de algumas leituras, verifiquei que no cotidiano o termo performance é regularmente usado em diferentes contextos e situações sem muitas reflexões sobre o que isso significa. Entre algumas situações em que o termo *performance* aparece nos livros, cito: performance na prática sexual,

performance esportiva, performance no trabalho, performance do automóvel, performance animal⁸³, performance na linguagem, entre muitas outras. Recorrendo novamente aos estudos de Gomes (2015), quando ela faz um mapeamento histórico da *performance*, é possível elencar dois elementos que não podem faltar para a compreensão dessa arte: o corpo e as questões político-sociais.

Um breve mapeamento da performance mostra-nos como esse movimento trás um mundo multifacetado de possibilidades. Assim sendo, percebemos que o corpo vai servir de base para o desenvolvimento desses trabalhos, que buscam agora a utilização do espaço tridimensional. Além disso, a performance trará questões de cunho político-social, versando sobre os mais variados temas, tais como alienação, solidão, massificação e declínio social, utilizando a arte como meio para denúncias e reflexões. (GOMES, 2015, p. 18)

O corpo no ato de performar é tanto o instrumento como o produto artístico. Um instrumento capaz de provocar inúmeras reflexões e denúncias. Um bom exemplo para essa reflexão que questiona os próprios limites do corpo, da performance e da body art, é a performance de Ron Athey descrita por Paul Preciado:

Los Angeles, final dos anos oitenta. Ron Athey atuava em clubes noturnos. Sua performance intitulada Quatro cenas de uma vida dura, apresentada no Walker Art Center de Minneapolis, em 1994, será censurada em diversos centros artísticos, desencadeando um debate em escala internacional sobre os limites da performance e da body art. Em quatro cenas de uma vida dura, Ron Athey brinca com sangue infectado de HIV; escarifica sua pele, e escarifica, de comum acordo, a pele de outra pessoa; fala abertamente da toxicomania e de sua condição de bicha soropositiva [...] (PRECIADO, 2017, pp. 53;54-55)

Em um ensaio publicado na revista “O Percevejo”, em 2003, Richard Schechner vai dizer que no século XXI as pessoas vivem mais, como nunca visto, por meio da performance. Além do mais, ele vai mostrar que a *performance* pode ser entendida por quatro pontos, que são: “ser; fazer; mostrar-se fazendo; explicar ações demonstradas” (SCHECHNER, 2003, p. 26). No fragmento seguinte ele vai explicar a função de cada uma delas, apontado qual o trabalho dos Estudos da Performance:

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quasares aos entes sencientes e formações super galácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance* (SCHECHNER, 2003, p. 26)

Questão de articulação teórico-conceitual: se os *Estudos da Performance* explicam as ações demonstradas, como eles se relacionam com as memórias das artistas transformistas de

⁸³ Refiro-me às brigas de galos de Bali que foram etnografadas por Clifford Geertz em seu clássico livro “Interpretação das Culturas” (1978).

Abaetetuba? Hipótese: eles se relacionam pelo corpo, pois tanto as performances como as memórias são (re)construídas nele. Em outros termos, mesmo que uma performance não seja vista e/ou analisada em tempo real pelo pesquisador, ela pode ser acionada, via memória oral, devido o corpo ser o instrumento de armazenamento das diversas experiências. E é nesse sentido, portanto, que eu acredito ser possível fazer essa relação entre os estudos da performance e da memória visando compreender as ações passadas e atuais das artistas transformistas.

Seguindo esta linha de raciocínio, percebo que os sujeitos transformistas não (re)criam suas performances de dança ou desfile do nada, mas, sim, de vivências cotidianas e extracotidianas previamente ensaiadas, treinadas e ritualizadas. Dessa forma, como assevera o próprio Schechner,

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas- são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensair. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias [...] (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Nos *Estudos da Performance*, como exposto no fragmento acima, o conceito de “comportamento restaurado” é o elo de ligação para os diversos tipos de performances (artísticas, rituais ou cotidianas). De acordo com Schechner (2012, p. 244), “O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de performance [...] Na verdade, o comportamento restaurado é a principal característica da performance [...]”. Ou seja, são

[...] ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas, ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado. Também menciono como Comportamento Duplamente Exercido. (SCHECHNER, 2003, p.50)

Comungando com as ideias de Schechner no que se refere às repetições de ações no cotidiano cultural, Armindo Bião, propondo indicar as três características das práticas espetaculares, expressa em seu texto “Estética Performática e Cotidiano” o seguinte pensamento:

“O cotidiano seria este conjunto de situações que se repetem, no qual as ações parecem estar em seus próprios limites, e os conflitos entre a pessoa e a alteridade experimentam-se, experienciam-se, exprimem-se e expressam-se em rotinas e ritos diários, repetitivos e repetidos, como num ensaio (em francês ensaiar é *répétir*, é repetir). (BIÃO, 2009, p.124)

Quando se lê as citações anteriores dá a impressão que a performance é algo repetitivo que contribui quase nada para os campos artísticos, rituais e cotidianos. No entanto, não é bem assim, porque a *performance* e, conseqüentemente, “[...] pedaços de comportamento restaurado podem ser recombinados infinitamente, mas é importante destacar que nenhum evento pode copiar, exatamente, outro evento [...]” (COSTA, 2015 p.41).

As recombinações de comportamentos não sentidas e experimentadas da mesma forma: mesmo que as performances corporais dos sujeitos transformistas sejam treinadas previamente, com intuito de repetir suas ações nas cenas dos concursos de dança e/ou desfile, os seus atos performáticos nunca são iguais, pois os seus gestos sofrem, a cada treino e apresentação, inúmeras modificações advindas de suas vivências. Portanto, “[...] Como práticas incorporadas, toda e qualquer performance é específica e diferente de todas as outras [...]” (SCHECHNER, 2003, p.35).

Essas múltiplas práticas incorporadas, na vida e na arte, vão fazer com que os sujeitos transformistas utilizem seus corpos de diferentes formas. Sendo que o corpo, de acordo com Jorge Glusberb (2013, p.57), é o instrumento do performer e o seu “[...] discurso é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade [...]”.

Além do mais, ao estudar o corpo como suporte da arte e suas formas contemporâneas de recriação, a arquiteta e artista plástica Beatriz Ferreira Pires assevera:

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza- evocando-nos, por isso, a ideia de algo intocável-, passa agora, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos, a representar, de forma contundente, um misto entre o inato e o adquirido. Pertencendo a uma sociedade globalizada na qual é cada vez mais difícil a sobrevivência de características próprias, sejam estas individuais, sejam sociais, e em que tudo é descartável e mutável, o indivíduo adquire a opção de construir seu corpo conforme seu desejo. (PIRES, 2005, p.18)

Será que é o desejo de (re)configurar os seus corpos de maneiras diferentes que levam os inúmeros sujeitos LGBTQIA+ a participarem dos concursos gays? Ou, eles estariam na pretensa de manter ou conseguir algum *status social*? Se sim, quais os bônus e ônus que esse *status* proporciona? Essas são algumas das questões que me afetaram e que eu tentarei responder mais adiante, em vista que, para compreender o que motiva diferentes sujeitos a participarem dos concursos, foi preciso a minha inserção passiva (pesquisadora-obeservante) e ativa (pesquisadora-candidata) no meio deles/delas.

Essa inserção “passiva/ativa” dentro da comunidade artística de Abaetetuba foi de fundamental importância para mim, pois como assevera Bortolozzi, baseado no conceito de etnogênese⁸⁴ estudado por Gayle Rubin,

O processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero é um fenômeno que não pode ser isolado das trajetórias sociais das pessoas- incluindo suas redes de sociabilidade, sua inserção em uma comunidade cultural e sua trajetória de carreira (seja artística, como no caso da arte transformista, ou não) (BORTOLOZZI, 2015, p. 125)

Em outras palavras, mesmo conhecendo a maioria das artistas, não pense que foi algo fácil coletar as informações dessa pesquisa, pois, muitas, além de não permitirem o acompanhamento de seus processos criativos pensando, talvez, que eu pudesse revelar seus segredos de apresentação para determinado concurso, elas também possuíam rotinas árduas de trabalho que desaceleraram a coleta das entrevistas.

Após essa apresentação sobre a categoria artística performance que será muito importante na compreensão do processo transformista (memória performática), irei tratar nas linhas seguintes sobre a performatividade de gênero (memória performativa) que é uma outra categoria de pensamento que gira em torno da (des)construção identitária dos sujeitos LGBTQIA+.

O termo performatividade foi cunhado, inicialmente, pelo filósofo J.L Austin com, segundo Butler (2019), revisão e alteração de diversos outros teóricos, como: Jacques Derrida, Pierre Bourdieu e Eve Kosofsky Sedgwick. O termo foi associado aos atos de falas como ação performativa, ou seja, o poder que os enunciados têm de provocar uma determinada ação, tais como: ordens, pedidos, advertências, ofensas, promessas, garantias, perguntas, apostas, vetos, declarações de guerra ou casamento, dentre muitas outras. À vista disso, “[...] a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos [...]” (BUTLER, 2019, 35).

Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos da fala nos quais as sapas, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de ‘performatividade queer’ a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciado hegemônicas que este provoca. Dessa maneira, por exemplo, sapatona passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como ‘abjetas’, para se transformar, posteriormente, em uma

⁸⁴ Gayle Rubin, em entrevista a Judith Butler, vai dizer que, ao estudar uma comunidade gay de São Francisco (EUA), estava interessada nas questões globais da etnogênese sexual. Ou seja, interessada em saber como as comunidades sexuais se formam, isso atrelado as categorias de lesbianismo, homossexualismo, sadismo, masoquismo e fetichismo que, segundo ela, são grupos que precisavam ser vistos não como entidades clínicas ou psicológicas, mas, sim, como grupos que possuem “[...] histórias, territórios, estruturas institucionais, modos de comunicação, etc.” (RUBIN & BUTLER, 2003, p. 202).

autoidentificação contestadora e produtiva de um grupo de ‘corpos abjetos’ que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade (PRECIADO, 2017, p.28)

Por muito tempo nas sociedades, como um todo, muitos sujeitos LGBTQIA+ e suas identidades de gênero foram vistas como abjetas, como aconteceu com muitas artistas transformistas de Abaetetuba que, relatam em entrevista, sofreram na pele os preconceitos quando começaram a se assumir. Esses preconceitos advindos de certos sujeitos homofóbicos, na visão bem humorada e crítica de James Dawson (2015), é uma forma de “transferência” (denominação usada por Freud para explicar quando você odeia nos outros o que odeia em si). Para Dawson, às vezes, são sujeitos recalcados que por algum motivo não conseguiram assumir o seu gênero, ficando no armário torcendo para que os seus sentimentos gays desapareçam.

Questão transitória: Em qual contexto surgiu o termo “gênero e por quê?”

O termo “gênero” foi amplamente divulgado a partir dos trabalhos do psicanalista californiano Robert Stoller [...] Mas foi o psicólogo especializado em sexologia John Money, do Hospital Johns Hopkins, de Baltimore, nos Estados Unidos, que, visando retirar a homossexualidade do âmbito da patologia, importou-o para a psicologia, em meados da década de 1950, no debate entre natureza e cultura. Sua tentativa de radicalizar a independência do social em relação ao biológico obteve êxito na comunidade médica e psiquiátrica norte-americana, sustentando que o gênero é determinante em relação ao sexo. Essa noção de que não haveria comportamento típicos do homem ou da mulher germinou e cresceu no feminismo americano. (JORGE, 2018, p.45)

Para Butler (2018), o gênero faz ligação entre modalidades raciais, sexuais, classicistas, étnicas e regionais que foram sendo constituídas por meio dos discursos e, em consequência disso, não poderia ser desvinculado da política e da cultura onde é produzido e mantido. De acordo ainda com ela, o conceito de gênero é tão complexo que exige um grupo interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos visando resistir contra toda e qualquer espécie de domesticação no âmbito dos estudos de gênero e dos estudos sobre as mulheres.

Em diálogo fecundo com Butler em relação aos estudos de gênero, Paul B. Preciado (2017), no livro “Contrato Contassexual”, vai discordar da filósofa dizendo que o gênero não é simplesmente performativo, fruto, somente, de consequências linguísticas e/ou discursivas. O gênero, pra ele, é protético e acontece na materialidade do corpo, isto é, seria ao mesmo tempo construído e orgânico o que fugiria de antigas dicotomias: corpo/alma, forma/matéria.

Além disso, o gênero se pareceria com o dildo visto que a sua plasticidade carnal desestabiliza certos padrões pautados entre verdade e representação, o imitado e o imitador. O gênero seria a resultante de uma tecnologia sofisticada de fabricação de corpos sexuais. (PRECIADO, 2017)

De outra maneira,

Gênero é algo que fazemos, não algo que somos- algo que fazemos juntos. Uma relação entre nós, não uma essência. O gênero pode ser usado como uma máquina, com uma única diferença: em relação ao gênero, você (corpo e alma) é o usuário e a máquina ao mesmo tempo. Gênero não é uma máquina que você possui. Pelo contrário, é uma máquina viva que você incorpora e usa sem possuí-la. Gênero não é uma questão de propriedade individual. O gênero nos é imposto em uma rede de relações sociais, políticas e econômicas, e é apenas dentro dessa mesma rede que ele pode ser renegociado. Eu sinto essa renegociação ocorrendo na minha pele, em situações de visibilidade e invisibilidade, entre os enunciados dos outros e os nomes que me dão. Estou pleno de graça política. (PRECIADO, 2018, pp. 4-5)

Mesmo discortando de Butler quando diz que o gênero não é somente performativo pela linguagem (discurso), Preciado acaba afirmando ao contrário quando assevera no livro “Transfeminismo” que o discurso do outro lhe afeta e torna mais vivo “Paul” em sua vida. Veja-se o fragmento:

[...] Entre linguagem e moléculas bioquímicas, fabrica-se uma subjetividade política. Mas apenas quando os outros começam a me chamar de Paul que eu me torno Paul: eu devo a eles o meu nome. Eu devo a eles a possibilidade de tirar o gênero dos trilhos. (PRECIADO, 2018, p.4)

A partir de Butler e Preciado é possível traçar inúmeras reflexões sobre a (re)construção dos corpos, antes generificados e sexualizados, no âmbito da linguagem e das práticas corporais subversivas. E é por isso que eles (respeitando o pronome “ele” de Paul) são importantes nessa investigação, pois permitem à luz da teoria *queer* refletir como as artistas transformistas de Abaetetuba foram (re)construindo os seus gêneros e suas sexualidades em meio aos incontáveis discursos homofóbicos que não compreendiam a revolução que estava em curso em suas vidas e que, hoje, chama-se “revolução transfeminista” ou “somatopolítica”, que é o “[...] surgimento de todos os corpos vulneráveis contra as tecnologias de opressão [...]” (PRECIADO, 2018, p. 11).

Para complementar,

“Transfeminismo” é o nome dessa revolução. Se você está cheio do seu gênero, cansado de binários (menino-menina, hetero-homo, branco-não branco, animal-humano, norte-sul), além do modelo “casal romântico”, perdendo as esperanças no capitalismo e vive verdadeiramente a utopia de se tornar outra pessoa, você é transfeminista. Transfeminismo não é pós-feminismo. Transfeminismo é o feminismo do século XXI *reloaded*. (PRECIADO, 2018. p.6)

Partindo do princípio que a linguagem tem o poder de produzir ou acionar diversos efeitos nos sujeitos, Judith Butler, no ano de 1989⁸⁵, publica o livro “Problemas de Gênero-feminismo e subversão da identidade”⁸⁶, o qual instaura uma nova perspectiva à teoria *queer* a partir da contestação do próprio pilar do movimento feminista: a identidade. Isto significa que, só haveria a libertação da mulher após a subversão da noção de “Mulher” enquanto identidade naturalizada e fixa como pregava o movimento feminista do século XIX. Na mesma obra, por meio dos inúmeros questionamentos sobre a “heterossexualidade”, Butler acaba nos dando uma nova rota para questões de sexo e gênero. (BUTLER, 2018)

É no livro, acima, que a filósofa desenvolve a “teoria da performatividade de gênero”, a qual seria basicamente a forma como o sujeito subverte as normas do gênero centradas no binarismo hétero (homem/mulher). Para esclarecer porque o gênero é performativo, recorro à própria autora em uma obra mais recente:

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações. A aspiração política dessa análise, talvez o seu objetivo normativo, é permitir que a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (e a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem. É claro que a teoria da performatividade de gênero que formulei nunca prescreveu quais performatividades de gênero seriam certas, ou mais subversivas, e quais seriam erradas, e reacionárias, mesmo quando estava claro que eu valorizava o avanço de determinados tipos de performances de gênero no espaço público, livres de brutalidade da polícia, do assédio, da criminalização e da patologização. O objetivo era precisamente relaxar o domínio coercitivo das normas sobre a vida generificada- o que não é o mesmo que transcender ou abolir todas as normas – com a finalidade de viver uma vida mais vivível. Esta última é uma visão normativa não no sentido de ser uma forma da normalidade, mas apenas no sentido de que ela representa uma visão do mundo como ela deveria ser. Na verdade, o mundo como deveria ser teria que salvaguardar os rompimentos com a normalidade e oferecer apoio e afirmação para os que realizam essas rupturas. (BUTLER, 2019, pp. 39-40)

Essas rupturas, a meu ver, pelas performances de gênero e/ou artística acontecem tanto a nível cotidiano de cada sujeito da feminilidade⁸⁷ quanto a nível coletivo nos concursos gays

⁸⁵ Alguns autores citam a obra de 1990, porém no livro “Corpos em Aliança [...]”, Butler na página 34 vai data-lo de 1989.

⁸⁶ O primeiro livro dela lançado no Brasil.

⁸⁷ Categoria usada por Rafael Noletto, em seu estudo de doutorado, para englobar os diversos sujeitos pesquisados, são eles: mulheres cisgênero, mulheres transexuais, travestis, pessoas transgênero e homens homossexuais.

em Abaetetuba. Em relação ao coletivo, os corpos transformistas dizem de forma subjetiva a cada entrada na passarela, a cada maquiagem, a cada corpo semi despido, a cada pênis trucado⁸⁸ e a cada peruca comprada com o suor dos seus trabalhos, que (des)restaurações generificadas e sexualizadas estão acontecendo e não tem mais volta.

Por falar em “(des)restauração”, esse é um dos elos de ligação entre Schechner, Butler e Preciado, vejamos: para Schechner, a base de toda e qualquer performance artística, ritual ou cotidiana é o comportamento restaurado que “[...] consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos [...]” (2003, p.34). Butler, respondendo sua própria pergunta: “[...] em que sentido o gênero é um ato?”, vai dizer que “em outros dramas sociais, rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida”, ou seja, “[...]a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária” (2018, p.242).

Nessa mesma linha de pensamento, Preciado vai tratar da (des)restauração no corpo do sistema sexo/gênero:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2017, p.26)

Antes de finalizar esse breve percurso sobre essas categorias de pensamento que serão acionadas durante a escrita desse capítulo, e que estão presentes em toda a dissertação, evoco a seguinte frase: “o corpo é uma arquitetura política” (PRECIADO, 2017, p. 31). Essa pequena frase representou muito para mim no início da pesquisa, pois foi ela que me fez compreender que os corpos LGBTQIA+ são capazes de transgredir⁸⁹, parodiar⁹⁰, constestar e provocar rupturas que não serão suturadas nunca mais.

3.2 Micropolíticas nas festas performáticas: memórias, subversões e processos transformistas

3.2.1 Con(cu)rso Gala Gay de Abaetetuba

⁸⁸ Na linguagem gay chamada de Bajubá, “trucado” vem de trucagem ou trucar que significa esconder, disfarçar.

⁸⁹ Lembremos dos movimentos pré-históricos do gênero da performance (Futurismo, Dadá, Happenig) que tinham como ideal romper com os padrões estéticos vigentes e com formas engessadas de artes feitas nos contextos europeu e norte-americano.

⁹⁰ Butler vai analisar a performance da drag e da travesti que, na teoria feminista, são vistas como identidades paródicas e degradantes da figura da mulher.

Figura 50- Gisele Morgado e Sabá. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

A tradição do Baile Gala Gay de Abaetetuba começou, de acordo com a Sabá⁹¹, quando um grupo de amigos homossexuais liderados por ela resolveram criar, no período do carnaval, um baile de fantasia. Nesse primeiro baile, cada candidata devidamente inscrita executaria um desfile recebendo, caso fosse aclamada campeã pelo corpo de jurados, o título de “Rainha do Baile Gala Gay” e uma simbólica premiação.

Em entrevista, a Sabá conta com mais detalhes essa história:

Sabá: [...] Em 73 foi quando eu comecei a trabalhar na Prefeitura, e com a ajuda das outras daqui de Abaeté que estavam na minha época nós se reunimos, era época de carnaval, pra fazer um baile. E que baile é esse? Olha, em Belém eu participei de um

⁹¹ Veste o traje dourado na figura 50.

baile gay, era um desfile de gay fantasiado. Teria a escolha da Rainha. Ganharia uma premiação, a gente dava uma premiação [...].

Sabá: [...] reunimos e fomos com um rapaz que tinha um clube e ele aceitou pra gente fazer o primeiro baile [...] foi o começo, né? [...] De lá pra cá esse baile continuou e tem até hoje, e está com quarenta e três anos.

Entrevistadora: quarenta e três?

Sabá: É! Porque ele foi fundado em setenta e seis [...] eu tava com três anos na Prefeitura aqui em Abaeté. Antes disso, eu já saía em blocos pequenos na rua [...] eu era admirada pelo público, pelos rapazes todinho [...]. (Entrevista com a Sabá no dia 04 de outubro de 2018)

O nome “Gala” advém de algo chique e glamuroso no sentido de mostrar o que havia de mais belo e criativo no contexto gay daquela época. Ou seja, longe de ser uma mera festa performática tal evento mostrou que os corpos transformistas estavam criando timidamente uma micropolítica, visto que [...] a questão é não encarar o corpo apenas como um instrumento para fazer uma reivindicação política, mas deixar esse corpo, essa pluralidade de corpos, se tornar a precondição de todas as reivindicações políticas subsequentes” (BUTLER, 2019, p.198).

De acordo ainda com a Sabá, a qual foi eleita a primeira Rainha do Baile com o nome de Lucélia Santos, o primeiro concurso foi realizado em 1976. Logo, em 2021⁹², o baile completaria quarenta e cinco anos ininterruptos de existência. No entanto, como toda memória é “[...]aberta a dialética da lembrança e do esquecimento [...]”⁹³, eu fui atrás de outras fontes que pudessem confirmar tal informação.

Um ano depois do diálogo com a Sabá agendei uma entrevista⁹⁴ com a artista transformista Gisele Estefany Morgado (nome de guerra do senhor José). A Gisele, que já foi rainha do baile e que ama se transformar no período do carnaval, me relatou com detalhes que o Baile iniciou suas atividades no ano de 1983, abrindo assim, sem ter conhecimento das falas da Sabá, uma lacuna temporal sobre o início do baile. Veja-se um trecho do seu relato:

O primeiro Gala Gay foi lá no seu Roberto[...] balneário Conceição, era um ramal que a gente entrava, longe. Só que quando foi o primeiro baile eu não participei porque eu viajei para Manaus [...], mas eu lembro a data. Foi dia vinte e três de fevereiro de oitenta e três o carnaval. Então, o baile fazem trinta e seis anos, não é quarenta e pouco, quase cinquenta. Isso não existe. Vá da data que eu participei [...]. (Entrevista com Gisele Estefany Morgado em 28 de outubro de 2019)

Independente da discordância de ano entre as duas artistas⁹⁵, sabe-se que o primeiro baile e concurso foi realizado no atual Balneário Conceição, localizado na zona rural de Abaetetuba. Após a sua primeira edição, com boa aceitação do público simpatizante, o concurso

⁹² No ano de 2021 o baile não aconteceu devido à pandemia de covid-19.

⁹³ NORA, 1993, p.9.

⁹⁴ Realizada em sua residência no dia 28 de outubro de 2019.

⁹⁵ Percebi durante a entrevista que a Gisele estava magoada com a Sabá, porém não procurei saber dos detalhes sobre o que aconteceu na relação entre elas.

adentrou a zona urbana sendo realizado em diferentes locais, entre eles: Sede do Guajará; Sede do Minerão; Sede do Abaeté; Sede “Canto do Sabiá”; Sede Satélite; Clube do Bomba; Sede do Tietê; Boate Prime; Sede do Palmeiras; Sede “Cata Vento”; Centro de lazer “O Zico”; Equatorial Park Clube, entre outros que não foram lembrados pelas interlocutoras.

Figura 51- Rainha Gisele Estefany Morgado desfilando no Baile Gala Gay, [20--]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Facebook de Paulo Paiva

Refletindo sobre esses espaços ocupados no decorrer da história do baile, dá para inferir que essa manifestação sociocultural foi, ao longo do tempo, (re)escrevendo a sua própria história pelos diferentes “territórios” e “territoriedades” que compõe a cidade de Abaetetuba. Essas categorias que são utilizadas em outros campos do saber, como a geografia, serão

acionadas, agora, no sentido de ampliar o entendimento acerca dos impactos que essa manifestação provocou no espaço-tempo local.

Para a socióloga e geógrafa Sarita Albagli (2004), o território seria a apropriação de um certo espaço por um ator, sendo delimitado ainda por questões de poder e de diferentes intervenções. Incluem o trabalho de um ou mais atores em suas diferentes dimensões (física, econômica, simbólica e sociopolítica). Segundo ela, “[...] cada território é, portanto, moldado a partir da combinação de condições e forças internas e externas, devendo ser compreendido como parte de uma totalidade espacial” (ALBAGLI, 2004, p. 27). Já a territorialidade seria o “vivido territorial”, algo que foi incorporado pelas ciências sociais para investigar o ser humano em suas dimensões espaciais. Em suma,

A territorialidade, como atributo humano, é primariamente condicionada por normas sociais e valores culturais, que variam de sociedade para sociedade, de um período para o outro. Ela resulta [...] da interação entre seres humanos mediada pelo espaço [...] (ALBAGLI, 2004, p. 29)

Ainda em relação aos espaços, um fator importante que observei foi que todas as edições do baile foram realizadas em espaços fechados. Dessa forma, em uma conversa informal⁹⁶, perguntei para a transformista Bruna Lombardi (apelidada como loira), como era a participação do público no baile à época que ela disputava. Como resposta, ela me disse que nos anos 80 e 90 os eventos voltados para o seguimento LGBTQIA+, em Abaetetuba, eram raros. Logo, o público já esperava e lotava o baile com inúmeras finalidades: beber, dançar, saber quem eram as gays incubadas da cidade intuitando encarnar, posteriormente, no dia-a-dia, e saber quem iria ser a rainha gay do carnaval daquele ano.

Ainda naquela conversa com Bruna Lombardi, ela me relatou um fato que demonstra claramente que a identidade de gênero pode ser (re)contruída inversamente. O fato: Quando solicitei à Bruna suas fotos para escanear e, em consequência, sua autorização para usá-las no estudo, uma fotografia, em particular, ela não queria ceder. Perguntei o motivo. Ela me disse que aquela pessoa na foto (figura 53) era a ex travesti Lucinha do Babado que já foi rainha do baile e que atualmente, por motivos pessoais, entrou para o protestantismo e voltou a assumir o seu nome de nascimento que é Lúcio. Ao final, depois de muita conversa sobre a importância dessa pesquisa para a história do baile, Bruna cedeu a foto para escanear e disse que não compreendia, mas que respeitava a escolha da “amiga”.

⁹⁶ Encontro realizado em sua casa no dia 13 de setembro de 2020, pela manhã.

A montagem fotográfica, abaixo, retrata Bruna Lombardi performando e recebendo a premiação de rainha no Baile Gala Gay nos anos 80. Em seguida, o registro da ex travesti Lucinha do Babado também no baile.

Figura 52- Bruna Lombardi em performance e eleita a rainha do Baile Gala Gay, 1985. (Imagens cedidas por Bruna Lombardi durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Bruna Lombardi

Figura 53- Lucinha do Babado no Baile Gala Gay, [198?]. (Imagem cedida por Bruna Lombardi durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Bruna Lombardi

A partir do fato relatado sobre a Lucinha, é possível perceber de forma clara o quanto a identidade de gênero pode tanto fortalecer as causas LGBTQIA+ quanto reforçar os padrões heteronormativos. E mais, nos lembra o quanto as religiões cristãs, centradas nas figuras masculinas dos papas, padres e pastores, possuem grandes influências no imaginário sociocultural onde estão inseridas. Essas religiões sempre pontuam que toda e qualquer prática profana (beber, fumar, casar com pessoas do mesmo sexo, prostituição, traição no casamento, etc) é pecado que será julgado no “juízo final”.

O paradoxo disso tudo é que a Bíblia, livro seguido pelos cristãos, prega que devemos “amar à Deus e as pessoas como nós mesmos”, porém, na prática, condenam e excluem os homossexuais que também são descendentes de “Adão e Eva”, “imagem e semelhança de Deus” e “salvos na cruz por Jesus”. Portanto, que tipo de amor é esse que excluí, humilha e segrega os homossexuais? Será que as pessoas que pregam o amor à Deus, vivem esse amor na prática no seu dia-a-dia? Será que são pessoas que se amam verdadeiramente? Acredito que uma das bases para se construir o amor ao próximo é o respeito a si e ao outro, sem ele tudo se torna uma mera falácia.

Além da Sabá (Lucélia Santos)⁹⁷, Gisele Morgado, Bruna Lombardi (loira) e a ex Lucinha do Babado, o Baile Gala Gay teve inúmeras rainhas que ajudaram a contruir, com suas performances icônicas, essa memória, entre algumas cito: Daniela Delamari⁹⁸, Floriana (rainha 1991), Marcela (in memoriam), Paola Bracho, Tana Luke, Didhia Mikaele, Duda Nereidy, Monaiara Matarazo, Flávia Sadalla, Shaiera Sancler, Leona, Tanoca, Laina Cardoso (última campeã), entre muitas outras que as entrevistadas não lembraram.

Em “Memória Coletiva” (2006), traduzida para o português por Beatriz Sidou, o sociólogo Maurice Halbwachs enfatiza a relação entre os sujeitos para a reconstituição e o fortalecimento das lembranças. Tal relação se encaixa muito bem no contexto dessa pesquisa, em vista que a mesma trabalhou com diferentes sujeitos e fragmentos de memória. Sobre a reconstituição das lembranças veja o que diz o sociólogo:

Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. Quando voltamos a encontrar um amigo de quem a vida nos separou, inicialmente temos que fazer algum esforço para retomar o contato com ele. Entretanto, assim que evocamos juntos diversas circunstâncias de que cada um de nós lembramos (e que não são as mesmas, embora relacionadas aos mesmos eventos),

⁹⁷ Em relação à primeira rainha Lucélia Santos, a fantasia foi criada por Norato e foi intitulada de “Raio do Sol”. (Entrevista com Gisele Morgado em 28 de outubro de 2019)

⁹⁸ Segundo Natália Souza Kawazaki, em entrevista, Daniela Delamari ganhou o título de rainha na antiga sede do Palmeiras (atual panificadora Guajará).

conseguimos pensar, nos recorda em comum, os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós. Não os vemos agora como os víamos outrora, quando ao mesmo tempo olhávamos com os nossos olhos e com os olhos de um outro. (HALBWACHS, 2006, p30)

Falando ainda sobre as lembranças, Gisele Morgado, representante da primeira geração do baile, recordou que quando foi rainha, em 1988, o tema de sua fantasia/performance era a “deusa das ilusões prateadas” uma criação da estilista Cleonice Maués (ex presidente da Escola de Samba “Unidos da Praça”). Em outro título, agora de 1990, ela lembrou da fantasia/performance denominada “Floresta Amazônica: uma homenagem ao Chico Mendes”. Além dessas performances/fantasia citadas, Gisele ainda participou de várias edições do evento não obtenho o título de rainha, mas ficando diversas vezes classificada como primeira ou segunda princesa.

Vejamos o que a Gisele lembrou sobre a sua performance de 1990:

A ideia foi minha mesmo, porque eles tinham matado ele na floresta né, aí eu não tinha o tema da fantasia. Aí eu peguei e falei para o Neneu. Eu disse: Neneu, tá bonito esse tema dessa fantasia? Aí ele disse: como? Aí eu peguei e falei pra ele: a fantasia é do Chico Mendes, vamos homenagear ele. Porque, olha, vai levar o verde: o verde significa as matas. O amarelo é o amazonas [...] aí ele pegou e disse: ah! Tá lindo esse tema. Aí pronto, ele escreveu. Aí fez toda a montagem. Aí quando foi na hora, pá! Foi só um tapa (risos). (Entrevista com Gisele Estefany Mogado em 28 de outubro de 2019)

Fazendo uma analogia com a educação ambiental, a qual foquei bastante no primeiro capítulo dessa pesquisa, percebe-se que a performance de Gisele, no ano de 1990, já alertava sobre a preservação da maior floresta em biodiversidade do planeta, a Floresta Amazônica. Indo além, ainda homenageou um importante seringueiro e ativista político⁹⁹ que lutou pela preservação das seringueiras nativas, as quais eram fonte de renda para os seringueiros da Bacia Amazônica.

Quando perguntei à Gisele se a sociedade abaetetubense havia melhorado em relação ao preconceito com os homossexuais, da época do surgimento do baile à atualidade, ela me respondeu o seguinte:

A nossa festa sempre foi uma festa conhecida, querida pelo público. Ela era bem mesmo, sabe, badalada. Ela apoiava as bonecas. Hoje em dias eles vão, mas eles não vão com aquela vontade como eles iam antigamente, porque a nossa fantasia não era uma fantasia depravada [...] nós cobria nossos corpos [...] hoje em dia, vão mais nuas do que vestidas. Então, isso, não fica bem para as bonecas. (Entrevista com Gisele Estefany Mogado em 28 de outubro de 2019)

⁹⁹ Chico Mendes. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Mendes. Acesso em: 24 de abril de 2021.

Ao criticar a semi nudez das candidatas atuais do baile, Gisele Morgado trouxe mais uma questão para esse estudo que, após reflexão, cheguei a seguinte hipótese: com a evolução dos concursos de beleza, ditados tanto pelas tendências da moda quanto pela cultura carnavalesca, o corpo foi ficando cada vez mais exposto. No Pará, desde 1947, existe o maior concurso de beleza do Norte/Nordeste brasileiro chamado de “Rainha das Rainhas” (RR)¹⁰⁰. O mesmo é promovido pelo Grupo Liberal.

Nesse concurso de beleza e fantasia, as candidatas, representantes dos diversos clubes de Belém, executam uma coreografia de dois minutos, relacionada à sua temática, em frente ao corpo de jurados. Em seguida, se dirigem para uma grande passarela desfilando também para o público presente. Os corpos super maquiados, torneados e bronzeados das garotas cisgêneros são ressaltados pelas fantasias que, mesmo com enormes e pesados arranjos de costa, são criadas para tal finalidade.

Sabendo que a dinâmica de criação e apresentação artística das candidatas do Baile Gala Gay têm como fonte de inspiração as musas do concurso “Rainha das Rainhas”, acredito que este influenciou, de alguma forma, as tendências performáticas e estilísticas do baile. Em consequência disso, com a exposição dos corpos das mulheres cisgêneros, as artistas transformistas de Abaetetuba seguiram essa tendência que perdura até hoje.

Na imagem seguinte criei uma montagem comparativa com fotos de duas candidatas de Abaetetuba: Flávia Sadala campeã do Gala Gay 2013 com o tema “Nefertiti”; e Clícia de Cássia campeã do Rainha das Rainhas 2017 com o tema “O magnífico Big Ben”¹⁰¹.

Figura 54- Rainhas em Performance. (Montagem fotográfica feita durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Flávia Sadala

Fonte: G1 Pará

¹⁰⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rainha_das_Rainhas_do_Carnaval_de_Bel%C3%A9m. Acesso: 03 de março de 2021.

¹⁰¹ A imagem mostra a cena emblemática na qual Clícia ficou de cabeça para baixo no arranjo de costa. Ela usa suas pernas simbolicamente para simular o ponteiro do famoso relógio da Inglaterra.

Prosseguindo, em um dos trechos da entrevista com a Gisele eu fiquei muito emocionada, pois além de ver e ouvir seus relatos de amor pelo carnaval, ainda tive a honra de saber que era a sua mãe que lhe incentivava e costurava suas fantasias para o baile. Achei esse gesto afetivo entre mãe e filho(a) muito lindo, mas que, infelizmente, não condiz com a realidade da maioria dos sujeitos LGBTQIA+.

A minha mãe disse assim: olha meu filho, **[referindo-se ao irmão da Gisele]**, eu vou te falar uma coisa: antes meu filho ser um gay, de que ser um bandido, de que ser atrás das grades, eu não quero isso pra ele. (Entrevista com Gisele Estefany Mogado em 28 de outubro de 2019, **grifo meu**)

O Baile Gala Gay, mesmo fazendo parte da cultura da cidade de Abaetetuba, na época de sua criação não contou com a ajuda dos governantes locais. Os artistas, para dar um exemplo, confeccionavam suas fantasias com recursos próprios, e ainda saiam pelo comércio local solicitando apoio dos empresários para pagar algumas despesas da festa.

As candidatas do primeiro Baile Gala Gay de Abaetetuba, foram: Marcela, Bruna Lombardi (rainha 1985), Charlot, Xepa, Valeska, Gisele Morgado (rainha 1988/1990), Camila e a Sabá (rainha 1983/1984/1986/1987/1989). Naquela época, como não haviam prêmios em dinheiro, apenas brindes (bolsas, perfumes, etc.) que eram dados para as campeãs, eu questionei o porque a Gisele gastava tanto para confeccionar sua fantasia se a premiação não correspondia com o empenho e o gasto dela. Como resposta curta e direta, ela disse: “[...] É a alegria [...] O carnaval pra mim é tudo. Eu gosto de fazer a minha fantasia. Pra mim é a maior alegria da minha vida [...]” (Entrevista com Gisele Estefany Morgado em 28 de outubro de 2019).

Finalizando a entrevista com a Gisele, ela ainda disse que a recepção da sociedade foi boa em relação ao Baile, e que os imaginários de alguns sujeitos, com tendência a serem gays, foram instigados pelas artistas que disputavam. Sendo assim, muitos foram aqueles que, movidos pelo desejo, assumiram suas sexualidades muito cedo. Muitos deles, posteriormente, até concorreram ao título de rainha do Baile Gala Gay, como é o caso da Didhia Mikaelen e da Natália Souza Kawazaki:

Primeiro, quando eu fui ver um evento no Tietê eu já gostei. Eu não sabia que era um evento, assim, de gay. Eu já fiquei olhando. Achei bonito. Assim: quando eu fui no camarim, passei por lá, e vi os homens colocando peruca, os homens se maquiando, e quando eu olhava eles já estavam vestindo aquelas fantasias enormes, aquela coisa linda [...] eu falei: ai meu Deus! Eu quero um dia me vestir assim. Aí eu esperei só uma oportunidade pra mim participar do evento. Até a Sabá ter me chamado: só podia participar quando eu tivesse acima de dezoito anos. Aí quando eu peguei meus dezoito anos, já comecei a me meter em concursos. (Entrevista com Didhia Mikaelen em 30 de outubro de 2019)

Eu e Bia, [...] uma irmã trans, nós somos primas só que minha mãe cria ela [...]. No nosso tempo de treze/quatorze anos a gente não podia entrar no Gala Gay. Já tinha festa, nós éramos doídas para ir no Gala Gay, só que a gente não podia ir. Eu me lembro do primeiro Gala Gay que eu fui que foi na sede do Sabiá: fui tentar entrar. Nós fomos cedo. Entramos na festa, mas quando foi na hora de começar a festa pros adultos, dez horas, tiraram a gente. Não pude ver. Foi esse Gala Gay no canto do Sabiá, há muito tempo atrás. Eu devia ter uns treze pra quatorze, quinze anos por aí assim [...] (Entrevista com Natália Souza Kawazaki em 30 de outubro de 2019)

Natália Souza Kawazaki, uma ex Rainha do Baile Gala Gay, conhecida em Abaetetuba por Tana Luck, é um exemplo de mulher transexual que se assumiu sua sexualidade muito cedo, a saber, com treze anos de idade. Em entrevista, ela relata que sua adolescência foi bastante difícil, devido algumas passoa partirem para agressões físicas e verbais (na linguagem gay, o famoso “baile”):

O baile que a gente fala é aquela chacota que a gente escuta pela rua, piadinhas. Tinha até momento de quererem nos agredir. Eu sofri muito na minha fase. Na minha época de adolescente quando eu me assumi mulher trans. Eu penei um bucado sendo mulher trans em Abaetetuba. (Entrevista com Natália Souza Kawazaki em 08 de outubro de 2019)

Se no início faziam piadinhas e não aceitavam o seu jeito de ser na sociedade abaetetubense, hoje, de acordo com a própria Natália, essa situação amenizou. Eu indaguei o que teria acontecido para que essa mudança ocorresse. Ela me disse o seguinte:

Pra mim, no meu caso né, foi a pessoa sempre se dar respeito. Eu sempre fui uma pessoa muito reservada. Eu sempre fui uma pessoa muito educada. Eu sempre fui uma pessoa de respeitar os outros. Nunca desrespeitei ninguém. Mas, ao mesmo tempo, eu sou uma pessoa de opinião também [...]. Se eu achar que estou no meu direito. A pessoa tá no direito dela. Mas se ela me ofender, ela vai escutar ela vai revidar, porque é assim: o respeito começa e termina onde termina a falta de respeito com você. Então, comigo é assim: se me respeitar, eu te respeito. Se for educado, eu sou educada. Se tu vir me afrontar, me agredir com palavras, ou até mesmo com coisa, eu não fico calada, porque eu acho que o mesmo direito que um hétero com cis tem, nós também temos direito. Nosso direito é igual, está na lei universal. Todo mundo tem direito de ir e vir. De ficar em qualquer lugar. Seja mulher trans, seja de homem trans, seja hétero, cis, bigenários, todas essas colocações aí. Esses termos que agora nós temos na comunidade LGBTQ+ [...]. (Entrevista com a Rainha Natália Souza Kawazaki em 08 de outubro de 2019)

A Natália, conhecida como Tana, é a minha “mãe de transformismo”. Foi ela que me montou pela primeira vez para um concurso gay¹⁰². Conheci sua história como mulher trans e artista na adolescência, quando eu frequentava a sua casa localizada na travessa Santos Dumond, próxima ao templo central da Assembléia de Deus em Abaetetuba. Ela, mesmo com tantas dificuldades, concluiu os seus estudos primários. Fez aulas de dança com a professora

¹⁰² Foi o concurso Rainha das Performances Fashion (RP), concurso que relatei no início do segundo capítulo.

Marinelma Pinheiro, desenvolveu inúmeros trabalhos como coreógrafa e dançarina, e conseguiu abrir o seu próprio salão de beleza chamado “Elas por Elas”. A mesma é cabelereira a mais de vinte anos.

Figura 55- Entrevista com Natália Souza Kawazaki (Tana Luck), 2019. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

Em relação ao termo “mulher trans” que a Natália usa para se autodefinir, Jorge e Travassos, no livro “Transexualidade” (2018), analisam pelo prisma da psicanálise. No terceiro capítulo, especificamente, os autores fazem uma diferenciação entre o ser transexual, transgênero e travesti, veja-se: o transgênero seria aquele sujeito que, apesar do sexo de nascença, não se identifica com seu gênero (homem/masculino, mulher/feminino). O transexual seria aquele sujeito que necessita, além de parecer do sexo oposto, se tornar do outro sexo¹⁰³. E o travesti que, segundo os autores, são sujeitos que sentem o desejo de usar roupas do sexo oposto, mas não continuamente.

Essas definições seriam “aceitáveis” e até “fixas” se fizessem referências às estátuas gregas. Porém, como já se sabe, o ser humano com toda a sua complexidade pode subverter

¹⁰³ O Sistema Único de Saúde (SUS) oferta gratuitamente, em alguns estados brasileiros, às cirurgias de redesignação de sexo.

todas essas categorizações. Observe essa complexidade no fragmento seguinte que versa sobre as variantes da transexualidade:

Se travestis desejam manter seu órgãos sexuais intactos e transexuais desejam fazer a cirurgia de redesignação sexual alterando a genitália, por que encontramos hoje mulheres transexuais dizendo que desejam preservar seus órgãos sexuais masculinos? Decerto encontraríamos respostas extremamente distintas para essa mesma pergunta, podendo variar desde a preocupação com a manutenção do prazer na região genital até a exclamação “Meu sexo não está entre minhas pernas, mas entre minhas orelhas!”. Como salientou Jean Pierre Lebrun, se hoje há pessoas que se apresentam como transexuais sem, contudo, desejarem ser operadas, é porque na base de demanda de mudança de sexo vigora um pedido de reconhecimento simbólico. Buscando estabelecer uma distinção mais apurada analiticamente, o psiquiatra e psicanalista Marcel Czermak, por sua vez, notou que, se nem todos os transexuais demandam a transgenitalização, todos demandam uma transformação do aspecto corporal, para possuir a aparência de uma bela mulher. (JORGE, 2018, p.61)

Além da Natália, outro caso complexo de subversão de gênero que encontrei, durante a coleta de campo, foi o da rainha Didhia Mikaelen. Em entrevista¹⁰⁴, Didhia falou que no passado quando disputava o Baile Gala Gay se chamava Dhidia Mikaelen Sarazariague. Ademais, classificou as rainhas, em relação as suas participações, usando os termos “antigas”, “médias” (onde se enquadrou) e “novas”, que seriam as atuais participantes.

Figura 56- Entrevista com Didhia Mikaelen, 2019. (Fotograma criado durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora.

¹⁰⁴ Foi realizada no dia 30 de outubro de 2019, no seu salão de beleza localizado no bairro de São João.

Dhidia é natural de Abaetetuba e trabalha como cabelereira a vinte e dois anos. A mesma foi seis vezes eleita campeã do Baile Gala Gay, sendo quatro títulos consecutivos e dois em anos separados. Segundo ela, por causa do regime consecutivo de vitórias, a equipe organizadora do baile resolveu criar uma regra na qual a campeã daquele ano não poderia disputar o título no ano seguinte. Ou seja, a rainha do ano anterior faria apenas uma participação simbólica para repassar a faixa de campeã para outra candidata.

Quando a Dhidia não disputava o concurso, no Baile Gala Gay, ela realizava performances como *drag queen*. Uma de suas performances era o “bate cabelo”, que caracteriza-se por uma dublagem (*lip sync*), geralmente em inglês, na qual a artista roda a peruca com a cabeça ao ritmo da batida eletrônica da música.

No fragmento, abaixo, Didhia fala do seu começo artístico e da sua transição identitária:

[...] Na época eu era uma drag queen, né, que se montava só para fazer os shows a noite. Hoje em dia não, eu já me sinto uma trans, porque já me visto vinte e quatro horas feminada, entendeu, estilo todo feminino. Já faz muitos anos, uns quinze anos que não visto roupa masculina. Me sinto super bem. O importante é a gente se sentir bem, né, com a gente mesmo [...]. (Entrevista com Didhia Mikaelen em 30 de outubro de 2019)

Os termos “*drag queen*”, “trans” e “masculino”, recorrentes na fala da Didhia, expõem um complexo processo de construção identitária. Eles apontam que, no decorrer de um certo espaço-tempo sociocultural, o corpo dela foi se reconfigurando e encontrando diferentes formas de existência, com o auxílio, inclusive, das suas inúmeras vivências performáticas.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos limites que separam vida e arte. (COHEN, 2013, p.37-38)

No tocante entre vida e arte, muitas das performances apresentadas por Didhia foram baseadas na cultura amazônica. Em duas de suas apresentações que lhe consagraram rainha, ela usou as seguintes temáticas: “Vaquejada” e “Vitória-régia”¹⁰⁵. Na “Vaquejada”, relacionada a cultura da ilha do Marajó-PA, ela subia na fantasia, ao final da música, simulando tocar um berrante. Em “Vitória Régia”, lenda amazônica que conta a história de amor de uma índia (Naiá) pela lua (Jaci), a artista apertou um botão que estava acomplado à fantasia abrindo alguns guarda-chuvas de onde caíram papéis picados. A mesma finalizava a sua coreografia com uma sombrinha nas mãos que simulava a própria Vitória-régia¹⁰⁶.

¹⁰⁵ As duas performances foram apresentadas na Sede do Tietê.

¹⁰⁶ Planta aquática que é símbolo da Amazônia.

Figura 57- Didhia Mikaelen em performance no Baile Gala Gay. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Facebook de Paulo Paiva

Tanto a Didhia Mikaelen quanto a Natália Souza Kawazaki, são mulheres trans que começaram a se expressar artisticamente por meio dança. Em várias edições do Baile Gala Gay elas foram concorrentes diretas. Suas histórias se cruzam tanto que, certa vez, as duas dividiram o título de primeiro lugar no concurso. Elas relembram o fato:

Uma coisa que me surpreendeu foi quando eu disputava eu com a Tana. Que aí quando vi na hora saiu o resultado duas campeãs. As pessoas [...] nunca imaginaram que ela iria ganhar, mas tavam cientes que eu seria Rainha. Aí quando já falaram que tinha saído duas campeãs eu falei: olha, eu não esperava. E quando falaram vamos para o voto de minerva, eu disse não, bora para o público. Quando disseram bora para o público, o público foi abaixo com meu nome. Aí quem tava na coordenação já não

aceitaram: não, bora deixar duas rainhas [...] (Entrevista com Didhia Mikaelen em 30 de outubro de 2019)

Eu tenho um título de Rainha, foi empate com a Dhidia. E tenho quase nove ou dez títulos de primeira princesa. Nunca fiquei atrás, sempre fui primeira princesa e participando do Baile. Aí eu vi o baile se evoluir. Quando eu falo o baile se evoluir foi assim: primeiro com fantasias, as fantasias começaram a vir melhores. Depois com coreografia, porque no começo não tinha, só era a música do Rainha o “Papaya”¹⁰⁷ e as candidatas desfilavam com essa música. Depois vieram as coreografias, fantasias mais elaboradas. Fantasias com efeitos. Foi no auge do Gala Gay, o maior baile do Estado do Pará, eu acho, que lotava as sedes de pessoas [...]. (Entrevista com a Rainha Natália Souza Kawazaki em 08 de outubro de 2019)

Com base nos conhecimentos adquiridos por meio das entrevistas, e com o intuito de coletar mais informações para a pesquisa, no dia vinte e um de fevereiro de 2020 eu fui, pela primeira vez, ao Baile Gala Gay. Era sexta-feira de carnaval. Cheguei na avenida Dom Pedro II¹⁰⁸ por volta das 22h00min. Lá, fui direto ao Casarão Prime (antiga “Casa do Pagode”, onde foi realizado o concurso no ano anterior). Avistei um rapaz na portaria e perguntei se era ali que iria acontecer o Baile Gala Gay 2020. Ele me disse que não, que tal evento iria acontecer no camarote do Bloco kamaka¹⁰⁹ que, por coincidência, foi montado bem na frente do local onde eu estava.

Atravessando a avenida Dom Pedro II fui até a entrada do camarote e perguntei para um dos seguranças do evento qual o valor da entrada. Ele me disse que só entrava quem tivesse a pulseira do bloco. Naquela hora fiquei extremamente frustrada. Desanimada. Angustiada. Pensei que seria mais fácil e acessível assistir o tradicional Baile Gala Gay de Abaetetuba, mas me enganei. Para completar, naquela altura, já tinham outras pessoas querendo entrar no evento, porém estavam na mesma situação que eu.

Eu pensei em desistir. Porém, es que surge com seu vestido vermelho de paetê e um arranjo de cabeça com plumas alaranjadas a Sabá, uma das organizadoras do Baile desde a sua gênese. Ela, como interlocutora da minha pesquisa, me cumprimentou e perguntou se eu iria assistir o Baile. Falei que não, porque eu não tinha a pulseira do bloco. Ela disse, então, que iria me colocar para dentro. Caminhamos em direção à portaria. Chegando lá, ela disse para o segurança que eu era o seu maquiador particular e, mais que depressa, entramos. Dentro do camarote nós nos separamos, pois eu queria coletar alguns depoimentos antes do concurso.

¹⁰⁷ Música tema do concurso Rainha das Rainhas até hoje, criado pelo tecladista Lafayette Coelho (“Lafayette e Seu conjunto. 1976. Vol. 2”). (https://pt.wikipedia.org/wiki/Rainha_das_Rainhas_do_Carnaval_de_Bel%C3%A9m)

¹⁰⁸ Local onde acontece os eventos de carnaval em Abaetetuba.

¹⁰⁹ É uma empresa que promove eventos de carnaval nos moldes das micaretas baianas.

Além de observar a organização, o espaço, o público, as candidatas, e tudo mais que acontecesse.

A primeira coisa que eu percebi era que o espaço tinha uma estrutura bastante grande e bem decorada, ora com banners que mencionavam o nome do Bloco Kamaka, ora com banners com os nomes dos patrocinadores. Além disso, haviam muitos tecidos coloridos esticados no teto que, junto com as placas luminosas da cerveja Tijuca e outras marcas, faziam a composição da decoração. Naquele espaço também tinha os bares e o palco principal, com sistema de som e iluminação profissional.

Atrás do palco principal, à princípio, estavam três candidatas e suas equipes de apoio. Duas estavam arrumadas e uma terceira estava em processo de montagem. Algo em comum que pude perceber entre elas foi a ansiedade, pois estava chegando o grande momento de executar as suas performances, e de saberem quem seria a mais nova rainha do Baile Gala Gay em 2020.

Aproveitei que não tinha muita gente naquele momento e comecei a entrevistar algumas pessoas. Entre elas, percebi que três rainhas de concursos gays de Abaetetuba estavam próximas. Então, me aproximei e perguntei se elas poderiam me conceder algumas palavras, recebendo um “sim” de todas. As rainhas eram: Flávia Sadalla (Rainha do Baile Gala Gay; Miss Verão Gay Praia de Beja; Musa da Parada LGBTQIA+ de Abaetetuba), Shaiera Sancler (Rainha do Baile Gala Gay; Musa Dagaticadaga) e Carolayne Vitória (Musa Dagaticadaga; Miss Verão Gay Praia de Beja; Miss Verão Gay do Balneário do Levi). Para as três eu fiz as seguintes perguntas:

Figura 58- Carolayne Vitória, Shaiera Sancler e Flávia Sadalla, 2020. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

1- Qual a importância do Baile Gala Gay para a cultura LGBTQIA+ de Abaetetuba?

A importância do Baile Gala Gay é: por ser um evento LGBT, ele ajuda [...] todas nós travas que já fomos Rainhas ou já estamos por esse reinado. Eu acho que esse evento só fortifica [...] a inserir a gente no meio LGBT e no meio da sociedade. Então, eu acho que esse evento é de extrema importância pra nós e pra sociedade [...] é uma noite esperada por todas nós. (Entrevista com Shaiera Sancler em 21 de fevereiro de 2020)

2- O que é necessário para se tornar uma Rainha de Concurso LGBTQIA+?

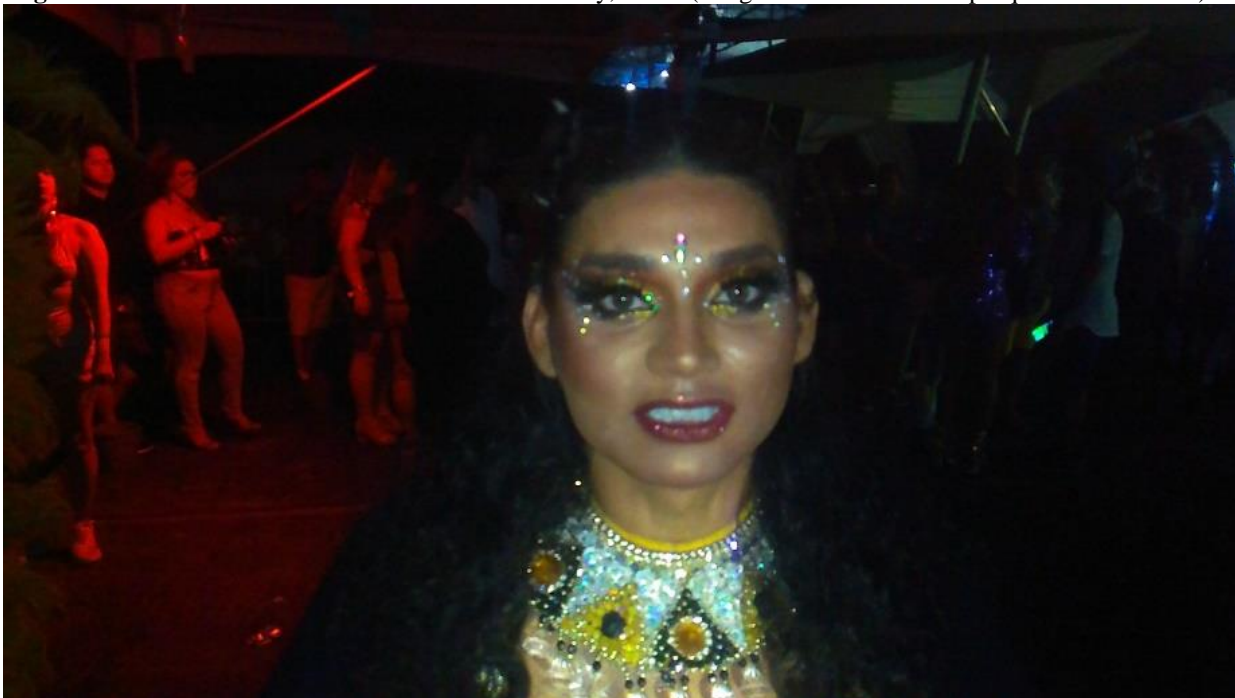
Mana, garra em primeiro lugar, simplicidade, humildade, preparação [...] e força de vontade [...] (Entrevista com Flávia Sadala em 21 de fevereiro de 2020)

[...] Preparação, porque sem preparação a gente não chega em lugar nenhum. (Entrevista com Shaiera Sancler em 21 de fevereiro de 2020)

[...] humildade acima de tudo. (Entrevista com Carolayne Vitória em 21 de fevereiro de 2020)

Ainda coletando alguns relatos nos bastidores, me deparei com a candidata, super simpática, Diana Paes Fonseca¹¹⁰ (mulher trans). Ao ser questionada sobre a importância do Baile Gala Gay, ela disse que a festa representa a cultura e a luta que todas “as gays” enfrentaram/enfrentam para chegar até ali, e que estava muito feliz em ver todas participando. Ademais, quando eu perguntei o que a levava a disputar o Baile, ela, sempre sorrindo, me deu a seguinte resposta:

Figura 59- Diana Paes em entrevista no Baile Gala Gay, 2020. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

¹¹⁰ Tem títulos de Miss Mulata Gay na quadra junina de Abaetetuba; Musa da Parada LGBTQIA+ de Abaetetuba; e Garota Carro do Lixo 2020.

Aí é a questão: é engraçado, porque eu nunca pensei na realidade, nunca tive vontade. Mas, pela minha mamãe eu tô aqui agora [...] é meio que estou realizando um pouco do sonho dela e um pouco do meu. Era meu sonho, mas eu não pensava em vir por causa do dinheiro, por causa do esforço que é muito. E, hoje em dia, na situação que a gente tá, a gente não têm muitas coisas. Mas, graças a Deus, tudo caminhou bem. E agora estou vivendo um sonho, que não era um sonho, né? E estamos aqui agora [...] (Entrevista com Diana Paes Fonseca em 21 de fevereiro de 2020)

Quando a Diana revela que a sua participação no Baile Gala Gay era um sonho da sua mãe, ela acaba por revelar uma das características da performatividade de gênero, que é: afetar as pessoas ao seu redor de forma positiva ou negativa. Nesse caso, em específico, a afet(o)ação transfeminista, por meio da arte (performance), foi extremamente positiva. Sendo assim,

A performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crises os dogmas- principalmente os dogmas comportamentais- seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc. (GLUSBERG, 2013, p. 58)

Prosseguindo, o baile seguiu no mal e no bom sentido. No mal sentido, porque a maioria das pessoas, inclusive eu, assistiram os desfiles das candidatas atrás do palco. Ou seja, só quem tinha a pulseira vip do bloco Kamaka teve o direito de assistir, em frente ao palco, as performances. Além disso, como as fantasias eram grandes e o palco estava lotado de equipamentos de som, as performances das candidatas foram em parte prejudicadas: ficou perceptível no rosto de algumas candidatas que, mesmo esbanjando sorrisos, elas estavam preocupadas em não bater em nada.

Esses fatos geraram críticas nas redes sociais de alguns sujeitos LGBTQIA+. Nas críticas, eles apontavam, principalmente, o desrespeito com o público pagante que foi ao evento especialmente para ver as performances das candidatas, e acabaram sendo segregados ao fundo do palco.

O lado bom disso tudo, foi que todas as candidatas ao subirem no palco já eram em ato e potência “Rainhas”. Em outras palavras: elas deram continuidade à tradição do Baile; fortaleceram o movimento LGBTQIA+ de Abaetetuba e da microrregião do Baixo Tocantins; subverteram e parodiaram as lógicas heteronormativas e cisgêneras dos concursos femininos de beleza; adentraram um espaço elitizado, quebrando tabus a partir da arte da performance; e, abriram microfissuras políticas pelo desejo (mãe/filha) e pela presença coletiva (performatividade em assembléia). Portanto,

[...] Não somos simplesmente fenômenos visuais uns para os outros- nossas vozes precisam ser registradas e, então, precisamos ser ouvidos; ou melhor, quem somos,

corporalmente, já é uma maneira de ser para o “outro” [...] Nenhum corpo estabelece o espaço de aparecimento, mas essa ação, esse exercício performativo, acontece apenas “entre” corpos, em um espaço que constitui o hiato entre o meu próprio corpo e o do outro. Na realidade, a ação emerge do “entre”, uma figura espacial para uma relação que tanto vincula quanto diferencia. (BUTLER, 2019, p 86)

A Rainha do Baile Gala Gay, em 2020, foi a transformista Laynna Cardoso. Infelizmente não pude registrar a sua “coroação”, pois a mesma não compareceu para receber a sua premiação. Entretanto, mesmo ela quebrando o rito de passagem de uma rainha para outra, deixo aqui registrada a sua bela participação, cuja temática foi inspirada na cultura africana.

Figura 60- Laynna Cardoso em performance no Baile Gala Gay, 2018. (Imagem criada durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal da autora

A próxima imagem mostra a Duda Nereidy (Rainha 2018) passando a faixa para a Naiandra Nayra (Rainha 2019). Tal figura demonstra o quanto é importante, para alguns sujeitos, se tornar uma Rainha do Baile Gala Gay de Abaetetuba. Achei essa foto tão simbólica que eu republicuei ela na minha página do facebook, escrevendo um pequeno texto que dizia o seguinte:

Para muitos, essa imagem printada parece comum e sem significados, porém, para quem pesquisa os concursos LGBT's, ela é de uma riqueza tremenda. Muitas pessoas que prestigiam os eventos LGBT's em Abaetetuba e região, não conseguem imaginar o quanto nós artistas passamos inúmeras dificuldades para fazermos o que mais gostamos: Arte. Não é apenas subir no palco e dar close, fazer babado. Nós nos preparamos à meses. Pensamos no figurino, cabelo, maquiagem, coreografia, cenário, traje, fora a parte psicológica de enfrentar pessoas que só vão para criticar, fazer piadas. Por tudo isso, quando vejo uma imagem dessa eu bato palmas e fico emocionado. Reflitam as entrelinhas da frase: "De Rainha pra Rainha". Olhem a vibração da candidata. Olhem a faixa como símbolo. Olhem o olhar de admiração das pessoas. Por fim, olhem com respeito.

Figura 61- De Rainha pra Rainha, 2019. (Fotograma coletado no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Maria Eduarda Duda Nereidy e Rosiane Peixoto

Além do Baile Gala Gay, no ciclo carnavalesco em Abaetetuba acontece outra festa performática na qual as apresentações giram em torno do samba no pé. Portanto, pediu pra sambar, sambou!

3.2.2 Con(cu)rso Dagaticadaga

O concurso Dagaticadaga foi criado no ano de 2010. Tal evento foi inspirado no concurso “Musa do Caldeirão”¹¹¹, o qual visava escolher as melhores passistas das Escolas de Samba de São Paulo e do Rio de Janeiro, separadamente.

Figura 62- Passista Cinthia no Musa do Carnaval de São Paulo, 2013. (Imagem coletada na internet durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Caldeirão do Huck/TV Globo.¹¹²

O nome do concurso surgiu, curiosamente, baseado no som que as baterias das Escolas de Samba produzem durante a execução do samba (daga/tica/daga). As candidatas são transformistas, travestis e transexuais que disputam, até hoje, o título de “musa do carnaval de rua de Abaetetuba”. “[...] Vence aquela que maior pontos obtiver em: Traje, Samba no Pé, Simpatia, Desfile e Conjunto” (CROCOKÁ)¹¹³.

Organizado pelo promotor de eventos Adriano Ribeiro dos Santos, conhecido popularmente como Adriano Crocoká¹¹⁴, o “Daga”, como é apelidado carinhosamente pelas “gays”, é o maior concurso LGBTQIA+, na atualidade, em termos de organização e premiação na cidade de Abaetetuba.

¹¹¹ Programa apresentado por Luciano Huck, em canal aberto, na Rede Globo.

¹¹² Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/caldeirao-do-huck/musa-do-carnaval-de-sp/>. Acesso em: 03 de março de 2021.

¹¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/3128340780609787>. 03 de fevereiro de 2021.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/heberton.lobato/posts/1490382057763743>. Acesso em 03 de março de 2021.

Este evento que começou como uma brincadeira de rua no período do carnaval alcançou, com o passar do tempo, proporções gigantescas, tanto em relação ao número de patrocinadores quanto à participação do público simpatizante. Na próxima imagem, é possível ter uma noção de como as primeiras edições do concurso, realizado na Praça da Bandeira, já reuniam uma multidão de pessoas.

Figura 63- Público simpatizante e corpo de jurados no Dagaticadaga na Praça da Bandeira¹¹⁵, 2015. (Imagem coletada durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

Entre os vários locais abertos (Bar da Fatica, Rua Barão do Rio Branco, Praça da Bandeira) e fechados (Arena Sport Show, Boate Prime, Boate Nobre Hall) onde o concurso aconteceu, a Praça da Bandeira foi o lugar mais icônico. Essa Praça fica situada no centro da cidade e é rodeada por prédios comerciais e históricos, entre os quais: Sede da Prefeitura Municipal de Abaetetuba, Instituto Educacional Nossa Senhora dos Anjos (INSA), e a centenária Escola Basílio de Carvalho que há mais de cem anos vem educando os cidadãos abaetetubenses.

A seguir, um fragmento de memória, em formato de História, disponível no site da Escola Basílio ¹¹⁶:

A Escola Estadual Basílio de Carvalho foi fundada no dia 02 de abril de 1902 com o nome de Grupo Escolar de Abaeté, localizada na Avenida 15 de agosto nº 157, teve seu primeiro diretor o professor Bernardino Pereira de Barros. Anos depois passou a chamar-se Grupo Escolar de Abaetetuba, como um marco da educação do município. No final da década de 40, com a construção do novo prédio na Avenida Pedro

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/3584300378347156> . 03 de fevereiro de 2021.

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.basiliodecarvalho.com/hist%C3%B3rico>. Acesso em 03 de março de 2021.

Rodrigues nº 338, passou a chamar-se Grupo Escolar Professor Basílio de Carvalho. Atualmente Escola Basílio de Carvalho. A Escola há 118 anos vem educando o povo abaetetubense com o lema: Amor e Tradição.

A Praça da Bandeira na década de 60, como verificável na imagem abaixo, era pacata. Hoje, entretanto, com a incorporação de eventos como a “Semana de Arte e Folclore de Abaetetuba”, “Festival do Miriti”, “Festival de Cordões de Bois e Pássaros” e “Parada do Orgulho LGBTQIA+”¹¹⁷, o local se tornou palco de inúmeras manifestações artísticas, culturais, políticas e subversivas.

Figura 64- Praça da Bandeira, 1966. (Imagem cedida por Jorge Machado antes da pesquisa do mestrado)



Fonte: arquivo pessoal de Jorge Machado

Na Praça da Bandeira aconteceram duas edições do Dagaticadaga (anos 2014 e 2015). Nessas edições surgiram muitos fatos curiosos e cômicos. Entre os fatos curiosos, eu soube que, por meio das entrevistas, as candidatas se arrumavam dentro da Caixa Econômica Federal¹¹⁸, na parte onde ficam os caixas eletrônicos. Lá, além do camarim ser improvisado para todas as concorrentes, elas dividiam o espaço com os clientes e com os cachorros que dormiam no local.

¹¹⁷ Todos os eventos citados foram cancelados em 2020/2021 devido à pandemia do novo coronavírus. A excessão foi o Festival de Cordões de Bois e Pássaros que foi realizado, em 2021, em formato de live com reprises de apresentações dos anos anteriores.

¹¹⁸ A sede da Caixa Econômica em Abaetetuba, até o término dessa pesquisa, fica localizada na Praça da Bandeira ao lado da Sede da Prefeitura.

“Na imagem a Candidata Nill Christopher, a representante do Grupo Super Amigos que foi a vice campeã de 2014 e levou o público a loucura” (CROCOKÁ).¹¹⁹

Figura 65- Candidata Nill Christopher, 2014. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

Sobre os fatos cômicos duas candidatas fizeram história no quesito oratória. A primeira foi a Atayde, conhecida como borboletinha, que ao ser questionada sobre como promover a paz mundial disse que “mandaria matar todos os malacas”. A segunda foi a Theure Churume, que aos ser questionada sobre o que era a *eutanásia* respondeu, com toda a sua convicção, que “é uma sacanagem que fazem com o povo”. Depois dessas respostas sem lógica, é lógico que o público caiu na gargalhada.

Aquele momento tão esperado e temido por muitas: A pergunta!!! Desde o início do Dagaticadaga o quesito oralidade é obrigatório o julgamento e durante as 07 primeiras edições era nota somada para eleger a campeã. Atualmente a

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/3598887123555148>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.

nota é separada e elege o Viadinho Inteligente, mas em caso de empate se recorre como último quesito caso permaneça empate em todos os demais que elegem a soberana do Dagaticadaga. (ADRIANO CROCOKÁ)¹²⁰

Figura 66- Candidata Raia 30 e Jô Dias, 2015. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

De acordo com o Adriano Crocoká, como o evento tinha crescido muito e a segurança das pessoas poderia ser comprometida em praça pública, o Dagaticadaga passou a acontecer em locais fechados. Nesses locais, nos anos de 2018 (Arena Sport Show) e 2020 (Boate Nobre Hall), eu tive a honra de participar como candidata.

Em 2018, no quesito oratória, eu ganhei o prêmio “Viadinho Inteligente”. O Dagaticadaga, naquela ocasião, foi realizado na Arena Sport Show que fica localizada na rua

¹²⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/3643409795769547> . Acesso em: 03 de fevereiro de 2021.

Magno de Araújo, bairro São Lourenço. O meu estilista e maquiador foi o Marcos Alcântara que criou uma fantasia original para mim. No entanto, aconteceram alguns fatos para que eu não conseguisse o título.

Os fatos: no dia do evento, pela manhã, o Marcos chegou com o meu traje. Quando eu fui experimentá-lo, percebi que o mesmo deixaria o meu corpo extremamente descoberto e que eu precisaria de uma calcinha de trucagem na cor nude. Em cima da hora eu achei e convenci uma costureira a fazer a minha calcinha, mesmo ela me dizendo que não tinha experiência alguma com costura de/para apresentações artísticas.

No concurso, durante a minha apresentação, os meus testículos começaram a sair da calcinha. Na hora eu apertei as pernas e deu para concluir a performance, mas fiquei um pouco travada com aquela situação. A apresentadora Duda Lacerda percebeu o fato e brincou com a situação, no bom tom humorístico que a arte drag tem. Naquele ano a vencedora foi a candidata Carolayne Vitória (a última da direita para esquerda).

Figura 67- Candidatas no Dagaticadaga, 2018. ((Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado))



Fonte: arquivo pessoal da autora

No ano de 2020, após a primeira grande onda da pandemia de coronavírus, o Adriano Crocoká me convidou para participar novamente desse concurso. Ele me disse, via whatsapp, que o Fran, ex-marido do estilista Elói (*in memoriam*), queria uma candidata para concorrer ao prêmio. Que o mesmo iria arcar e confeccionar o traje, e eu teria que pagar somente a inscrição. Como eu tinha muita vontade de voltar a me apresentar, e queria mais informações para esse estudo, eu acabei aceitando o desafio.

Passado alguns dias, Fran e eu tivemos o primeiro contato e ele me explicou quais eram as suas ideias para o concurso e o que esperava de mim. Naquele momento, ele me disse também que estava produzindo a candidata Carolayne Vitória, a qual iria tentar o tri campeonato. Como Carolayne e eu somos amigas, não vi nenhum problema nisso.

Na véspera do concurso, à noite, visando verificar alguns elementos técnicos¹²¹, os nossos estilistas Fran e Daniel fizeram a gente sambar com os nossos arranjos de costa no meio da rua. Em seguida, com os arranjos devidamente testados, Carolayne e eu fomos para a manicure colar e pintar as unhas portiças, visto que no dia seguinte a correria seria muita.

No dia do evento, pela manhã, Carolayne e eu fomos até a casa do Fran¹²² colar as pedrarias em nossas unhas. A tarde, por volta das 17h, nos dirigimos para a casa do professor Jorge Pará. Lá, eu fui maquiada pelo Inrry Gleyson e a Carolayne pelo Marcos Avelino.

Após a maquiagem, partimos para a Boate Nobre Hall (local do evento). Chegando no camarim, todas as candidatas estavam super a vontade, mas haviam aqueles olhares desconfiados. Afinal de contas, aquilo era uma competição de fantasia, beleza e dança.

Figura 68- Apoteose das candidatas no concurso Dagaticadaga, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Facebook Tôzoando na Web¹²³

¹²¹ Peso, conforto, efeito visual, acabamento, coerência temática, colagem das peças e a dança.

¹²² Havia vários vídeos e fotos desse processo em meu celular, porém o aparelho foi furtado em uma situação de relação sexual com uma pessoa desconhecida. Não deu tempo de salvar os arquivos e suas entrevistas.

¹²³ Disponível em: <https://www.facebook.com/tozoandonaweb/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

A dança se constitui uma das artes mais antigas. Maribel Portinari, referindo-se a essa tão nobre arte, assevera:

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história. (PORTINARI, 1989, p.11)

A dança está presente na vida do ser humano desde que o homem habitava as cavernas. Bourcier (2001), ao falar da pré-história¹²⁴, diz ser ela uma época difícil de ser estudada devido a sua vasta extensão temporal. E mais, critica certos autores que interpretaram de forma errônea documentos sobre a presença da dança nas gravuras das cavernas, tanto por falta de análise das fontes quanto pela imaginação fértil ao acrescentar informações além do que já existia nos fatos.

Como prova que há contradições entre os autores ao tentarem situar o aparecimento e veracidade da dança na pré-história é só comparar, respectivamente, Portinari (1989) e Bourcier (2001). O primeiro, relata que a primeira imagem que se tem da presença da dança remonta 8.300 anos a.C. (Período do Mesolítico), e foi encontrada na caverna de Cogul, província de Lerida, na Espanha. Já o segundo, afirma que a primeira prova que aponta de fato para o homem dançando data 1.400 anos a.C. desconsiderando assim, entre os documentos orquésticos¹²⁵, a presença da dança na figura de Cogul. Ou seja, essas divergências sempre existiram, pois trata-se de uma arte efêmera em uma época imemorial.

Em sua performance de dança, a Carolayne Vitória personificava um leão. Enquanto eu trazia a seguinte mensagem:

Histórico Musa Dagaticadaga 2020- Tamara Tijuca

Com o apoio do Studio de Estética Dia Perfeito, Graça Mega Hair, Canal Tôzoando na Web e Valdo Lanches. Chamamos na passarela do Dagaticadaga 2020, a candidata Tamara Tijuca que representa a empresa Francenildo Rodrigues Buffet e Decoração. Com maquiagem do jovem Inrry Gleyson, a fantasia confeccionada pelo estilista Daniel Silva nas cores azul, vermelho e rosa foi inspirada no seguinte tema: gay vira moda no carnaval.

Sabe-se pela história da moda, do teatro e da dança, que a arte de se transformar no gênero oposto existe em diferentes culturas desde muito tempo atrás. No carnaval brasileiro, o maior do mundo, se vestir do gênero oposto vira moda, mas apenas como forma de diversão para a maioria das pessoas. Portanto, eis as perguntas: é apenas diversão mesmo? Será que, por trás da “cabeleira do Zezé”, muitos sujeitos homofóbicos não são verdadeiras borboletas a querer voar?

No daga 2020, a candidata chama atenção para a valorização e respeito aos artistas transformistas. Aqueles que se montam não só no carnaval e que, por isso, sofrem diferentes preconceitos.

¹²⁴ “[...] há estudiosos que preferem localizar o início da pré-história a partir de 600 mil a.C [...]” (SCHNEEBERGER, 2003, p.14).

¹²⁵ Vem de Orquéstica (*Orkhestike*), que significa entre os antigos gregos a arte dos movimentos rítmicos do corpo, a arte da dança, coreografia. (<http://aulete.uol.com.br/orqu%C3%A9stica>)

Após as apresentações das cinco candidatas, saiu o seguinte resultado: Valentina Milano e Lauanda Branche empataram em primeiro lugar e Carolayne Vitória ficou em terceiro lugar. Sendo que, as duas candidatas que empataram em primeiro tiveram que sambar de novo para que os jurados decidissem quem seria a grande campeã.

Ao final do desempate, a experiente transformista Lauanda Branche foi a grande vencedora com a fantasia denominada: “Nezinga: a guerreira africana da carranca de zulu Mamaué”¹²⁶.

Figura 69- Valentina Milano e Lauanda Branche no Dagaticadaga, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Facebook Tôzoando na Web¹²⁷

Refletindo sobre essa experiência artística ao lado da Carolayne, pude entender o quanto as nossas criações para esse concurso se construíram em “rede”. Isto é, que as categorias apresentadas por Cecília Almeida Salles, na obra “Redes da Criação: construção da obra de arte” (2008), nos acompanharam em todo o nosso processo criativo, gerando, às vezes pelo “acaso”, “dinamicidade”, “inacabamento”, “interação” e “transformação”.

Sobre o processo de criação artística em rede, Cecília Almeida Salles assevera:

¹²⁶ Estilista: Ronaldo Rubens. Maquiagem: Arley Velasco. Unhas: Thiffanny Ferreira.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/tozoandonaweb/>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

Volto à imagem da rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a relevância de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama. É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição. Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira em geral, assim como remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indicam algumas escolhas. (SALLES, 2008, p. 42)

Foram certas escolhas que me fizeram chegar até aqui e seguir nesse estudo. Dessa forma, são essas mesmas escolhas que te convidam subjetivamente a refletir, no próximo tópico, como o “lixo vira luxo” em Abaetetuba.

3.2.3 Con(cu)rso Garota Carro do Lixo

Saco vazio não para em pé e não para em lugar nenhum na nossa cidade! Por onde andamos vemos sacos por todos os lados, nas ruas, valas, ramais, igarapés e nos rios. É triste demais para a natureza e ao meio ambiente e sociedade geral... Faltam lixeiras públicas e políticas públicas, conscientização, debate e enfrentamento de um material que dura 400 anos para se decompor na natureza. Sacolas, tubos de linhas, garrafas pet fazem a composição geral desse look de 2021. Em andanças por aí a gente percebe como Barcarena, Cametá, Parauapebas, Tucuruí e outros municípios são mais limpos e bem cuidados. Abaetetuba existem diversas pessoas, famílias e cooperativas que vivem da coleta seletiva desse material. Separar e dar um destino correto ajuda a manter uma cidade limpa, socioeducativa e harmônica com os espaços... É triste chegar nas ilhas e verificar aquele monte de sacolas e garrafas pet nas margens e a dentro, dói olhar nossos igarapés e beira de estradas lotadas desses objetos... Transformar em artesanato, reutilizar, transformar em renda e benefícios sociais além de buscar o debate socioambiental é uma tarefa difícil, porém não é impossível! Somente juntos mudamos a realidade! O Garota Carro do Lixo há anos acredita, incentiva e constrói ideias mostrando realidade e possibilidades com o tema lixo! Somos a única cidade do mundo que faz do lixo uma festa! Esse ano será diferente, mas dia 31 de julho tem a 14ª edição do maior concurso socioambiental do Pará.¹²⁸

Saindo do contexto carnavalesco e urbano, te convido agora a dar um passeio comigo no famoso e agitado veraneio da Vila de Beja, berço da colonização de Abaetetuba. Lá, no mês de julho, acontecem vários eventos promovidos tanto pela Prefeitura de Abaetetuba quanto intensamente pelos barraqueiros e promotores de eventos. Entre os vários eventos, dois são voltados para o seguimento LGBTQIA+: o Miss Verão Gay e o Garota Carro do Lixo. Ambos acontecem, atualmente, no palco central de Beja, onde também são realizados os shows das bandas locais e regionais, atividades aeróbicas, desfiles, entre outras coisas.

¹²⁸ Chamada para o concurso Garota Carro do Lixo 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/3971051149672075>. Acesso em 5 de maio de 2021.

O Miss Verão Gay, o qual tive a oportunidade de participar no ano de 2020¹²⁹, é realizado sempre aos sábados a noite, com datas que podem variar. Enquanto que o Garota Carro do Lixo tem uma data fixa: acontece na primeira segunda-feira, depois do último final de semana do mês de julho. Conhecida popularmente como “segunda da varrição”, é o momento no qual é limpa a praia, pelo menos em tese, de todos os entulhos deixados pelos visitantes e moradores da Vila.

Foi pensamento em promover uma consciência ambiental na Vila de Beja, relacionada ao descarte correto do lixo, que um grupo de amigos coordenado por Adriano Crocoká, Bia Falcão e Bolos criaram, em 2008, o Garota Carro do Lixo. Entretanto, nesse primeiro ano não aconteceu o concurso.

Figura 70- Samantha Motoserra e Flávia Sadalla, 2009. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

¹²⁹ Versão onlive direto da Boate Nobre Hall. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptdD4gOB9lc>. Acesso em 5 de maio de 2021.

No ano de 2009 aconteceu oficialmente a primeira edição do Garota Carro do Lixo. A primeira candidata da história do evento foi a Shayera Sancler. Seguida pela finada¹³⁰ Samantha Motoserra que, segundo Adriano Crocoká, fez um grande atraque dando um banho no público presente. Não deu outra, Motoserra conquistou o primeiro título de “mais imunda do verão de Abaetetuba”.

Nessa primeira edição, participou ainda como candidata a transformista Flávia Sadalla. A premiação foi cinquenta reais e um CD (*compact disc*). A organização do espaço e escolha dos jurados ficou a cargo da Bia Falcão; e a coordenação geral do desfile, sorteio e criação dos quesitos na responsabilidade do Adriano Crocoká. Tais quesitos permanecem até hoje, são eles: traje, criatividade, imúndice, rasgação e tema.

Em um texto escrito em suas redes sociais¹³¹, Adriano Crocoká narra como foi a edição de 2011 desse concurso exótico que se tornou tradição em Abaetetuba. Veja-se a criatividade, ousadia, comicidade e performance das candidatas:

Figura 71- Dany de Catraca e Perez Watson, 2011. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

¹³⁰ O termo “finada” refere-se, nesse contexto gay, às pessoas que mudaram de religião ou não participam mais dos concursos performáticos.

¹³¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/2991248114319055>. Acesso em: 04 de março de 2021.

Em 2011 acontece o primeiro atraque do concurso Garota Carro do Lixo, mas atraque mesmo...

Peres Watson trouxe o tema do Luxo ao Lixo. Ela já não veio por onde tinha que entrar kkkkk, já chegou se jogando numa janela bem alta e bem enlouquecida se jogando numa melissa de salto da Dana Brasil. No centro do Salão tinha 1 litro de açaí pendurado esperando por ela e a torcida com sacos de farinha. Peres começa sua performance num belo traje e de repente fura a sacola de açaí. Se derrama... Sua torcida atira farinha e ela começa a se rasgar... Ninguém aguentava de ri e os jurados ficaram loucos ...

Após todas as apresentações Peres obtém nota máxima no evento. Candidatas protestam por Peres não apresentar traje de lixo e aí começa um grande fexeter...

Então a coordenação decide penalizar em 0,5 décimos e assim o concurso ficava empatado com Dany de Catraca e Peres. Após longas discussões a direção decide que o público faria a escolha...

Por uma confusão acabou que torcidas opostas gritaram no momento errado para suas candidatas erradas e uma outra confusão começa. Dany corre com a faixa, a organização oferece os prêmios a Peres, que diz querer o título e não prêmios. Uma hora o vice prefeito foi premiar a Peres que quebrou os troféus na frente dele, jogou mesa e cadeiras num grande close destruidor.

Peres foi penalizada mesmo por não apresentar traje de lixo e imundice. O título ficou com Dany de Catraca.

Fiz a faixa que a Dany usa e estou na foto ao lado de Peres seca igual uma baguette.

Em 2012, a vencedora do Garota Carro do Lixo foi Shakira Pityú. Sabe-se que ela subiu nas mesas, se pendurou nos esteios e comeu lixo de verdade. Naquela edição, o Adriano Crocoká (Crocro) também iria participar, porém, ele foi barrado o que ocasionou outro atraque.

Figura 72- Shakira Pityú, 2012. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

Houve também, em 2012, uma primeira tentativa de se fazer o concurso em um local maior: Luar de Beja. Tudo estava devidamente acertado. Entretanto, de acordo com o Adriano Crocoká, após o arrastão pelas ruas da Vila de Beja, a Bia Falcão decide levar o concurso para o seu bar, dizendo: “Lá é tradição! E também é minha despedida e a partir do ano que vem tu vai tomar conta de tudo...” (CROCOKÁ)¹³².

Em 2013, o evento passou a ser inteiramente da responsabilidade do Adriano. Além disso, o concurso passou a acontecer no Luar de Beja¹³³ onde o Garota Carro do Lixo, de uma pequena brincadeira, se tornou um dos maiores eventos LGBTQIA+ da cidade de Abaetetuba. Naquela edição, a Teresa¹³⁴ Suja Imunda ficou em terceiro lugar, África Pirenta em segundo, e a campeã, com nota máxima, foi a Adiel Cantina da Serra.

Conheci o Adiel quando ele tinha apenas treze anos de idade. O mesmo foi um dos meus dançarinos na quadrilha mirim Roceiros Junino de São Sebastião. Ele era um pré-adolescente bastante agitado, com temperamento muito forte, mas extremamente talentoso.

Quando eu soube que ele já tinha sido campeão do concurso Garota Carro do lixo, realizando a performance mais subversiva da história do evento, prontamente entrei em contato com ele pelo facebook objetivando entrevistá-lo¹³⁵. Depois de alguns dias de espera, ele me respondeu e disse que ia contribuir com a pesquisa.

Foi pelo facebook que o Adiel, por meio de vários áudios, me contou todo o seu processo criativo/subversivo. Uma questão interessante: foi através das redes sociais, principalmente pelo facebook, que coletei inúmeros textos visuais (fotografias) que permitiram dar mais vida à minha escrita. Portanto, não posso deixar de ressaltar a importância das novas tecnologias para as pesquisas realizadas no campo das Artes.

Sobre o fato: Adiel no ano de 2013, já morando em Goiânia, foi passar as férias de julho em Abaetetuba. Como ele é muito conhecido no meio LGBTQIA+ na cidade, as “gays” e as “sapatões” diziam: “bora viado participa [...] vai ser babado e tudo mais...boca de confusão o concurso” (ADIEL). Ele, após muita insistência dos amigos, confirmou a sua participação: “Eu sempre quis participar, mas era só viado desgraçado que participava” (ADIEL).

Com a ajuda da Perez Watson (Perereca) e da Jordan (Tiffany Melo), entre outras pessoas, ele se lançou para a disputa. A sua grande rival era a candidata Ernesta, que é moradora

¹³² Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/2991446117632588>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

¹³³ Disponível em: <https://www.facebook.com/adriano.crocoka/posts/2991673317609868>. Acesso em: 05 de maio de 2020.

¹³⁴ Teresa Cristina foi a primeira mulher heterossexual a participar do concurso.

¹³⁵ Naquela momento ele estava morando e trabalhando em Goiânia (GO).

da Vila de Beja e já tinha vencido algumas edições. Mas que, por algum motivo, não participou naquele ano.

No meio da carreata, a qual percorre a Vila de Beja, o Adiel foi revirando os lixos e pegando tudo o que podia para criar a sua fantasia (tampa de vaso, calcinha). Ademais, a sua bermuda e camisa foram rasgadas, e uma cueca e os dentes de um cachorro morto foram usados como cordões. Nas palavras dele: “eu virei uma garota do lixo” (ADIEL).

Ainda no processo de montagem inicial, ele pediu ajuda para alguns garís que forneceram alguns materiais, porém afirmou: “isso não ia me fazer ganhar” (ADIEL). Foi, então, que ele teve a ideia de pedir para uns quatro rapazes lhe carregarem durante a sua entrada no concurso. Ao ser carregado ele se sentiu: “rainha”, “perfeita”, “linda”, “uma Cleópatra” (ADIEL).

Quando o Adiel já ia entrando para se apresentar alguém avisou que ainda não era a sua vez, então os rapazes o abaixaram. Correndo rapidamente para o banheiro, ele achou um cabo de vassoura. Lá, pediu ao caseiro uma faca emprestada para cortar uns 10cm do cabo. Após cortado, ele enfiou o pedaço de pau em uma camisinha e, posteriormente, em seu ânus.

Figura 73- Adiel Cantina da Serra em performance no Garota Carro do Lixo, 2013. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

Chegou a vez do Adiel. Ele entrou carregado pelos garotos. Durante a execução de sua performance ele teve a ideia de ficar pelado e ficou. Em seguida, escondeu o seu pênis entre as pernas e se jogou no chão. O seu corpo estava completamente alterado devido a grande ingestão de bebida alcoólica. Ao final, vendo que o público estava indo ao delírio com a sua apresentação, ele pediu silêncio e tirou o pedaço de “pau do cu”.

Em 2014, o Adiel foi passar a faixa para a próxima “Garota do Lixo”, mas ele não quis concorrer novamente porque tinha que voltar para Goiânia. Por fim, em seu depoimento, ele disse que quer voltar a participar do concurso quando a pandemia passar.

Análogo ao Adiel, no que consiste a estilização do ânus como meio de arte e subversão, o artista americano Ron Athey, já citado nessa dissertação, eleva ao extremo o nível da performance art. Veja como:

Paris, 21 de agosto de 1999. Ron Athey executa sua performance O ânus solar no Forum des Images. Essa performance excede tanto a body art quanto a sexualidade. É contrassexual. Nela, vemos primeiro um vídeo: a cena de um filme no qual se realiza uma tatuagem ao redor do cu de Athey. Ele está de quatro, o olho de cu aberto em direção à câmera. Uma mão, de luvas limpas, desenha e grava cuidadosamente um sol preto ao redor de seu ânus com a ajuda de uma máquina de tatuar. Depois, os olhos do público se voltam para o palco onde Ron Athey se prepara para subir em seu trono. Está nu. Uma tortura-genital muito precisa, que consiste em injetar um líquido tóxico (uma solução salina), deformou seu pênis e seus testículos. Sua genitália, que se sobressai e balança entre suas pernas, se parece mais com uma espécie de útero externo do que com o sexo masculino. Seu pênis está inchado sem estar com uma ereção. Está cheio, mas sem esperma. Em vez de ejacular, recebeu ejaculação técnica e calculada da seringa. Seu sexo é contrassexual. Usa cinta-liga. Caminha sobre um salto agulha. Avança lentamente, como se a cada passo fosse cair. Dois dildos foram acoplados em seus saltos, como esporas. Amarrou-os a seus pés, como Pierre Molinier já havia feito antes em seu Autorretrato com esporas de amor. Os dildos pendem atrás de seus sapatos como órgãos flácidos e secundários.

Prepara-se para a autodildagem. Sobe seu trono: uma cadeira, híbrido de mesa de ginecologista, penteadeira e sling S&M. Em primeiro lugar, maquia o rosto introduzindo longas agulhas sobre a pele que, em seguida, fixa com fios em sua coroa de espinhos. É a rainha que tem a cara esticada pela coroa do ouro. É a esposa cujo ânus virginal, aquecido por um sol preto, está disposto para uma noite de bodas solitária. De quatro, a rainha entrega seu ânus a seu povo. Seus súditos esperam ser cobertos por uma onda de merda. Seu ânus dá: com ajuda de uma vara, ele tira o colar de pérolas brancas de Louise Brooks. Uma cadeia interminável de bolas de merda imaculadas e brilhantes. Seu ânus é bênção e dom. Quando o ânus está vazio, disposto a receber, o ritual de transar com o dildo começa. Imprime um vaivém em suas pernas. Os dildos pendem de seus calcanhares, brigam para penetrar seu ânus. Dildagem interruptus. Sempre. Nenhum dos dois dildos possui totalmente seu ânus. Este não pertence a nenhum dos dois. O trio transa, ou melhor, não chega a transar. Masturbam-se. Não. (PRECIADO, 2017, pp. 53;54-55)

Refletindo sobre isso, percebi o quanto os atos performáticos do Alon e do Ron me afetaram. Tais atos, geraram as seguintes questões dispaoras: 1) a relação corpo/objeto (dildo, pedaço de pau), mostram novas formas de prazeres e uso do corpo em práticas sexuais e

artísticas descentralizadas dos comportamentos restaurados heteronormativos¹³⁶. 2) A relação ativo/passivo no corpo do artista, que é ao mesmo tempo vulnerável para distintas ações (infecções pelo HIV, agressões físicas e verbais) e performativo para outras (o uso do preservativo no pedaço de pau, a meu ver, se configura como um ato simbólico de luta e ao mesmo tempo transgressão). E, 3) os corpos dilatados são mais potentes em significados.

Mas, o que seria um “corpo dilatado”? Recorrendo aos estudos da Antropologia Teatral, Eugênio Barba explica:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para o espectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo. (BARBA, 2012, p.52)

O conceito de corpo dilatado está presente nessa investigação, pois cada sujeito transformista, individualmente, chamou a atenção para o seu corpo durante a sua performance. Além de que, essa individualidade foi superada e ampliada quando os corpos estavam reunidos nas festas performáticas, porque gerou uma performatividade plural, como nos aponta Judith Butler (2019).

Em outros termos: se um corpo dilatado, na *performance art*, já é poderoso, imagine quando os corpos transformistas estavam reunidos nas festas performáticas. Eles geravam “energia atômica” capaz de provocar fissuras e estados de transe nos espectadores e na sociedade. Visto que, “[...] o poder que as pessoas têm de se reunir é ele mesmo uma importante prerrogativa política [...]” (BUTLER, 2019, p.14).

Um outro *insight* sobre a relação corpo dilatado e transformismo gerou outras questões, veja: para Tomaz Tadeu (2009) a criatura “pós-humana” ou “ciborgue” se constrói por um lado pela mecanização humana e por outro pela humanização da máquina. Logo, os arranjos de costas bem como outros elementos de transformação (calcinha apropriada, prótese de peito, lente de contato, peruca, mega-hair, unhas portiças, cílios portiços, entre outros), mesmo usados temporariamente, não estariam a dilatar os corpos transformistas com sua mecanização/artificialidade? Esses corpos transformistas, sem refletir a questão ontológica, não podem ser considerados, em parte, novas criaturas “pós-humanas” ou “ciborgues” por meio dessa dilatação corporal com materiais advindos do lixo? Essas questões ficaram abertas.

¹³⁶ Para Preciado o falo seria o órgão heteronormativo por essência. Logo, buscando romper com isso, ele aponta o ânus, parte do corpo humano mais suja e abjeta, como o centro contrassexual universal, isto é, que levaria a representação tradicional sexo/gênero à merda.

Figura 74- Luna Fedor em performance no Garota Carro do Lixo, [201?]. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Adriano Crocoká

Em 2019, a candidata Luna Fedor conquistou o terceiro título com o tema: “a verdadeira história da agressão do moto-táxi do terminal”. Sua temática foi baseada na briga entre o ex-diretor do terminal de Abaetetuba e um moto táxi. Naquela ocasião, o ex-diretor liga para o ex-prefeito Alcides Negrão (Chita) para pedir socorro. O áudio viralizou e virou meme na cidade.

Nesse mesmo ano, pela performatividade coletiva, o concurso Garota Carro do Lixo, após doze anos de (r)existência, foi incluído na programação oficial do veraneio. Foi uma grande vitória para a visibilidade e respeito aos artísticas LGBTQIA+ local.

Figura 75- Programção de Beja, 2019. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)

DIA	LOCAL	ATRAÇÃO	HORÁRIO
28/07 - Sábado	Palco Principal	Tratamento Funcional	17:00
		Di Junior Lacer	Intervalo
		Banda Pop Show	20:30
		Banda Sólido Show	22:30
		Apresentação da Garota e Garota do Verão 2019	00:00
21/07 - Domingo	Palco Principal	Andriana Oliver e Banda	00:30
		Aeróbica e ritmos	10:00
		Di Daniel Bonny	Intervalo
		Popade Via Namorar	13:30
		Devil's Garota e Garota	14:30
22/07 - Segunda-feira	Palco Principal	Beja Verão 2019	16:00
		Banda Alta Notes	17:30
		Banda Camomila Vip	18:00
		Música Alternativa	19:00
		Justa e Militarado	16:00
24/07 - Quarta-feira	Música na Praça	Banda Musical	19:30
		Banda Municipal	21:30
		Projeto Garotada da Escola Municipal de música	20:30
25/07 - Quinta-feira	Música na Praça	Música e Jogo	22:00
		Música Alternativa	20:00
		Cui Quaxama e Banda	20:30
26/07 - Sexta-feira	Palco Principal	Banda Magníficos Show	22:30
		Cabe no Fome eletrônico	00:00
		Tratamento Funcional e Ade de ritmos	17:00
27/07 - Sábado	Palco Principal	Di's La Tribe	Intervalo
		Banda Tera Messer	21:00
		Jarguê e Banda	22:30
		Banda Ato 15	00:30
		Aeróbica e ritmos	10:00
28/07 - Domingo	Palco Principal	Intervalo	11:00
		Sandália de Amboá	12:30
		Loureira e Banda	13:30
		Banda Amassora	15:00
		Banda Forró de Bacana	17:00
29/07 - Segunda-feira	Palco Principal	Manifestação cultural	13:00
		Concurso Garota Carro do Lixo	13:00

Clube Castiela • Aeróbica e ritmos • Tratamento Funcional • Jogo de verão: Sábado (horário à tarde), e um abrigado (horário).
Banda Alternativa Tiquia • Palco alternativo The Littera Show • Palco alternativo Periferia

Fonte: Adriano Crocoká

Prosseguindo, na tarde do dia 30 de maio de 2020, estava Willieme Pinheiro e eu passeando pela orla da Vila de Beja quando encontramos o Ernesto, o bicampeão do concurso Garota Carro do Lixo. Naquele momento, o Ernesto¹³⁷ falou que estava isolado a mais de dois meses devido à pandemia, e que estava com saudades de algumas pessoas. (Confesso que eu estava um tanto temeroso, pois todos nós estávamos conversando sem máscara em pleno auge da pandemia de covid-19)

Entre os vários assuntos que tratamos, comentamos que naquele ano o famoso veraneio da Vila de Beja seria afetado devido à grave situação sanitária, e que, conseqüentemente, o concurso Garota Carro do Lixo não iria acontecer. Foi, então, que o Ernesto começou a falar que vinha se preparando para resgatar o título de rainha que havia perdido no ano anterior. Em sua fala, de forma implícita, ele revelou como foi a sua preparação para o Garota Carro do Lixo (2019), e o que fez ele perder o título.

O Ernesto contou que ele tinha muitos patrocinadores na edição de 2019. A maioria deles eram donos de bares que lhe dariam bebidas para que ele pudesse subir no palco bêbado e, em consequência disso, arrasasse em sua performance. No entanto, no dia do concurso, o seu figurino não estava concluído, e ele não tinha sequer ouvido a montagem musical da sua apresentação. Para completar, ainda teve que pagar os seus primos para juntarem lixo para a confecção do seu traje¹³⁸.

Pouco antes de começar o concurso ele não tinha ingerido nenhuma bebida alcoólica, portanto, na sua opinião, não estaria preparado para se “rasgar”¹³⁹ em sua apresentação. Além do mais, por volta das 15h:00min, o Adriano Crocoká chamou todas as candidatas para o palco, sob a pena de perder dois pontos caso a candidata não comparecesse naquele devido momento. O Ernesto foi para o palco, mas não estava aquecido pois não tinha bebido nada. Ou seja, para ele, a bebida seria o ingrediente para o sucesso, devido a mesma alterar o seu estado corporal e potencializar os seus movimentos de “rasgação”.

Além de não ter bebido (aquecido) e ouvido a sua música, na hora da sua performance alguém da sua produção colocou o seu arranjo de costas errado. Dessa forma, aliado a grande quantidade de lixo preso em seu traje, ele não conseguiu encontrar o botão para explodir os fogos que estavam escondidos. Resumindo: ele perdeu o título, com a diferença de um décimo, para a atual campeã Luna Fedor, e ainda gastou quinhentos reais com toda a sua produção.

¹³⁷ O Ernesto estava segurando uma garrafa de cerveja long neck Skol.

¹³⁸ Um dos critérios do concurso é o reaproveitamento do lixo deixado na praia.

¹³⁹ Executar ações, como: se jogar no chão, rolar, pular, gritar, etc.

Como verificável, a bebida fazia parte do processo criativo do Ernesto. Ele a usava como alteradora corporal antes da execução de suas performances no Garota Carro do Lixo. Ademais, ela seria o anestesiador, pois durante as suas performances o seu corpo “não sentia nada” (ferimentos, machucados, arranhões, luxações). Porém, nos dias seguintes ao concurso e após o efeito do álcool, ele ficava completamente dolorido.

No final dessa conversa informal, mas muito proveitosa, eu disse ao Ernesto que iria escrever sobre isso e que marcaria uma entrevista com ele. O mesmo topou, e disse que falaria mais coisas sobre as suas apresentações. Meses depois, es que surge o Ernesto como candidata na primeira versão on-live do concurso Garota Carro do Lixo.

Figura 76- Ernesta Pirão, 2020. (Imagem coletada no facebook durante a pesquisa do mestrado)



Fonte: Maria Eduarda Nereida

Em 2020, devido à pandemia, o concurso foi realizado em formato de live, sendo transmitida diretamente da boate Nobre Hall¹⁴⁰. A aglomeração de pessoas não era permitida,

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dTv6PKtquc>. Acesso em: 03 de março de 2021.

mas isso não impediu com que as artistas usassem criatividade, humor e energia corporal para protestar politicamente.

O título da edição de 2020 ficou com a candidata Diana Paes. Entretanto, a Ernesta Pirão foi muito consciente e humana ao chamar atenção para os cuidados contra o coronavírus. Algo que o presidente Jair Bolsonaro, de forma romanceada, chamou de “gripezinha”. Ao término desse capítulo, a “gripezinha” já tinha matado 542.877 pessoas em todo o Brasil.

APURAÇÃO DOS VOTOS

Durante o casamento com essa pesquisa muitos foram os momentos de crises. Tive crises de ansiedade, insegurança e medo. Fiquei semanas sem gozar cognitivamente. Mas, na “terapia de casais”, com o apoio tanto das professoras Ana Cláudia e Maria do Remédio quanto dos meus colegas de turma, eu pude fortalecer ainda mais o meu amor pela arte do transformismo.

Em relação a essa arte, eu acredito, mesmo se um aprofundamento teórico-prático da minha parte, que é uma categoria decolonial existente e criada aqui na América Latina. Uma categoria de pensamento capaz de instigar inúmeras ponderações sobre a tênue fronteira entre arte (performance)/realidade (performatividade), corpo (ciborgue)/tecnologia (humanização), razão/desejo, entre outras coisas. Entretanto, ainda é pouco estudada por grande parcela dos estudiosos da Arte.

Como existem poucas produções bibliográficas que utilizam a/o categoria/termo “transformismo”, outras pesquisas se fazem necessárias. Dessa forma, pretendo continuar esse estudo em outro momento, visando aprofundar as implicações dessa arte na América Latina, com foco na Amazônia Tocantina.

Nessa trajetória nômade como pesquisadora amazônica, percorrendo estradas e rios na busca dos dados etnográficos, muitas foram as vivências artísticas, educacionais e sexuais também. Ou seja, como eu sempre dizia em forma de brincadeira para a colega Iva Roth, “eu perdia o mestrado, mas não a caceta”.

Foi uma dessas “cacetadas da vida” que quase me leva a óbito, pois em abril desse ano fui infectada pelo coronavírus. Foi um momento de parada total. Refleti bastante sobre a minha vida. Pensei em desistir do mestrado, porque não via mais sentido em ficar horas e horas lendo e escrevendo. Eu queria só a oportunidade de sobreviver. E sobrevivi.

Quando eu estava doente e isolada das pessoas, comecei a assistir na netflix o reality show *RuPaul's Drag Race*. Em sua primeira temporada, a *drag queen* Ongina, muito emocionada, revelou ser soropositiva. Essa notícia, ao mesmo tempo que foi impactante me incentivou a continuar a pesquisa, porque vi que aquela artista, mesmo com uma doença que não tem cura, não perdeu o glamour e a sua vontade de viver. Portanto, foi a partir desse fato que eu comecei a repensar a importância dos concursos performáticos gays, e a refletir sobre as minhas ações para o fortalecimento das causas LGBTQIA+.

Foi pensando nesse fortalecimento da cultura amazônica e LGBTQIA+, que eu trouxe à tona algumas experiências artísticas construídas na microrregião do Baixo Tocantins (Chimoua Gay; Rainha do Folclore; Miss Verão Gay; Dagaticadaga; Miss Caipira GayFriend;

Gala Gay e Garota Carro do Lixo). Experiências socioculturais pouco valorizadas, incentivadas e pesquisadas.

Nessa bricolagem metodológica entre etnografia (pesquisadora observante) e autoetnografia (pesquisadora/atuante), eu pude ativar várias memórias restauradas/performadas dos meus pares. Memórias que, com toda a certeza, vão contribuir para o crescimento e reconhecimento da história artística LGBTQIA+ no/do estado do Pará.

Em tempos de pandemia, as redes sociais foram de suma importância para o sucesso dessa bricolagem metodológica. No meu caso, as redes sociais, principalmente o facebook e o whatsapp, ajudaram a coletar inúmeros registros fotográficos, que permitiram dar maior veracidade aos fatos narrados, entrevistas à distância, como no caso do Adiel Alon, e trocas de informações com as interlocutoras.

Durante o isolamento social, as redes sociais também contribuíram para que as pessoas se comunicassem e ficassem entretidas nas telas dos computadores, celulares e televisões. Além disso, elas expandiram os concursos gays para os “lares tradicionais” por meio das lives. Em outros termo, as redes sociais foram de extrema importância acadêmica e social.

A saber, a escolha dos concursos, fatos relatados e pessoas entrevistadas foi muito difícil. Muitas experiências ficaram de fora dessa escrita, ora por tempo de realizar uma reflexão mais profunda, ora pensando em aproveitá-las em outros momentos acadêmicos.

Sobre os processos criativos narrados nessa dissertação, gostaria de frisar que eles são efêmeros, políticos e altamente estruturados. Ou seja, esses processos, mesmo criados no âmbito da cultura popular, envolvem muita pesquisa, logística e recursos humanos. Assim sendo, os trabalhos das artistas transformistas são tão sérios quanto os trabalhos realizados pelos grandes performes das artes cênicas. Com algumas diferenças: não possuem a mesma visibilidade, apoio financeiro e reconhecimento.

Para a área educacional, essa pesquisa vem somar com os inúmeros estudos sobre os artistas LGBTQIA+ da América Latina; gênero e sexualidade; cultura afro-indígena; história sociopolítica das cidades amazônicas; e, não menos importante, sobre os processos criativos das artistas transformistas. Ao mesmo tempo, chama a atenção para que as Instituições de Ensino Superior (IES) do Brasil insiram, nos currículos básicos dos cursos de arte, os conhecimentos sobre o “Transformismo” e a “Arte Drag” (queen/king). Isso seria inédito em termos acadêmicos.

Ser uma artista transformista já é difícil, imagine ser transformista e professora de escola pública no interior do estado Pará, onde ainda existem inúmeras famílias que não são a favor de nenhuma prática LGBTQIA+. Porém, a Tamara Tijuca surgiu nas escolas de Cameté,

inserindo-se de vez no processo artístico/educacional dos alunos. Mostrando que é possível romper certos padrões educacionais cristalizados com muito trabalho, dedicação e amor. Dessa forma, esse trabalho também é um grito de liberdade contra todas as formas de violência e preconceito.

Entre as inúmeras violências que sofri, essa pesquisa demonstrou a fragilidade da minha família em relação a aceitação de um sujeito homossexual transformista. Minha mãe, para dar um exemplo, passou muito tempo sem compreender que eu me monto do sexo oposto por questões artísticas, subversivas e micropolíticas. Não tendo o objetivo pessoal de redesignar minha identidade de gênero em travesti ou transexual, mas, apenas, deixar a Tamara viver em meu corpo.

Assim como eu, durante a pesquisa de campo, fui detectando que muitos sujeitos entrevistados, visitados, abraçados e ouvidos, também sofreram inúmeras violências físicas e psicológicas. Com efeito, percebi que a luta contra essas formas de violência deve ser coletiva, devido as mesmas serem reiteradas cotidianamente por certos grupos de pessoas. Em outras palavras, incorporar a Tamara me ensinou na pele o quanto os inúmeros sujeitos LGBTQIA+ que transitam por outras identidades de gênero sofrem. Os quais, em muitas circunstâncias, são expulsos de suas casas ficando expostos às drogas, prostituição e diferentes formas de violências.

Um ponto bastante delicado da pesquisa foi que as leituras sobre sexo, gênero, sexualidade, memória, performance e performatividade, eram desconhecidas por mim. No entanto, ao longo do percurso, fui encontrando o Schechner, Butler, Preciado, Mombaça, Cohen, Glusberg, Nora, entre outros. Todos penetraram o meu desejo de conhecer e criar reflexões que mesclassem erotismo, humor, ironia, simplicidade, criatividade e o, mais libertador, foda-se para os pré-conceitos.

Esse primeiro “foda-se” proferido, em Abaetetuba, por gays, travestis e transexuais, durante a criação do Baile Gala Gay em 1976, ecoou longe. Hoje, o que se vê pela performatividade plural das artistas transformistas, nos concursos performáticos, é uma revolução micropolítica. Uma revolução subversiva do cu, da arte e das bixas abjetas da Amazônia.

Por fim, agradeço a sua participação nesse per(cu)rso. Agora, após feita a apuração dos votos, chamo aqui para receber as suas premiações de Rainhas, com aplausos de vocês, as seguintes candidatas: Sabá, Gisele Morgado, Bruna Lombardi (*in memoriam*), Tana Luck, Dihia Mikaelen, Duda Nereidy, Carolayne Vitória, Lilian Tufão, Adiel Alon, Shakira, Flávia Sadalla, Shaiera Sancler, Daniela Delamari, Floriana, Marcela (*in memoriam*), Paola Bracho,

Monaiara Matarazo, Leona, Naiandra Nayra, Laynna Cardoso, Diana Paes, Jéssica Isabelle, Abulane Silva, Ávila Assunção, Ernesta Pirão, Luna Fedor, Lucinha do Babado, Samantha Motosserra, Adriano Crocoká, Ayla Vitória, Valentina Milano, Ashley Evans, Maria Hernandes, entre muitas outras que não foram citadas, mas que são igualmente importantes para o fortalecimento do movimento LGBTQIA+ em Abaetetuba.

CORPO DE JURADOS

ABRANTES, José. **Fazer monografia é moleza: o passo a passo de um trabalho científico**. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2007.

ASSMANN, Jan. **Communicative and cultural memory**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

ALENCAR, César Augusto Pimentel de. Os níveis da performance segundo o Teatro Antropológico. IN: In: **Antropologia da Dança III- Pesquisas do CIRANDA- Círculo Antropológico da Dança/ Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.)** Florianópolis: Insular, 2015.

ANJOS, Anna. **O teatro Kathakali**. 2013. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html. Acesso em: 25 de novembro de 2019.

ALBAGLI, Sarita. Território e territorialidade. In: **Territórios em Movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva/ Vinícius Lages, Christiano Braga, Gustavo Morelli, organizadores; Ignacy Sachs, prefácio**. – Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Brasília, DF: SEBRAE, 2004.

AMANAJÁS, Igor de Almeida. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. In: **Revista Belas Artes**, São Paulo, Ano 6, n.16, set-dez 2014. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=dragqueen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas>> Acesso em: 09 de setembro de 2019.

ASCHIERI, Patrícia. Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. In: **Antropologia da Dança IV/ Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.)** Florianópolis: Insular, 2018.

BARBA, Eugenio. O corpo dilatado. IN: **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral/ Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça**.- São Paulo: É Realizações, 2012. pp. 52-61 – (A arte do ator)

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos/ Armindo Jorge de Carvalho Bião, prefácio de Michel Maffesoli**.- Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRÍGIDA, Miguel Santa. **A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: performance e ritual na cena afro-carioca**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3418>. Acesso em: 09 de setembro de 2019.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2. Ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRETONES, Paulo Sérgio. **O início do inverno e as origens da festa junina**. Disponível em: <https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/801239/o-inicio-do-inverno-e-as-origens-da-festa-junina>. Acesso em: 01 de julho de 2021.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro, 2010. (Estudos e pesquisas, informação demográfica e econômica nº27)

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro** / Margot Berthold: [tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho e Clóvis Garcia], -- São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

BORTOLOZZI, Remom Matheus (2015). **A Arte Transformista Brasileira: rotas para uma genealogia decolonial**. Quaderns de Psicologia, 17(3), p.123-134. Disponível em: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi>. Acesso em: 01 de novembro de 2019.

BOGO, Ademar. **Identidade e luta de classes**. -2.ed.-São Paulo: Expressão Popular, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. - 16ª edição. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**.- tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. -3ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BRASIL. SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL. MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO. **Perfil Territorial (Baixo Tocantins-PA)**. Disponível em:http://sit.mda.gov.br/download/caderno/caderno_territorial_130_Baixo%20Tocantins%20-%20PA.pdf. Acesso em: 28 de junho de 2019.

CASTEDO, Antía; TOMBESI, Cecilia. **Mapa mostra como a homossexualidade é vista pelo mundo**. BBC NEWS BRASIL, junh. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48801567>. Acesso em: 23 de dezembro de 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**.- 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CAVIGNAC, Julie; CIACCHI, Andrea. **Ouvir a cultura: antrópolos, memórias, narrativas**. (Associação Brasileira de Antropologia- ABA), Nova Letra, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Gallhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988, 244p.

COSTA, Iracy Rúbia Vaz da Costa. Interseções performáticas: o conceito de performance em Butler e Schechner. In: **Antropologia da Dança III**- Pesquisas do CIRANDA- Círculo Antropológico da Dança/ Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis: Insular, 2015.

CARLSON, Marvin. "**O que é performance?**", in: Performance uma introdução. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/12105740/CARLSON_Marvin._O_que_%C3%A9_performance_in_Performance_uma_introdu%C3%A7%C3%A3o._Belo_Horizonte_Ed._UFMG_2009.

Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

CARDOSO, Elis de Almeida; FERREIRA, Raphael Bessa. **Léxico e cultura: a visão amazônica na obra poética de João de Jesus Paes Loureiro**. Revista Moara, nº 54, ago-dez, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/8061/0>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

COELHO, Raimundo do Socorro de Souza. **Patrimônio Cultural Cametaense. Estudo sobre o patrimônio cultural de Cametá e sua importância no contexto escolar do município**. Coleção Novo Tempo Cabano, vol. XI, Cametá, Pará, 2012.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **MARVIN CARLSON: Performance: a Critical Introduction, uma breve crítica da edição em português**. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/2015_MARVIN_CARLSON_Performance_a_Critical.pdf. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

DAUSTER, Tânia. **Um outro olhar: entre a Antropologia e a educação** In: Antropologia e educação: interfaces do ensino e da pesquisa. Cad. CEDES, v. 18, n.43, Campinas, SP: 1997.

DAWSON, James. **Este livro é gay**. Ilustrações de Spike Gerrel; tradução de Rafael Mantovani; revisão técnica e adaptações para a edição brasileira Vitor Angelo.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

ISSA, Tatiana (Direção). **Dzi Croquettes**. Documentário de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>. Acesso em: 10 de dezembro de 2019

DIAS, José Altamir Sassim. **Raízes do Tocantins: A poesia como resgate da cultura cametaense**. Coleção Novo Tempo Cabano vol. IV, Cametá-Pará, 2007.

ETNOGÊNESE. in: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Etnog%C3%AAnese>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

FILGUEIRAS, Ligia Amara; SILVA, Carlos Pinheiro da; CASTILHO, Isaque Moraes de. **Produção da cachaça artesanal em Abaetetuba-PA: um símbolo da cultura popular e patrimônio imaterial abaetetubense**. (XV Encontro Nacional de Ensino de Química (XV ENEQ) – Brasília, DF, Brasil- 21 a 24 de julho de 2010). Disponível em: < <http://www.xvneq2010.unb.br/resumos/R0431-2.pdf> >. Acesso em: 9 de agosto de 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FONTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etonografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena nº7 (PPGAC/UFRGS)**: - Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>. Acesso em: 08 de junho de 21.

FONTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações Metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal (UFRN). Vol. 1/1. Rio Grande do Norte, jan/jun 2014.** (pp.1-17). Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 08 de junho de 2019.

GIL, Antônio Carlos, 1946. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GEERTZ, Clifford, 1926. **A Interpretação das culturas**. - Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton.-São Paulo: Martins Fonte, 2006. – (coleção a)

GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Traduzido por Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. – 2 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GOMES, Erika Silva. **Performance Art: um breve histórico**. In: Antropologia da Dança III- Pesquisas do CIRANDA- Círculo Antropológico da Dança/ Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis: Insular, 2015.

GADELHA, Kaciano. DeCULonização e diásporas trans: uma entrevista com Sanni e Pêdra Costa por Kaciano Gadelha. *Periódicus*, Salvador, n. 7, v. 1, maio-out.2017. Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>. Acesso em: 22 de dezembro de 2019.

GLOBAL HERITAGES. **Teoria Decolonial de Marcelle Pereira**. Disponível em: <https://globalherit.hypotheses.org/7060>. Acesso em: 22 de dezembro de 2019.

GALEANO, Eduardo. **A Descoberta da América (que ainda não houve)**. Crônicas. Editora Universidade/URGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988. Série Síntese Universitária.

GUIA DE ELABORAÇÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS/ Rose Suellen Lisboa (Org.); Diego Santana (Colab.) Nonato Lisboa (Rev.).—Belém: Biblioteca UFPA, 2017.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano** / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. – (Mimo)

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade/** Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro- 11. ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALBWACHS, Maurice. Memória social e memória coletiva. In: Halbwachs, Maurice 1877-1945. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 29-70.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Tradução de Mauro Gama. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

IBGE. Diretoria de Pesquisas - DPE. Coordenação de População e Indicadores Sociais - COPIS. **Estimativa da população 2012.** Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/comparamun/compara.Php?Coduf=15&idtema=75&codv=v01&order=dado&dir=desc&lista=uf&custom=>>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

IDENTIDADE DE GÊNERO. in: WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Identidade_de_g%C3%AAnero. Acesso em: 07 de dezembro de 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos.** Brasília: Publicação *online*, abr. 2012. Disponível em:<http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES_POPULAÇÃO_TRANS.pdf?1334065989>. Acesso em 20 de nov. 2014.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Transexualidade: o corpo entre o sujeito e a ciência/** Marco Antônio Coutinho Jorge, Natalia Pereira Travassos. -1. ed.- Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

JOTA, Mombaça. **Rastros de uma submetodologia indisciplinada.** concinnitas| ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/25925/18566>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

_____. **Pode um cu mestiço falar?.** Jan, 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

_____. **Conversa com Pêdra Costa.** Mai, 2019. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/pedra-costa/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2019

KRUGER, Cauê. **Performance art versus performance studies?** Disponível em: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjWxOCTtJXmAhWuFLkGHRKyCkQQFjABegQICChAC&url=https%3A%2F%2Fwww.revistas.usp.br%2Faspas%2Farticle%2Fdownload%2F68385%2F70926%2F0&usg=AOvVaw2xPQelE_VMs0DR5SJ11UY4. Acesso em: 26 de novembro de 2019.

LE GOFF, Jacques, 1924. **História e memória.** 5ª ed. Tradução Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LE BRETON, David, 1953. **A sociologia do corpo.** 5. Ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** 16. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, 1939. **Obras reunidas, volume 4.** São Paulo: Escrituras, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Desaparições e emergências do real nas artes cênicas. In: **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança. jan./jun. 2009. p. 106-112

LOUREIRO, João de Jesus Paes. “**Cultura Amazônica -Uma poética do imaginário**”. Escrituras Editora. SP,2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A questão cultural amazônica**. In: Pará. Secretaria de Estado de Educação. Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais. -2ª. Ed. – Belém, CEJUP, 1992.

LHP; JUNQUEIRA, Ada Maria Gravina Prates. **Abaetetuba**. Projeto de fortalecimento de capacidades para o desenvolvimento local (CNM/PNUD). Abaetetuba-versão final, 2010.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo- estudos das performances brasileiras**.- 1ª, Rio de Janeiro, FAPERJ, 2011.

LABAN, Rudolf, 1879-1958. **Domínio do movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ulmann; (tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Neto; revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi). São Paulo: Summus, 1978.

LOBATO, Heberton dos Santos. **Encantos da terceira idade: um estudo das ações básicas de esforço e sua relação com o brinquedo cantado no processo de criação-ensino-aprendizagem da dança** / Heberton dos Santos Lobato; orientadora Profª M. Sc. Simei Santos Andrade. 2013.

_____. **Tamara Tijuca: uma autoetnografia transformista**. Orientador Profº M. Sc. Paulo Santana. 2011.

_____. **Festas e sujeitos em performance: experiências artísticas de visibilidade social LGBT na cidade de Abaetetuba-PA**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4067>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

_____. **Cartografia performática na Amazônia: corpo, cultura e imagem na cena LGBTQI+ no interior do Pará**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4509>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

_____. **Dança, ludicidade e educação na terceira idade**. Disponível em: [//sites.google.com/view/anaisencontroeducacao](https://sites.google.com/view/anaisencontroeducacao). Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

_____. As teorias de Laban no contexto lúdico da terceira idade: análise diagnóstica em dança. In: **Educação Lúdica: práticas reflexivas e criativas**. Mariana Marques Kellermann e Simei Santos Andrade (Orgs.) –Belém: Paka Tatu, 2019.

_____. Educação Patrimonial em Cametá: (re) escrevendo caminhos entre a História e a Arte. In: **Cotidianos e saberes na Amazônia: processos educativos e culturais**. Dedival Brandão da Silva/ Eliana Campo Pojo Toutonge (orgs.) –Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

MACHADO, Jorge. **Terras de Abaetetuba**. Abaetetuba: [s.n.], 1986.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social. Teoria, método e criatividade**. RJ, Petrópolis. Vozes, 2009.

MANESCHY, O. F.; MOKARZEL, M. O. . **Fora Do Centro, Dentro Da Amazônia Fluxo De Arte E Lugares Na Estética Da Existência**. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom), v. 1, p. 2049-2063, 2012.

MANESCHY, O. F. **Quem falou na minha boca?!** Texto apresentado no Seminário das Margens aos Centros: Sexualidades, Gêneros e Direitos Humanos. Faculdade de Direito UFGO, 25 a 27/09/2008.

MOURA, Cíntia Silva de. Introdução: o que é performance? (tradução do original em inglês "Introduction: what is performance?", de Marvin Carlson). In: **Revista Ensaio Geral**, Belém, v2, n.4, ago-dez, 2010.

MELLO, Anahi Guedes de. **"Olhar, (não) Ouvir, escrever": uma autoetnografia ciborgue**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

NASCIMENTO, Juliana. **Drags Demônias – O Grupo Cultural Belemense em Análise**. Anais do X Congresso ABRACE. V. 19, nº 1, 2018.

NOLETO, Rafael da Silva. **Brilham estrelas de São João: gênero, raça e sexualidade em performances nas festas juninas de Belém- PA**. (Tese) orientadora: Laura Moutinho, 2016.

NUNES, Kauan Amora, 1989- . **A trilogia do armário: a encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida** / Kauan Amora Nunes. - 2015.

NOGUEIRA, Soraia Rodrigues de Souza. **A importância da atividade psicomotora no equilíbrio e na coordenação motora da Terceira Idade**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/c204281.pdf. Acesso em: 5 de agosto de 2020.

OCIDENTALISMO. In: **WIKIPÉDIA**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ocidentalismo>. Acesso em: 23 de dezembro de 2019.

PEREIRA, Joseane. **Por Que São Sebastião É Padroeiro Dos Gays?** Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/por-que-sao-sebastiao-e-padroeiro-dos-gays.phtml>. Acesso em: 19 de dezembro de 2019.

PORTINARI, MARIBEL. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTAL SENTINELA. **Abaetetuba**. (Série Cidades do Pará). Disponível em: < <http://portalsentinela.com.br/portal/2013/03/15/na-serie-cidades-do-para-conheca-abaetetuba/>>. Acesso em: 9 de agosto de 2013.

PNUD. Projeto de fortalecimento de capacidades para o desenvolvimento local. **Abaetetuba-PA**. Disponível em: <

http://cdhl.cnm.org.br/001/00101001.asp?ttCD_CHAVE=9642&btOperacao=>. Acesso em 9 de agosto de 2013.

PRONKO, Leonard C. **Teatro: leste & oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

_____. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

NORA, Pierre. **Entre memória e história- a problemática dos lugares**. Proj, História, São Paulo, (10), dez, 1993.

PRECIADO, Paul B. (Beatriz), **Manifesto Contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. – São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____, Paul B. (Beatriz). **Transfeminismo**. -São Paulo: n-1 edições, 2018. (Série Pandemia)

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercieng, implante, escarificação, tatuagem**. –São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

ROYO, Victoria Pérez. **Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266052368>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

ROSA DE OLIVEIRA FILHO, Jorge (*et. al*). **Exuberâncias Fashion: História E Desmistificação Do Mundo Drag**. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/PO/po_7/po_7_EXUBERANCIAS_FASHION.pdf Acesso em: 28 de agosto de 2019.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual: entrevista. **Cadernos Pagu** (21) 2003: pp. 157-209. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332003000200008>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A construção social da memória. In: SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003. p. 33- 92.

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. **Minimanual compacto de História Geral: teoria e prática**. 2. ed. São Paulo: Rideel, 2003.

SANTOS, Magda Guadalupe dos. **Simone de Beauvoir. “Não se nasce mulher, torna-se mulher”**. Sapere Aude. Belo Horizonte. Vol. 1 n. 2. 2º semestre de 2010 (p. 108-122). Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/2081>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

SCHECHNER, Richard. Restauração do movimento. IN: **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**/Eugenio Barba, Nicola Savarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça.- São Paulo: É Realizações, 2012. pp.244-251 – (A arte do ator)

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Revista O percevejo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003.

SILVA, Dedival Brandão da. **Migalhas do Carnaval: Escolas de Samba, educação e patrimônio etnográfico em Abaetetuba**. - Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

SILVA, Dedival Brandão; LOBATO, Heberton dos Santos. **Narrativas Patrimoniais e Educação: história cultural e memória do carnaval das escolas de samba do Baixo Tocantins (Cametá)**. Anais V Colóquio Nacional Pesquisa em Trabalho, Educação e Políticas Públicas (GT3- Educação, Escolarização e Saberes na Amazônia). Ano 9, nº5, 2017.

SOUZA, Paulo Sergio das Neves, 1965 –. **Travestidas formas: arte, beleza e erotismo em corpos de travestis no bairro do Reduto em Belém do Pará** /Paulo Sergio das Neves Souza. – 2012.

SAINDO DA MATRIZ. **KATHAKALI, O Teatro Sagrado**. Disponível em: <https://www.saindodamatrix.com.br/kathakali/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2019.

TEXTO PERFORMATIVO. in: WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Texto_performativo. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

TADEU, Tomaz. **Documentos de identidade; uma introdução às teorias do currículo**. -3. reimp – Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TRINDADE, Ronaldo. **Atores/Autores: Histórias de vida e produção acadêmica dos escritores da homossexualidade no Brasil**. In: Cadernos de Campo. São Paulo, USP, v.11, n.10, p. 63-77, 2002.

_____. **Significados sociais da homossexualidade masculina na era Aids**. In: Cadernos – AEL. Campinas, Unicamp, v.10, n.18/19, 2003. p. 219-257.

_____. **Construção de identidades homossexuais em São Paulo**. In: UZIEL, Anna Paula et alii. Construções da sexualidade: gênero, identidade e comportamento em tempos de Aids. Rio de Janeiro: Pallas/ IMS/ABIA, 2004.

_____. **De Dores e de Amores: Construção de identidades homossexuais em São Paulo**. 249 p. 2005. Tese (Doutorado em Ciência Social, Antropologia Social). São Paulo, Universidade de São Paulo. 2005.

Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Vinícius Lages, Christiano Braga; Gustavo Morelli, organizadores; Ignacy Sachs, prefácio. - Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Brasília, DF: SEBRAE, 2004.

VIEIRA, Helena. **O que é a Teoria Queer, de Judith Butler?**. Disponível em: <http://paradasp.org.br/o-que-e-a-teoria-queer-de-judith-butler/>. Acesso em: 07 de dezembro de 2019.

ZENICOLA, Denise Mancebo, 1954. **Performance e ritual: a dança das Iabás no Xirê**. - 1ª ed.- Rio de Janeiro: Maud X: FAPERJ, 2014.