UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS – PPGPC

ICARO RIBEIRO DA SILVA

NARRATIVAS DE BIXAS E TRAVESTIS PRETAS: teorias e a Cultura de Baile na Grande Goiânia

GOIÂNIA
2022

UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[X] Dissertação [ ] Tese

2. Nome completo do autor

Icaro Ribeiro da Silva

3. Título do trabalho

Narrativas de bixas e travestis pretas: teorias e a cultura de baile na grande Goiânia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias**, **Professora do Magistério Superior**, em 20/05/2022, às 15:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **ICARO RIBEIRO DA SILVA**, **Discente**, em 23/05/2022, às 19:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2923567** e o código CRC **F3007133**.

Referência: Processo nº 23070.019754/2022-29 SEI nº 2923567

ICARO RIBEIRO DA SILVA

NARRATIVAS DE BIXAS E TRAVESTIS PRETAS: teorias e a Cultura de Baile na Grande Goiânia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.
Orientação: Prof.ª Drª. Luciene de Oliveira Dias
Coorientação: Profª Dr.ª Jaqueline Gomes de Jesus

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Icaro Ribeiro da
NARRATIVAS DE BIXAS E TRAVESTIS PRETAS [manuscrito] : TEORIAS E CULTURA DE BAILE NA GRANDE GOIÂNIA / Icaro Ribeiro da Silva. - 2022.
143 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias; co-orientadora Dra. Jaqueline Gomes de Jesus.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2022.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. bixa preta. 2. performatividade de gênero. 3. sexualidade. 4. racialidade. 5. interseccionalidade. I. Dias, Luciene de Oliveira, orient. II. Título.

CDU 3

UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 03 da sessão de Defesa de Dissertação de Icaro Ribeiro da Silva, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezenove dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois a partir das quatorze horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Narrativas de bixas e travestis pretas: teorias e a cultura de baile na grande Goiânia". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Paulo Petronílio Correia (UnB), membro titular externo, Pós-Doutoranda Carolina Brandão Piva (PPGPC/UFG), membro titular interno, e da Coorientadora, Professora Doutora Jaqueline Gomes de Jesus (IFRJ), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias**, **Professora do Magistério Superior**, em 19/05/2022, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Paulo Petronilio Correia**, **Usuário Externo**, em 19/05/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **CAROLINA BRANDAO PIVA**, **Discente**, em 20/05/2022, às 08:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **JAQUELINE GOMES DE JESUS**, **Usuário Externo**, em 20/05/2022, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2888147** e o código CRC **013334BD**.

Referência: Processo nº 23070.019754/2022-29 SEI nº 2888147

Agradecimentos

Sinceramente, eu nem sei o que colocar aqui.

Não digo isso em tom de arrogância, como se eu tivesse feito o trabalho inteiramente sozinho. Como se eu não tivesse recebido apoio de várias pessoas, de várias formas e de vários lugares. Há tanto a agradecer. Mas ainda não acredito que cheguei aqui. De certa forma parece que estou em um sonho, daqueles bem conturbados e que quando acordar vou jogar no Google pra pesquisar o significado.

Mas enfim.

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha mãe. Minha eterna companheira dos últimos 23 anos. Temos uma série de problemas e dificuldades, a respeito de uma série de coisas. Além do fato de que ela esperava ter um filho homem e não uma bixa em casa. Nesses últimos dois anos, passamos por muitos problemas, evoluímos juntos e estamos caminhando tentando desenvolver uma relação melhor. Não posso deixar de agradecer aos esforços que ela têm feito pra lidar bem comigo. Aproveitando o parágrafo pra relações familiares, deixo um agradecimento em memória de minha avó, que faleceu ano passado, sendo o Covid-19 um dos motivos. Apesar dela não saber ler e não fazer ideia do que eu estudo, ela sempre foi muito carinhosa, atenciosa e motivadora. E apesar de eu não ser muito próximo a família consanguínea deixo aqui meus agradecimentos.

Agora obviamente preciso de algumas linhas pra puxar saco das minhas orientadoras. Lembro que 2019, um rapaz jogou o tarô pra ver sobre minha vida, na lanchonete da Área 6 da PUC e lá ele disse que teria uma grande mulher que me ajudaria na carreira acadêmica. Ele errou, porque tive duas. Ter Jaqueline como coorientadora é um presente. Além de ser uma grande teórica, é uma pessoa muito sensível, crítica e ativa. Agradeço muito pelas leituras, trocas, incentivo e principalmente por ter confiado e visto potencial na minha pesquisa.

Agora sobre Luciene. O que falar de Luciene… Depois desses últimos dois anos, me pergunto se eu poderia ter orientadora melhor. Apesar de todos os estresses que existem na relação de orientação, sempre vou me lembrar do brilho nos olhos e da confiança. Acho que a principal contribuição que ela trouxe não foi somente para a produção da dissertação. Nossas conversas, debates e discussões possibilitaram que eu refletisse sobre tantas e tantas coisas na minha vivência e sinto tais mudanças tanto na vida acadêmica, quanto fora dela.

Aproveitando a energia da Pós-Graduação, mando meus beijinhos pra Oendu, Ronei, Bruno e Fernando. Oendu e Ronei são os melhores colegas de classe que alguém poderia ter.

Apesar de nossos contatos terem sido unicamente virtuais durante o período do mestrado, podermos compartilhar das angústias, alegrias e ansiedades juntos me fortaleceu bastante. Bruno, é irmão de orientação, apesar de ser de outro programa tivemos intensas trocas nos últimos dois anos. E o Fernando já é amigo de longa data, desde a graduação, chorando e celebrando, nos corredores da universidade, nas reuniões do *meet* e as vezes na distribuidora da esquina.

Agradeço imensamente à banca por ter aceitado o convite de ler o meu trabalho, tanto da qualificação, quanto da defesa. Um abraço para os professores do PPGPC que ministraram as disciplinas que cursei e a secretária por me socorrer as vezes. Um agradecimento especial a todos e todas professores e professoras, desde o ensino fundamental, médio e graduação. Espero ser um daqueles alunos que dê muito orgulho para todos.

Um agradecimento muito grande a toda *Ballroom* de Goiânia. Ou melhor, um *Grand Prize.* Em especial as pioneiras da cena e para todas as pessoas que toparam e aceitaram fazer parte da minha pesquisa. Acho que foi dentro da vivência com as pessoas da Cena que entendi que eu não precisava estar sozinho. Espero muito trazer algum tipo de contribuição para a Cultura em Goiânia, da mesma forma como a Cultura contribuiu para minha existência. Vida longa às travestis e as bixas que trabalham e fomentam para construir essa história. E um agradecimento especial as Dionisi, casa da qual fiz parte.

Sou uma pessoa um tanto sensível, se eu me empolgar muito, vou escrever um artigo só de agradecimento. Vou citar alguns nomes aqui de pessoas essenciais: Nandy, Izabela, Rafaela e Pedrão, amigos da graduação; Matt, amigo desde a adolescência e atualmente meu duo no League of Legends Wild Rift; e Ana, que atura meus memes ruins há sei lá quantos anos; João Pedro, Dani e Gleizy, amigos desde o ensino fundamental, com os quais cresci e ainda fazem parte da minha vida; Jullyana, a irmã mais velha que eu nunca tive; e Lucas, um amigo da adolescência, companheiro de açaí e que se mudou pra França.

Um último agradecimento à Luara. Minha best, minha migs e qualquer outra expressão cafona que queiram usar. Provavelmente a pessoa que mais me viu rir e chorar por conta do mestrado nesses últimos anos e a que mais me colocou pra cima nos momentos em que eu estava totalmente desesperado. Desde as fofocas na quadra do Irmã Gabriela no ensino médio, até hoje, muito obrigada por estar comigo.

E concluindo, obrigada a todas as travestis, bixas, sapatonas, pretos e pretas que vieram antes de mim. Se eu estou aqui hoje é porque a luta desses corpos e do meu é muito mais antiga. Vida longa as travestis e as bixas pretas!

“Estou tentando entender
O que é que tem em mim
Que incomoda tanto você”

Linn da Quebrada

RESUMO

A dissertação foi construída visando evidenciar a existência do corpo e da subjetividade da *bixa* preta. Pensamos uma *bixa* com x como forma de subverter padrões linguísticos e referenciar canção de Linn da Quebrada. Através da construção de um diálogo entre a performatividade de gênero e as Performances Culturais buscamos elaborar teoricamente a constituição desse corpo, as relações de poder nas quais está inserida e a atuação dessa *bixa* na cultura. Para além de um debate teórico, algumas vivências de bixas, viados e travestis da Cultura *Ballroom* de Goiânia serão relatadas. A Cultura *Ballroom* é oriunda do Harlem, da cidade de Nova York no século XX. Se expandiu ao redor do mundo e foi fundada por esses corpos. Corpos atuantes para transgredirem o entendimento de gênero e sexualidade, exaltando singularidades e poder. Refletimos acerca da construção de uma Cultura de Baile, focada nos aspectos locais de seus corpos e apontamos especificidades da vivência de bixas e travestis em Goiás. Apesar das lutas serem constantes e compartilhadas por bixas e travestis de vários lugares diferentes, a regionalidade atravessa a experiência de construção desses corpos.

Palavras-chave: bixa preta; performatividade de gênero; sexualidade; racialidade; interseccionalidade.

ABSTRACT

The dissertation was designed to demonstrate the existence of the body and the subjectivity of the black fag. We thought of a bixa with x as a way to subvert linguistic patterns and reference Linn da Quebrada's song. Through the construction of a dialogue between gender performativity and Cultural Performances, we seek to theoretically elaborate the constitution of this body, the power relations in which it is inserted and the performance of this bixa in culture. In this way, in addition to a theoretical debate, some experiences of fags, fagots and transvestites will be reported from the Ballroom Cultura of Goiânia. The Ballroom Culture, which originated in Harlem, New York City in the 20th century and expanded around the world, was founded by these bodies. Active bodies to transgress the understanding of gender and sexuality, exalting singularities and power. We reflect on the construction of a Ballroom Culture, focused on the local aspects of their bodies and we point out specificities of the experience of bixas and transvestites in Goiás. Despite the struggles being constant and shared by bixas and transvestites from several different places, regionality crosses the experience of building these bodies.

Keywords: Black fag; gender performativity; sexuality; raciality; interseccionality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Flávys em ensaio da A'Trois …….. 99
Figura 2: Flávys realizando Dip ……...99
Figura 3: Flávys em micro *ball* na Praça Universitária ……..100
Figura 4: Flávys em uma *ball*…… 100
Figura 5: Pietra para ensaio da A'Trois ……103
Figura 6: Pietra na *Freak Ball*……104
Figura 7: Pietra executando um *dip*……..104
Figura 8: Pietra no Yalodês……104
Figura 9: Rodrag para o ensaio da House of Witch ……...108
Figura 10: Rodrag praticando *voguing* ……..…108
Figura 11: Rodrag fazendo *chant* em um evento da cena ……108
Figura 12: Rodrag performando em evento……108
Figura 13: Carpa em uma *ball* no Rio de Janeiro…...……112
Figura 14: Carpa em uma *ball* em Brasília ……...…….112
Figura 15: Carpa para o ensaio da Casa Dionisi ……112
Figura 16: Carpa na *Freak Ball* ……..112
Figura 17: Cartaz de divulgação da Freak Ball ……..113
Figura 18: Pardala em ensaio da House of Witch…….. 116
Figura 19: Pardala caminhando na *Freak Ball* ……..117
Figura 20: Pardala e Carpa no baile de ano novo……...117
Figura 21: Pardala na Diaballica……117
Figura 22 : Gustava (de vermelho) batalhando na Diaballica em 2020……..121
Figura 23: Encontro da Casa de Laroyê……. 122
Figura 24: Gustava em baile organizado pela Casa Laroyê ……...122
Figura 25: Alezinha recebendo o Grand Prize de Pietra na *Freak Ball*…… 126
Figura 26: Caiene no *flyer* da *Ball* Magia, do Yalodês de 2019 ……129
Figura 27: Encontro da Laroyê no dia da visibilidade trans em 2022 ……..129

SUMÁRIO

Apresentação: Inhaí …….. 11

Introdução……..……..15

1. Performances, performatividades e um pouco de close……...20

1.1. Performando (n)a cultura ……. 22

1.2. Performando no *cistema*…… 36

2. Bixa preTRÁ……... 59

2.1. Interseccionalidade e racismo …….. 60

2.2. Bixas …… 69

2.3. *Ballroom* com pequi ……. 75

2.3.1. *kiki houses* ……..76

2.3.2. Micro-*balls* e *balls*…….. 79

2.3.3. @……..……...84

3. Piquirr *Ball* …….... 85

3.1. LSS ……... 94

3.1.1. O medo e a potência de Flávys A'trois ……..95

3.1.2. Travestilizar a Cultura de Baile, a exigência de Pietra ...…..……..100

3.1.3. Rodrag Witch não se justifica ……..105

3.1.4. As possibilidades de Carpa Dionisi……. 108

3.1.5. As ferramentas da coletividade para Pardala……113

3.1.6. As tecnologias ancestrais da travestilidade de Gustava Laroyê ……...118

3.1.7. A celebração a vida das travestis por Alezinha ……123

3.1.8. Amor e saúde para Caiene Laroyê ……...……..126

4. Considerações: o pós-baile ……..…… 130

5. Referências……..……133

6. Anexos: Parecer do Comitê de Ética.……..140

Apresentação: Inhaí

Escrever essa apresentação é um trabalho tão árduo quanto construir diálogos e debates entre as teorias. Repensar e explanar não somente conteúdos, mas motivações, vivências, narrativas e jornadas. Afinal, artigos, dissertações, teses e mais artigos vieram de algum lugar, através dos dedos ansiosos de alguém possivelmente viciado em cafeína.

Existe uma bixinha clichê fã de Lady Gaga, que já viu todos os episódios de Rupaul's Drag Race. Falamos de uma das grandes divas do pop[1] dos anos de 2010s, aclamada pelos gays, um programa televisivo onde *drags* competem pelo título de Próxima Super Estrela Drag[2]. Grandes estereótipos que inundam o imaginário sobre a identidade dessas bixas.

Os estereótipos dessas bixas, viados e maricas perpassam por toda uma construção social. Interesses afetivos, práticas sexuais e eróticas são critérios para definir ou atribuir nomenclatura aos sujeitos. Mas além disso, muitas características e comportamentos externos a isso também constroem a identidade social e cultural desses indivíduos.

Corpos carregados de simbolismos e sinalizados pelos estigmas das interpretações do que é homem, mulher e do que não é. Ou é mais do que isso. Corpos construídos através de vivências, identificações, associações. Corpos que performam suas experiências e respondem aos sistemas de normalização, disciplinarização, hierarquias e relações de poder. Corpos que performam a si, e carregam nesse si os pesos das estruturas. Ou simplesmente sambam sobre elas.

O quão revolucionário é ser uma bixa? O quão impactante é ser uma *gayzinha* babadeira? A melhor formulação de uma resposta iria contra esse carácter emancipatório ou empoderador. Afinal, elas estão em todos os lugares, ou, pelo menos, deveriam. É possível encontrá-las em tantos espaços, em tantos ambientes, em tantas interações, em tantos palcos. Mas quais são as suas narrativas? Quais são suas interpretações e seus entendimentos?

Talvez esse seja o início de algo. Reconhecer a bixa em mim. Já fui homossexual, já fui gay, já fui viado, hoje sou bixa? Em algum momento deixei de ser mais uma ou menos outra? Desde muito jovem, assistindo filmes da Barbie no volume baixo, dançando as coreografias da Rouge escondido e sonhando em algum dia ser uma das dançarinas do Faustão.

---

1 É recorrente a ideia de que *bixas* são fiéis adoradores de divas femininas na história.

2 É necessário salientar que devido a grande popularidade do programa existem grandes controvérsias e discussões sobre representatividade, já que o programa atingiu sucesso comercial.

Em tão tenra idade virava a cabeça pensar que havia algum tipo de identificação com o personagem do Bruno Gagliasso na novela América[3]. Era assustador saber que minha mãe ficaria extremamente descontente caso me visse cantando ou reproduzindo a coreografia de Rangatanga, de 2002, esbanjando feminilidade como as cinco cantoras do Rouge, pois isso evidentemente não era coisa de homem. Nem queiram imaginar a reação dela quando alguns representantes da escola a convocaram para falar sobre as estranhas demonstrações de carinho com outros meninos.

A criança viada já estava perambulando nessa história. Os velhos e repetitivos comentários de "esse aí vai ser" eram comumente ouvidos. Ainda bem que na adolescência a parede do quarto estava cheia de pôsteres de uma loira seminua, Lady Gaga. Então vieram as pesquisas no Google, as comédias românticas, as pastas escondidas no computador com fotos de artistas masculinos sem camisetas e aquele processo de autoaceitação meio problemático, por conta da igreja.

Poderíamos considerar esse texto de apresentação quase como uma biografia. Relatos pessoais que, na realidade, ocorrem na vivência de diversos sujeitos. Experiências recorrentes na vida de tantas pessoas que crescem em um mundo onde as regulações de gênero e sexualidade estão postas. São percebidas no ambiente familiar, reproduzidas e mantidas nas relações de poder, nas instituições da cultura e sociedade.

Não há uma metodologia fixa, ou uma cartilha sobre como ser bixa. Mas há uma série de critérios socialmente construídos, mantidos e estimulados para dar legitimidade a um padrão, que não é essa bixa. A experiência de muitos sujeitos para entender seus corpos, identidade e sexualidade transita por vários espaços que dialogam com a vida cotidiana em sociedade, suas instituições e estruturas.

Assim, desde a graduação aparece a sede por entender um pouco melhor essas estruturas. Não somente como forma de compreender meu espaço e meu corpo no mundo, mas como forma de amadurecimento teórico e epistemológico. Como forma de debruçar-se sobre conceitos e conhecimentos, mas também como forma de produzir minhas próprias narrativas, que não podem ser entendidas só entre conceitos e conceitos. Já que apesar da existência de um grande referencial teórico, as vivências reais acontecem fora dos textos e produções acadêmicas.

Entretanto, busco pensar uma bixa, não somente eu, enquanto desviante da heterossexualidade compulsória. Mas a bixa enquanto corpo sujeito e subjetividade, é muito

3 Novela exibida no ano de 2005 na Rede Globo, onde Bruno Gagliasso interpretava um personagem homossexual, mas tinha muito medo de se assumir devido aos preconceitos do meio no qual estava inserido.

mais do que entender os mecanismos de disciplina e violência. A bixa tem lugar, a bixa tem classe, a bixa tem cor. A bixa também está em um determinado contexto histórico. A bixa não é somente bixa, a bixa é muito mais que bixa.

Apesar das bixas estarem sob o espectro de uma mesma estrutura, outras características além da sociabilidade da sexualidade devem ser consideradas. O mito da democracia racial e os discursos unificadores funcionam enquanto mecanismo para silenciar e invisibilizar as violências que os corpos pretos sofrem. A violência histórica e institucional está posta e ela agrega-se aos processos disciplinares e às tecnologias do gênero. "Além de preto, é bixa."

As bixas pretas também são seguidas nas lojas do shopping, também se deparam frequentemente com pessoas escondendo seus celulares ao vê-las, também são altamente sexualizadas, também são vítimas da violência policial, também passam por processos de aceitação de seus traços, também sofrem com os reflexos de uma história construída sob um manto de violência legitimada.

Portanto pensar uma bixa preta, não é pensar sobre os encontros e convergências entre bixas e pretas. É entender que se trata de uma categoria única em uma experiência singular. E que apesar de suas singularidades, essa existência não é nova. Sempre esteve presente na cultura, mas onde e para quê? Motivada por tal indagação, pensamos "Narrativas de uma bixas e travestis pretas" como uma possibilidade de fazer tal discussão.

Entender da minha vivência e experiência enquanto bixa também expôs a existência de meus privilégios enquanto bixa. Apesar de todas as querelas e problemáticas de ser uma bixa, há outras letras da sigla LGBT+[4] que vivenciam de forma mais intensa a opressão do sistema binário de gênero e a cisgeneridade. As mulheres e travestis também terão espaço na pesquisa, entendendo como tais sujeitos são impactantes e influentes na desconstrução do gênero.

O desenvolvimento da dissertação no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais é proposto na tentativa de obter um olhar alternativo e interdisciplinar da cultura. Não obstante, entender a performatividade da bixa preta, suas performances nos dramas sociais, sua interação com os públicos e outros atores. E acima de tudo, elaborar a forma como esse corpo performa e ressignifica a cultura para além do gênero, através da arte e das elaborações e manifestações mais complexas da cultura.

---

4 Optamos por utilizar LGBT+ no corpo do texto. LGBT se refere a lésbicas, gays, bissexuais e transsexuais e é utilizada como sigla para minorias sexuais desde a década de 1990. A utilização do + é utilizada como forma de afirmar a existência de outras identidades dissidentes a heterossexualidade e a cisgeneridade para além das existentes na LGBT.

A proposta é teorizar as trajetórias na sociedade. Bixas pretas que elaboram e performam as suas Performances Culturais. Um espaço onde se materializam essas Performances é na Cultura *Ballroom*, oriunda do Harlem e popularizada nas décadas de 1980 e 1990 com a explosão do documentário *Paris is Burning* e com o *hit* Vogue da cantora estadunidense Madonna.

A *popstar* e a diretora do filme estão inseridas em grandes controvérsias exatamente por não serem sujeitos originários da Cultura *Ballroom.* O termo Cultura é utilizado de forma nominal, pois este é o nome dessa elaboração, produção e manifestação desenvolvida pelos sujeitos desviantes e excluídos das narrativas supremacistas que existiam no território estadunidense.

A Cultura *Ballroom* foi desenvolvida por travestis, mulheres trans e gays afeminados, bixas, pretas e latino-americanas. Para além do problema de repressão aos corpos desviantes à heterossexualidade compulsória e à binaridade de gênero, também temos sujeitos oprimidos pela discriminação racial. Demarcações necessárias para o entendimento das pautas levantadas por esses grupos, pois além da discriminação a diversidade sexual e de gênero, o racismo também estava presente nos grupos LGBT+.

A Cultura *Ballroom* surge no Harlem, onde esses sujeitos organizavam *balls*. Uma mescla de competição e festa, onde os candidatos caminhavam em categorias de moda, beleza e performance. E além das *balls* havia as *houses*, famílias constituídas por vínculos afetivos que foram elaboradas como espaço de acolhimento para jovens.

Houve um processo de expansão que possibilitou a chegada da Cultura *Ballroom* em território goianiense. A pauta social ainda existe e resiste de forma intensa nos espaços onde a Cultura se manifesta. Sendo palco destes corpos interseccionados e de sujeitos que não correspondem às expectativas da heterossexualidade e binaridade de gênero.

Buscaremos nesses espaços as bixas e as bixas pretas. Entender suas vivências, suas autopercepções, suas performatividades e suas performances culturais. E pensamos um bixa com x como forma de subverter padrões linguísticos e referenciar a canção de Linn da Quebrada, porque “Eu sou uma bixa louca, preta, favelada. Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada”. Começamos nossos trabalhos com uma saudação e cumprimento comumente utilizado nas gírias LGBT+. Inhaí, viado.

Introdução

A construção das categorias de distinção dos sujeitos em sociedade se encarrega de estabilizar relações de poder, hierarquias e contrastes. Mas não falamos somente de sujeitos, falamos de corpos, identidades, subjetividades, expressões e representações. A fixação dessas categorias de distinção atribui legitimidade e rotula o que é aceitável, correto e o que deve ser apagado, excluído, reprimido ou silenciado.

Tantas existências sufocadas para a manutenção de um sistema que pensa através de binarismos e antagonismos. Quais são essas categorias de distinção? Quem consegue privilégios, destaque ou se coloca nas posições dominantes dessas relações de poder? Como são os processos de identificação, reconhecimento e empoderamento daqueles que são colocados à margem nessas relações? Como esses corpos interagem, atuam e performam? Como fazem parte da cultura e como produzem cultura?

Nossa produção atravessa esses questionamentos, com um foco direcionado a corpos e subjetividades específicas. Para além da promoção desses diálogos, também tentamos uma abordagem que busque uma ótica diferenciada da cultura. Entender a cultura através das performances, as performances na cultura e as Performances Culturais. Abordamos a bixa preta, sua construção, seu espaço e performance na cultura. Sinalizamos para a bixa com x como forma de subverter padrões linguísticos e referenciar a “Bixa Pre-trá trá trá trá” da canção de Linn da Quebrada.

Para isso precisamos trabalhar e discutir conceitos e teorias. Gênero e sexualidade, são alguns desses conceitos. Mas para além de um trabalho conceitual, também é necessária uma abordagem que entenda o processo histórico de tais conceitos e seu diálogo constante com outras teorias desenvolvidas nas ciências humanas e sociais. As questões raciais também estarão presentes, pois nossa demarcação visa ampliar as discussões sobre essas especificidades.

Nossa dissertação, sendo elaborada em um programa de Performances Culturais, tenta promover diálogos com a cultura e as produções culturais desenvolvidas e performadas por essas bixas. Buscando, em Goiânia, dialogar com algumas dessas bixas inseridas na Cultura *Ballroom*. A Culura *Ballroom* será o espaço para conhecer um pouco da vivência dessas bixas, por ser uma cultura desenvolvida por mulheres trans, travestis e gays negros e latino-americanos no Harlem, em Nova York. É difícil mapear linearmente a origem da Cultura

Ballroom, mas ela teve diversas referências durante o século XX e se popularizou a partir da década de 1980.

As mulheres trans e travestis são fundamentais em nossa pesquisa. Corpos influentes e ativos tanto na história do Movimento LGBT+, quanto fundamentais para a problematização acerca dos binarismos de gêneros. Abordar mulheres trans e travestis será utilizado enquanto forma de trazer mais discussões sobre esses grupos para os meios acadêmicos.

A dissertação está desenvolvida em três capítulos trabalhando com conceitos, teorias, entrevistas, diálogos e exemplos da vida prática e cotidiana. No primeiro capítulo voltado para discutir performance, cultura e Performances Culturais, gênero e sexualidade. No segundo capítulo para teorizar acerca da interseccionalidade, bixas e bixas pretas e uma apresentação inicial da Cultura *Ballroom* de Goiânia. E o terceiro capítulo para a exposição desses sujeitos, suas narrativas, histórias e vivências.

Apresentando de forma mais detalhada a composição de nossos capítulos começamos a partir do Capítulo 1. Pesavento (2004) aponta importantes considerações sobre a forma como a cultura está presente na vida humana. A cultura é desenvolvida e compartilhada para a compreensão do mundo e da realidade. O ser humano desenvolve sua cultura atribuindo sentidos e interpretações ao mundo.

Diana Taylor (2013) introduz o conceito de performance enquanto *práxis,* realização ou modo de transmissão de conhecimento. Existem diversos elementos que constituem uma performance e seu diálogo com a cultura é constante. Os elementos inseridos na cultura são internalizados e reproduzidos, atuados e performados pelos sujeitos. A interação é um fator marcante para a performance.

Langdon (2006) e Bauman (2014) chamam atenção para os elementos que possibilitam a compreensão do que é performance. A interação enquanto fator fundamental ocorre, pois é necessária uma mudança no posicionamento de quem performa e do público que acompanha tal performance. A performance está presente na vida cotidiana, mas também faz parte de elaborações mais complexas da cultura, com ritos, cerimônias e celebrações.

Singer (1955) aponta para esses ambientes, espaços e situações em que há uma institucionalização da cultura. As *cultural performances* analisadas pelo autor são semelhantes às peças teatrais. Através dessas *cultural performances* a cultura é ensinada, reproduzida e performada. Há momentos específicos em que os sujeitos de uma determinada cultura entram em cena.

Camargo (2013) pensa, a partir de Singer, as Performances Culturais enquanto uma metodologia de análise. Através das Performances Culturais é possível ter um olhar

privilegiado e singular da cultura. Tal olhar pode ser adicionado para compreender a gênese, produção e continuidade da cultura. E ainda se constitui como a forma como a cultura acontece e é performada pelos sujeitos e a forma como essa é compreendida e perpetuada.

Além de um debate teórico acerca das Performances Culturais, nosso primeiro capítulo também busca estabelecer diálogos entre a performatividade de gênero, a performance e as Performances Culturais. As três não se constituem conceitualmente enquanto a mesma coisa. Apontamos alguns referenciais sobre performance e Performances Culturais e utilizando Butler (1988) exploramos sobre a internalização de práticas e a performatividade de gênero.

Gênero é um conceito-chave para a nossa discussão. Joan Scott (1995) historiciza o conceito de gênero. A produção da literatura feminista utilizou o conceito de gênero, inicialmente, como mecanismo para compreender as relações entre homens e mulheres. Delphy (1996) nos ajuda a compreender sobre como a distinção sexual passou por um processo de socialização e Wittig (2006) aponta sobre como o pensamento heterossexual foi fundamental na construção das relações de gênero.

Assim, recorremos a Butler (2004), Preciado (2011) e Sedwick (1990) para questionarmos sobre o binarismo existente nas relações de gênero e sobre a sociabilidade da orientação sexual. A junção sistemática das categorias sexo-gênero-sexualidade apresentada por Louro (2004) será problematizada, visualizando as disparidades e singularidades em cada uma dessas categorias.

E concluindo nosso primeiro capítulo, são estabelecidas ligações entre as Performances Culturais e a desconstrução do gênero a partir de dois exemplos. Primeiro, pensando acerca do processo histórico das artistas conhecidas atualmente como *drag queens,* segundo os apontamentos de Baker (1994). E um segundo exemplo sobre a história da Cultura *Ballroom*, a partir dos apontamentos de Bailey (2009; 2011; 2014).

Após a conclusão da discussão sobre Performances Culturais e as teorias de gênero, nosso foco é direcionado a questões relativas à interseccionalidade, corpos pretos e estereótipos. Assim, conectaremos as discussões sobre performance, gênero, sexualidade às discussões relativas as pautas raciais. A bixa preta será abordada teorizando acerca de seu processo de formação identitária e performance em sociedade.

Kimberlé Creenshaw (1989) apresenta o conceito de interseccionalidade. A jurista, estudando ações judiciais movidas por mulheres negras, identifica como as mulheres negras não são contempladas pelas pautas propostas pelo Movimento Feminista, nem pelo Movimento Negro. A interseccionalidade não é somente um ponto de convergência ou uma

conexão de opressões, mas deve ser uma sensibilidade na forma de analisar e compreender como os sistemas de opressão impactam de forma diferente, diferentes corpos e sujeitos.

As críticas e propostas do feminismo negro são fundamentais para o desenvolvimento da discussão. Bell hooks (2015) teoriza a partir de sua vivência a forma como ser uma mulher negra é uma experiência muito mais complexa do que ser mulher ou ser negra. O seu lugar e sua percepção em sociedade são moldados pela junção dessas duas categorias de distinção.

As feministas negras possuem esse importante papel na discussão, pois é através delas que emergem as reflexões da interseccionalidade. E claro, a interseccionalidade, como apontam Cho, Creenshaw e Mccall (2013) não deve ser utilizada somente para abordar mulheres negras. Outros grupos minoritários reprimidos por diversos sistemas de opressão também demandam atenção e sensibilidade.

Sueli Carneiro (2011) e Lélia Gonzalez (1984) são utilizadas para pensar sobre o lugar das pessoas negras no Brasil. Grada Kilomba (2019) discute sobre a construção e manutenção de práticas racistas no cotidiano. E Stuart Hall (1997; 2003; 2015) nos ajudará a pensar acerca de estereótipos e do lugar das pessoas negras na cultura.

Entramos efetivamente na discussão acerca da bixa e das bixas pretas. Pensamos sobre a construção, os sentidos e atribuições da palavra bixa. Sua construção enquanto termo pejorativo e seu processo de ressignificação e empoderamento. Para isso as considerações de Fry e Macrae (1985) e Simões Junior (2015) contribuem para a compreensão do termo e seus usos.

Sedgwick (1993) nos ajuda a pensar sobre a feminilidade. Como a feminilidade deve ser rejeitada do comportamento masculino. Não somente a rejeição a essa feminilidade, mas autora também chama atenção a construção de um perfil ideal e socialmente aceito de homossexual. Borrillo (2010) complementa o diálogo na medida em que aponta a forma como o preconceito, discriminação e a homofobia são construídos e legitimados.

Assim, Benítez (2006), Pinho (2004) e Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) discutem efetivamente o lugar da bixa preta. A grande cobrança de uma masculinidade e virilidade, a fetichização sobre os corpos de homens negros e o posicionamento da bixa preta na hierarquia social. À bixa preta estão destinados os lugares da exclusão, do inaceitável, do sujo e do que deve ser esquecido e apagado.

Após discutirmos acerca das teorias fazemos apresentações da Cultura *Ballroom* de Goiânia. Contamos sobre o início da cena na cidade, seus integrantes e o funcionamento da Cultura, a organização das *balls*, treinos e interações entre os integrantes. E como o trabalho

está sendo produzido durante o período da pandemia do Covid-19 são feitos apontamentos sobre o funcionamento da cultura durante o período de isolamento social.

No terceiro capítulo, buscamos construir uma identidade regional dessas bixas e experimentamos construir mecanismos para a elaboração conceitual de um *piquirr*. Propomos através de entrevistas, debates e diálogos com bixas e travestis pretas da Cultura *Ballroom* de Goiânia, refletir acerca da elaboração da Cultura em nossa regionalidade e também das identidades e corpos dissidentes de Goiás.

Propomos um *piquirr*, pois o pequi é um dos frutos mais característicos de Goiás. Fazemos a junção do nome do fruto com o termo *queer*, porém com uma grafia diferenciada pensando na fala e com dois Rs referenciando ao sotaque goiano. Narrativas e jornadas de bixas e travestis pretas, que carregam em seus corpos não somente as marcas dos sistemas normativos, mas também suas vivências e histórias em sua regionalidade.

1. Performances, performatividades e um pouco de *close*

A conceituação da performance nos estudos acadêmicos possui compreensões e abordagens divergentes em cada área onde a performance é trabalhada. As Performances Culturais se elaboram como uma possibilidade de entendimento da cultura em performance e as performances elaboradas na cultura. Seguimos na tentativa de contribuir com experimentos que consolidem interconexões entre a discussão das Performances Culturais enquanto mecanismo para a compreensão da cultura, e a performatividade de gênero.

Os diálogos orquestrados pelas mobilizações e contatos existentes entre o teatro e a antropologia, associados a pautas e novos debates dos estudos acadêmicos, influenciaram no que seria intitulado na década de 1970 enquanto *Performances Studies* (VELOSO, 2014). Conforme a pesquisadora, o entendimento de algo enquanto performance surge a partir das elaborações que se manifestavam instaurando críticas à cultura dominante. Tais manifestações são produto do desdobramento de processos que remontam ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Camargo (2013), de forma mais objetiva, já identifica uma tentativa de definição e composição das Performances Cultuais na década de 1950. As Performances Culturais são caracterizadas, primeiramente, enquanto uma metodologia de análise, que através de contrastes visam estabelecer diálogos e compreensões das produções culturais humanas e os agentes envolvidos com esses produtos.

As Performances Culturais entendem a sumária importância dos agentes culturais não somente enquanto sujeitos que produzem, elaboram e vivenciam uma determinada cultura, mas também enquanto público. A constituição de uma performance não ocorre somente nos palcos através de performers. Se dá na medida em que está posta a interação, sendo então, a plateia participante elemento essencial do acontecimento de uma performance.

As afirmações apresentadas nessa gênese de nossa discussão não são utilizadas arbitrariamente enquanto objeções mais fechadas e concretas acerca da performance e das Performances Culturais. São utilizadas como reflexões iniciais que servem enquanto catalisadoras de algumas mediações que são realizadas e discutidas. É importante salientar que as Performances Culturais perpassam por um espaço de interdisciplinaridade, portanto o estudo e teorizações das performances e das Performances Culturais são edificados através de diálogos entre as disciplinas.

Acompanhada a nossa discussão acerca das manifestações performáticas da e na cultura, tentamos caminhar através das teorizações do gênero e do corpo em sociedade. Gênero, enquanto uma categoria social na distinção de sujeitos, ultrapassa as delimitações que compreendem as relações de poder instituídas através da supremacia do falo. Os conceitos de identidade, performance e papel de gênero devem ser analisados enquanto parte das discussões e teorizações de gênero. Assim, o rompimento com os binarismos que foram instituídos a partir da criação e manutenção do antagonismo homem X mulher deve ser feito compreendendo a fluidez na qual o gênero está posto socialmente.

De acordo com Joan Scott "(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças entre os sexos e (2) gênero é uma forma primária de dar significado as relações de poder." (SCOTT, 1995, p. 86). Além das relações de poder que são elaboradas através das distinções biológicas, o gênero é carregado de simbolismos e compreensões que o caracterizam dentro da cultura. Portanto, a manutenção da compreensão do que é gênero e da diferença de gênero é elaborada e perpetuada, também, através da cultura.

Butler (2003) apresenta contribuições significativas quando pensa sobre o gênero enquanto uma elaboração cultural do sexo biológico. Tal relação dicotomizada já está estabelecida nas normas de uma determinada cultura, de forma que são atribuídos ao sexo os valores e as normas da cultura. Cria-se então uma ideia de que gênero e sexo constituem uma categoria única. Entretanto, é a partir do sexo que são delimitadas as identidades dos sujeitos e, através das normas sociais que delimitam o gênero, essas características são fixadas nos corpos. E é importante salientar que a configuração de gênero é distribuída através de uma relação binária, reafirmada pela heterossexualidade compulsória.

Temos, então, dois pontos-chaves para a nossa discussão: a construção cultural do gênero; e sua estruturação binária através da heterossexualidade compulsória. Sendo a cultura, conforme apontamentos de Pesavento (2004), constituída com os elementos simbólicos e significativos desenvolvidos pelos seres humanos para dar sentido ao mundo, o entendimento e a manutenção das binaridades de gênero através da cultura passam pela compreensão que os seres humanos têm de seus corpos e das relações que são desenvolvidas através deste.

A binaridade de gênero e a heterossexualidade compulsória são marcos fundamentais, pois como trabalhamos com a *bixa* ocorre um rompimento tanto com os padrões de gênero, enquanto desconstrução da masculinidade, quanto com os padrões da heterossexualidade, pois a identidade da *bixa* vincula-se a uma determinada orientação sexual. Para um momento inicial pensamos essa *bixa* num espaço teórico que é abordado enquanto *queer*.

Fazemos a estruturação de nossa discussão a partir da construção de alguns debates interdisciplinares, para o estabelecimento de ligações entre as Performances Culturais, os estudos de gênero e a Teoria *Queer*.

O desenvolvimento do debate se dá em dois momentos no primeiro capítulo. Em um primeiro tópico, "Performando (n)a cultura", são apresentados alguns conceitos centrais para o entendimento da performance e das Performances Culturais e do seu carácter interdisciplinar. Suas especificidades e algumas de suas proposições para o estudo das produções culturais dos seres humanos. Alguns referenciais teóricos como Diana Taylor e Sandra Pesavento têm destaque.

No segundo tópico do Capítulo I, aqui nomeado "Performando o *cis*tema" nos propomos a apresentar alguns dos principais entendimentos e críticas sobre a performatividade de gênero e a construção da binaridade através da heterossexualidade compulsória, a cisgeneridade e o *queer.* A partir da apresentação de dois exemplos, propomos um debate que estimule reflexões de como as questões de gênero e suas imposições ao corpo e à sexualidade podem interferir nas manifestações culturais e artísticas.

1.1. Performando (n)a cultura

Elaborar um conceito objetivo e assertivo acerca das Performances Culturais pode ser uma tarefa árdua quando compreendemos o seu caráter interdisciplinar. Além disso é importante estabelecer que as Performances Culturais também trabalham com a cultura enquanto objeto de estudo, mas estabelecendo uma analítica crítica que promove aproximações e distanciamentos entre as áreas do conhecimento.

Peirano (2006) estimula indagações sobre a conceituação da performance e sua constituição enquanto diálogo entre a antropologia e o teatro. A arguição é desenvolvida tentando observar a construção desse diálogo, mas também assinalar o que é ou o que pode ser a performance. Uma das questões é exatamente a posição da performance em uma estrutura acadêmica. Seria a performance um tema, um objeto, uma teoria ou uma antidisciplina? Questiona a antropóloga.

Outras proposições expostas através do diálogo e debate colaborativo nas disciplinas apresentam mais possibilidades: a performance enquanto metodologia; a performance enquanto epistemologia. As indagações acerca da performance direcionam-se não somente ao "ser" da performance enquanto teoria ou campo, como também reflete seu "fazer" e da composição dos saberes e das diversas camadas de interação, produção e transmissão de

conhecimento. A tentativa de fortalecer, e talvez, ampliar a ideia de Performances Culturais enquanto um campo não se proporia a então delimitar e cercar uma proposta embasada na interdisciplinaridade? As Performances Culturais e o estudo da performance são a mesma coisa?

Outra definição aponta as Performances Culturais configuradas enquanto

> […] intersecções interdisciplinares que empreendem estudos comparativos dos produtos culturais das civilizações em suas múltiplas denominações, visando o estabelecimento dos processos de seus desenvolvimentos e de suas possíveis contaminações. Além disso, tem como finalidade o entendimento das culturas através de seus produtos, em sua profusa diversidade; ou seja, como o ser humano as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser. (SANTOS; REINATO; CAMARGO, 2020, p. 11)

Articulamos uma discussão engajada em organizar (ou desorganizar) as proposições da performance e as características singulares das Performances Culturais. A interdisciplinaridade tem um papel fundamental, pois como apresentado, as intersecções entre os campos do saber promovem, estimulam e participam da construção de uma compreensão da cultura e dos produtos culturais.

Barros (2019) discute como ocorreu uma "parcelarização dos saberes". Assim, as áreas do conhecimento foram separadas e delimitadas. Consequentemente, essa fragmentação promoveu uma separação sistemática do conhecimento em disciplinas, deixando então para cada área do conhecimento metodologias e campos próprios e fechados.

O autor também afirma que a construção de uma produção interdisciplinar só é possível a partir da estruturação de um diálogo e debate mútuos entre duas ou mais disciplinas. A interdisciplinaridade também deve atuar como uma indisciplina, propondo-se a desestruturar algumas das limitações impostas pela separação sistemática dos conhecimentos (BARROS, 2019).

A organização dos saberes acadêmicos passou por um processo de departamentalização. Essa formulação foi responsável por criar um cercamento dos saberes que se estruturaram de forma separada. Assim, o foco de cada disciplina se direciona única e diretamente a objetos e a uma metodologia sistemática, a partir de seu próprio embasamento teórico. A ideia de uma metodologia e uma produção interdisciplinar se embasa não somente na proposição de um diálogo entre os conhecimentos, mas na forma como os saberes estão dispostos e presentes na vida cotidiana do ser humano.

Ou seja, as relações, os processos, a cultura, a sociedade e as demais fontes e objetos de estudo dispostas não se encontram de forma particionada, mas são fomentadas a partir de

interações múltiplas. A experiência humana se dá através de fatores sociais, psicológicos, culturais, históricos e, também, biológicos e químicos. Tal vivência amadurece através de constantes contatos interdisciplinares que se perpetuam.

Pombo (2008) já notifica algumas questões centrais que devem ser pensadas quando discutimos ou propomos um trabalho interdisciplinar. Não pode ser feita uma confusão ou utilização de palavras como transdisciplinar, pluridisciplinar e interdisciplinar. Segundo a autora, uma perspectiva pluridisciplinar remete a uma ideia de paralelismo, expondo e abordando semelhanças e divergências nas perspectivas teóricas. A transdisciplinaridade já trabalha a partir da fusão e unificação dos conhecimentos. Já a interdisciplinaridade é pensada a partir da busca por convergências e complementações. Além disso, a interdisciplinaridade não pode ser banalizada e utilizada de forma simplória ou como sinônimo para abordagens que contrastem com a lógica das metodologias e campos existentes em cada disciplina.

Produzir a partir da interdisciplinaridade remete à não construção de campos, ou limites. Remete à construção de uma convergência entre pensamentos que possibilitem o fomento de novas perspectivas. A interdisciplinaridade pode ser uma metodologia ou uma forma de produção. Desde que sua atuação efetiva se proponha a desestabilizar e se perpetuar a partir de uma oposição ao sistema regular, disciplinar e separador dos saberes e áreas do conhecimento.

E complementando a discussão acerca da interdisciplinaridade, Leis (2005), argumenta que tentar defini-la como algo fechado e delimitado rompe diretamente com a proposta da interdisciplinaridade enquanto alternativa de desestabilização desses cercamentos. Alguns diálogos fundamentais devem ocorrer durante o processo e reflexão. Os debates teóricos e científicos, as demandas da produção acadêmica e as críticas e análises subjetivas de quem pesquisa interferem e podem contribuir ou atrapalhar um trabalho focado a partir de uma ótica interdisciplinar.

Assim, a construção das Performances Culturais remete ao rompimento com as delimitações teóricas e metodológicas. O próprio estudo da performance surge de um diálogo entre disciplinas, como apresentado anteriormente. Um ponto chave na discussão é o entendimento de que o estudo da performance e o estudo das Performances Culturais não remete à mesma coisa.

Diana Taylor (2013) apresenta que a performance pode ser uma *práxis*, uma realização ou um modo de transmissão de conhecimento. Não somente através dessas elaborações, mas a performance também é influenciada pela cultura, pela memória e pela interação com um público. Ou seja, a performance não acontece unicamente através de si, mas através de uma

constante e efetiva interação entre quem a executa e quem a acompanha, podendo ser participante ou não.

A relação com essa plateia tem um papel central, pois como aponta Goffman (2002), os indivíduos apresentam a si. Essa apresentação é desenvolvida através de alguns elementos que fomentam a projeção que os indivíduos têm de si, dos espaços pelos quais transitam e os outros atores com os quais interage. Os sujeitos atuam a sua identidade. Projetam a si nos palcos por onde transitam e modificam suas apresentações a partir daqueles que estão colocados nessa cena.

A performance está presente enquanto resultado de elaborações subjetivas e sociais dos seres humanos. É performando que são estabelecidas e mediadas as relações e interações entre os sujeitos. Não obstante, também é através da performance que as normas sociais, os simbolismos de uma cultura e seus elementos marcantes e característicos são disseminados, compreendidos, internalizados e reproduzidos. Performados.

Compreender que os indivíduos estão performando possibilita a reflexão sobre a formação dessa performance. Os elementos subjetivos que serão performados, são edificados através do contato com a cultura e a sociedade. Símbolos, significados, compreensões e entendimentos do mundo permeiam os mecanismos pelos quais os sujeitos elaboram e apresentam sua performance.

Existem elementos primordiais que constituem a experiência humana. Esses elementos sinalizam para as singularidades dessa experiência, para a relação desenvolvida com o mundo e o entendimento da realidade. A cultura, então, como um desses elementos, está presente de forma complexa e enraizada na forma como a experiência é arquitetada. E Pesavento conceitua a cultura como “um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2004, p. 15).

Os fatores que fazem parte da subjetividade e da individualidade têm um papel fundamental na compreensão da realidade, conforme os apontamentos de Pesavento (2004). A cultura é produzida e perpetuada através da forma como os sujeitos reconhecem, compreendem e interpretam o mundo ao seu redor.

Símbolos, signos e significados que são compartilhados de forma comum entre os sujeitos e seus grupos fazem parte da manifestação da cultura. Assim, para entender a formação de tais categorias no âmbito social, devemos nos atentar também às interferências mútuas que são estabelecidas do coletivo para o subjetivo e vice-versa. De tal forma, as sensibilidades, as pessoalidades e singularidades devem ser interpretadas e abordadas como uma parte fundamental no todo.

As sensibilidades atuam nesse espaço através de uma abordagem que trabalhe a medida de tentar perceber os fatores não concretos e materiais. Fatores que remetem aos aspectos sensíveis e subjetivos dos sujeitos em seus contextos. Pensar essas sensibilidades é entender como a subjetividade e os elementos sensíveis não existem em contraste com as elaborações práticas da vida cultural, mas interferem nos sujeitos e consequentemente em suas produções (PESAVENTO, 2004).

É através das sensibilidades que é possível compreender a forma como os indivíduos se reconhecem no tempo e no espaço e, assim, o modificam. E essas sensibilidades não se limitam a um campo único de imaginário e representação individual, mas fazem parte de uma esfera social e interagem através das representações coletivas.

A história tem se atentado a repensar as elaborações da cultura e as possíveis metodologias e abordagens que podem ser utilizadas durante o seu estudo. Algumas observações que competem não unicamente à história, mas que possibilitam reflexões acerca de como os estudos acadêmicos pensam a cultura e como a cultura se estende para além de algumas delimitações construídas anteriormente.

O estudo da cultura, portanto, não é um fenômeno recente, mas o entendimento do que é cultura passou por reformulações. As pequenas tradições, manifestações e a vida cotidiana são elementos que fazem parte da cultura. A economia e a política constituem um entendimento de uma realidade geral, no macro. A cultura, em contrapartida, que está presente intrinsecamente nas relações humanas, apresenta através de uma perspectiva diferente as identificações e entendimentos dos sujeitos na história e em seus respectivos contextos (BURKE, 2005)

O estudo da cultura abrange os sujeitos que vivem no turbilhão dos grandes fatos e acontecimentos. Estudar a cultura remente ao entendimento das contribuições e influências que os indivíduos exercem sobre a realidade e como a interpretam, direcionando o foco para a expressão das elaborações subjetivas dos seres humanos.

Ao argumentar acerca do estudo da cultura na sociologia, Williams (2000) aponta a cultura e os estudos culturais enquanto um ponto de convergência. Para que ocorra uma compreensão da cultura é necessário entender fatores históricos, psicológicos e sociológicos. A cultura corresponde a esse processo de elaboração promovido pelos seres humanos.

A ideia de processo demarcada pelo autor é pensada e desenvolvida na medida em que a cultura é entendida enquanto processo de produção e elaboração da mente humana e da vida social. Existem instituições[5] inseridas na sociedade responsáveis por disseminar tanto as

5 Como exemplo de instituição temos a igreja, as escolas e os meios de produção de comunicação em massa.

ideias e definições dessa cultura quanto seus símbolos e significados. As arguições acerca de uma sociologia da cultura caminham em direção a afirmar a forma como a cultura está inserida na vida popular dos indivíduos e não somente das instituições da sociedade. As manifestações populares, as produções artísticas oriundas de ambientes externos aos das elites e as vivências das camadas entendidas enquanto populares são fontes para o entendimento da cultura (WILLIAMS, 2000).

A cultura, então, tem um papel primordial não só na constituição dos sujeitos, como também da realidade. Geertz (2008) expõe sobre como não é possível compreender diretamente um povo, mas é possível entender a cultura. E esta reflete os comportamentos dos sujeitos, pois é através dela que os indivíduos são moldados e regulados para a vida em sociedade.

A cultura deve ser interpretada a partir de sua origem e do seu local. Assim, os signos e significados que discutimos anteriormente são reconhecidos e compreendidos de forma diferente (GEERTZ, 2008). Ou seja, a cultura está presente e faz parte da experiência individual e coletiva de todos os sujeitos, mas é construída, vivenciada e disseminada de forma diferente variando com os aspectos que a formulam e elaboram.

Um dos elementos sociais pelos quais podemos compreender a cultura é da arte que, enquanto componente da sociedade e da cultura, ultrapassa as delimitações do campo visual e da pintura. Arte também está no som e nas palavras (GEERTZ, 2006). As produções artísticas são estimuladas pela cultura na qual estão inseridas. Na medida em que o artista elabora sua arte, são colocados traços de suas interpretações. Da mesma forma, o público que irá interagir com esse produto artístico também utilizará das suas interpretações.

A partir de algumas perspectivas da cultura identificamos como a compreensão do mundo e da realidade trabalham de forma a moldá-la. Entretanto, uma cultura não é universal. A cultura enquanto categoria está presente na experiência humana. Entretanto, existem particularidades vinculadas aos processos históricos e elaboração das subjetividades que impactam nas sociedades formulando diferentes culturas, manifestações da e na cultura e suas interpretações.

Em nossa própria realidade possuímos uma diversidade de manifestações culturais oriundas de seus próprios processos que além de históricos e subjetivos também alcançam recortes regionais. A cultura, então, pode ser entendida enquanto elemento central na vivência humana, mas não pode ser tratada ou limitada a uma única. Há diversas manifestações em uma mesma cultura e há críticas da cultura dentro da cultura, há reformulações da cultura na cultura e novas interpretações ou ressignificações da cultura, na cultura.

As manifestações da cultura também se dão através das práticas e ações desenvolvidas pelos sujeitos. Taylor (2013) apresenta a discussão acerca das práticas incorporadas. Através da vivência coletiva, memória e cultura os atores sociais identificam, reconhecem e reproduzem uma série de práticas. Tais práticas funcionam como um mecanismo de transmissão da cultura e dos conhecimentos oriundos dessa.

Essas práticas podem ser entendidas enquanto performances da vida cotidiana ou manifestações mais complexas da cultura. As performances são elaboradas a partir da construção de uma convergência entre os elementos que estão dispostos e são atuados nos dramas sociais da vida cotidiana. E é importante ressaltar que a ideia de drama é desenvolvida a partir de alguns elementos presentes no teatro, como o palco e a atuação.

Veloso (2014) reconhece a teatralidade como elemento presente na cultura e na subjetividade do ser humano. Essa teatralidade está presente desde os palcos até as ações cotidianas na vida dos sujeitos. A forma pela qual os papéis serão performados em sociedade são construídos e internalizados por intermédio da cultura, das normas sociais vigentes e pela forma como estas influenciam na formação dos indivíduos em sociedade.

A performance, então, destaca como as identificações e interpretações da sociedade são colocadas em cena. No palco, os sujeitos, atores sociais, interpretam suas respectivas projeções e subjetividades. Portanto, através da performance e das suas possibilidades de apresentação os atores performam as internalizações que foram moldadas através da cultura. A vida coletiva, as transmissões de conhecimento e as práticas sociais constroem a subjetividade e consequentemente interferem em sua atuação e na interação com outros performers e o público.

Schechner (2011) explora a construção da cena e das performances no teatro como forma de compreender como as performances estão em diálogo constante com a inserção dos sujeitos nas suas respectivas culturas. Há a possibilidade de o performer ser transportado até a cena, desenvolvendo seu papel em seu palco e, com o seu findar, retorna ao estado em que estava antes da performance. E além da transportação, também ocorre a transformação, onde com a conclusão da performance, o performer se encontrará em uma nova condição e situação.

As análises do autor se direcionam à discussão sobre a elaboração e execução de performances em ritos de passagem, transição e da produção e apresentação de peças teatrais. O ponto de convergência que é construído nessas conexões se consolida na proposição de que os atores e os sujeitos em suas cerimônias, ritos e tradições de suas culturas são colocados em

cena. Assim, seguem um determinado roteiro, repetindo e reproduzindo comportamentos e ações já consolidas e organizadas para uma determinada cena.

O público aparece novamente enquanto fator essencial. Há o entendimento de que há uma performance sendo executada, tanto pelo performer quanto do público. Da mesma forma como os performers se preparam para cena, expectadores também se preparam para acompanhar e participar de uma cena. Assim, esta compreensão leva o público a reagir, consolidando a performance com a existência de tal interação (SCHECHNER, 2011).

É necessário que haja uma readequação na postura do performer e do público. Quem performa, seja através da linguagem, da movimentação ou expressão, toma uma nova postura diante da cena. Assim, há um alinhamento com quem participa enquanto plateia. Esse público reconhece o caráter expositivo e a apresentação de quem realiza a performance, e se coloca em cena enquanto participante na plateia (BAUMAN, 2014).

Tal organização também se estende às manifestações artísticas, folclóricas e celebrações, entendidas enquanto performances culturais. Essa arquitetura baseada em uma delimitação do palco e plateia de forma mais concreta abre a possibilidade de entendimento acerca de como ocorre sua constituição e como os seus participantes a reconhecem enquanto apresentação e ocorrência na cultura. A performance também pode ser ensaiada, programada e repetida (BAUMAN, 2014). Portanto, não somente as interações e apresentações da vida cotidiana nos dramas sociais, mas também as tradições, os ritos e celebrações, podem ser abordadas e discutidas enquanto e através da performance e das Performances Culturais.

Seguindo as afirmações de Bauman (2014)

> […] as performances culturais, nesta linha de pesquisa, fornecem ao antropólogo, ao teólogo, ao sociólogo ou ao historiador uma perspectiva privilegiada da cultura, uma porta de entrada iluminadora para perceber como os participantes se veem da forma como são e da forma como poderiam ser (BAUMAN, 2014, p. 739)

Milton Singer (1955) também fala sobre *cultural performances* a partir da análise de tradições, cerimônias e ritos na Índia. Segundo o antropólogo, esses espaços de manifestações da cultura seguem um padrão semelhante às peças e concertos do ocidente. Essas *cultural performances* ocorrem de forma natural através de seus participantes e nem sempre estes tem consciência do carácter performativo de suas execuções. Os palcos estão consolidados nos ambientes que foram institucionalizados pela cultura, que podem ser escolas e igrejas, mas também podem ser cidades, vilas e lares.

Em suas análises também nos é informada a existência de especialistas da cultura. Esses especialistas não são acadêmicos ou intelectuais dos estudos culturais, são sujeitos que vivenciam essa cultura e transmitem seus ensinamentos e experiências ao grupo inserido naquela realidade cultural. Através deles, a cultura é ensinada, estimulando então a continuidade desses conhecimentos e apresentação de performances.

Performances que podem se consolidar enquanto peças, danças, canções, recitais e exibições. Se consolidam através da existência de personagens em cena, em diversos espaços. Manifestações que não se configuram enquanto menores dentro de uma cultura maior, mas que são parte e variações de um sistema cultural mais amplo (SINGER, 1955). E não somente as performances elaboradas, mas as suas formas, sinalizam às suas particularidades.

Langdon (2007) afirma que a realização, execução e apresentação tem um fator fundamental na análise da performance. O conteúdo também é produzido através dos seus modos de exposição. Além de buscar compreender o que está sendo dito e executado, para entender a performance é essencial analisar também a forma como uma apresentação é elaborada e desenvolvida.

A performance acontece enquanto um ato de comunicação, mas ultrapassa a comunicação enquanto fala. A forma como tais atos são expressos, o espaço e o tempo nos quais eles ocorrem e a seriedade com a qual esses performers lidam com a cena são os elementos que distinguem as performances de outras manifestações (LANGDON 2006).

Está presente em todas as sociedades e se expressa através de todas as formas da cultura. A questão é que o conceito de performance e a sua proposição metodológica passam a ser inseridos nos estudos acadêmicos. Manifestações e expressões da cultura que são intrínsecas à experiência humana em sociedade, são colocadas em foco através do estudo das performances (LANGDON, 2006).

Langdon (2006), apresenta cinco qualidades que atribuem especificidade à performance. A experiência em relevo, já que ocorre a intensificação de uma experiência pública em um determinado momento. A participação expectativa, que remete ao comprometimento dos envolvidos com a experiência. Há a ativação de diversas sensações e sentidos, portanto uma experiência multissensorial. O engajamento corporal, sensorial e emocional é necessário e estimulado na ocorrência dessas experiências. E assim novos significados, compreensões e interpretações da cultura são postos no centro da performance.

Alguns apontamentos acerca da performance são necessários para que o entendimento da performance extrapole de atos, práticas, ações e realizações. Para que seja possível identificar como a performance também se estrutura enquanto uma forma não-hegemônica

para a construção de conhecimento. A performance enquanto mecanismo para ressignificar, compreender e compartilhar epistemologias, fugindo à norma da produção do conhecimento e do entendimento dos corpos, da cultura e das normas.

Leal & Rosa (2020) cooperam na arguição acerca da amplitude e da atuação da performance. Como elaboração artística a performance reforça seu espaço enquanto uma produção que se opõe a estruturas de dominação e aos ideais convencionais de produção e disseminação do conhecimento. A performance aponta formas de reconfigurar a compreensão do tido enquanto normal na construção da cultura.

Um dos pontos apresentados pelas autoras ressalta a importância da performance como resposta aos elementos da cultura e sociedade oriundos da colonialidade. A construção do normal pelos colonizadores situou os povos, culturas, saberes e produções divergentes do dominante num lugar não humano. Entretanto, há uma explícita marcação do normal que segue uma norma branca, cisheteronromativa e classista (LEAL & ROSA, 2020).

A construção de tal norma situa no lugar do abjeto não somente os corpos que fogem aos cercamentos do que é considerado enquanto normal, como também se empenha em legitimar epistemologias e conhecimentos. A questão é que tais processos de legitimação se responsabilizam em incluir somente aquilo que já está incluso nesses cercamentos. Uma multidão torna-se então não humana, bem como suas produções e manifestações.

Leal & Rosa (2020) também estimulam importantes debates acerca das transgeneridades e do entendimento dos corpos e das performances de cisgeneridade. A distinção de gênero seguindo um molde voltado para as relações heterossexuais e capitalistas colocam a performance da transgeneridade como um fator que provoca o entendimento da cisgeneridade e desestabilizam os discursos patológicos desenvolvidos pela medicina sobre os corpos trans.

Portanto, a performance, tanto enquanto pedagogia, produção, manifestação artística, ou prática estimula o questionamento acerca dos limites da construção do corpo. E para Leal & Rosa (2020) a performance expõe a sua marca regional na medida em que se indispõe a seguir os métodos e compreensões, até então, centralizadores da cultura, da arte, do conhecimento e das epistemologias. O caráter opositor do estudo da performance e dos atos performáticos não pode ser subestimado.

Cohen (2002) provoca a pensar sobre como a performance surge enquanto forma de entender aquilo que não está enquadrado na proposta de entendimento do que é arte. A presença da performance já pôde ser percebida em várias manifestações artísticas e culturais,

mas seu pleno desenvolvimento se dá através da desestabilização da compreensão. A performance trabalha em prol de sua própria autonomia.

Entretanto, para além das delimitações da arte, ou de sua crítica, a performance também acontece enquanto linguagem. Ela se apoia em expressões reais, vivas e espontâneas. A existência de um público, um palco, um estar em cena fazem parte da performance, mas da mesma forma, ultrapassa os espaços e as delimitações propostas pelas artes nas quais atravessa, como o teatro e as artes visuais (COHEN, 2002).

Carvalho (2011) indaga sobre o estatuto e as reivindicações de um ser da performance e do seu diálogo, ou dependência da arte e do teatro. A performance enquanto manifestação híbrida e produto de uma incompatibilidade nas novas formas de manifestação, compreensão e interação, não pode visar unicamente uma legitimidade atribuída pela arte. O seu fazer se dá através das fragilidades, inconsistências e demandas, não somente da arte, mas da interação.

A identificação de diversas manifestações e atividades enquanto performance, começa a ser observável a partir da década de 1960, conforme apontamentos de Fabião (2011). A autora discute como o pós-guerra e o pós-colonialismo influenciaram na produção de novos movimentos que não se enquadravam dentro dos estigmas da arte. A performance surge enquanto termo alternativo não somente para os eventos daquele tempo específico, mas para outras práticas e atos não entendidos pelos conceitos preestabelecidos e já estruturados.

Segundo a autora, a performance desmonta algumas convenções. Propõe o entendimento de novos hábitos e práticas, desafiando a compreensão das áreas da arte, dos rituais, tradições e ações do cotidiano. Apresentando-se enquanto uma alternativa aos ideais desenvolvidos pela cultura ocidental e sendo um entrelugar na experiência da construção dos corpos e da cultura.

Assim, a precariedade é apresentada enquanto um dos elementos da performance. Essa precariedade não é baseada em uma ideia de inferioridade ou de fragilidade. A existência e diálogo com esse precário estimula a ressignificação dos elementos edificados da e na cultura. É através dessa precariedade que a performance existe, pois o rompimento com as generalizações e meios convencionais de expressão e manifestação formulam e incentivam a existência e expansão da performance (FABIÃO, 2011).

Não há uma espacialidade ou um tempo, ou dinâmicas específicas para o acontecimento da performance. Muitos elementos convencionais não são necessários e o corpo é um dos principais ativos nessas experimentações. O corpo do performer que transita entre estar ou não em cena e o corpo dos expectadores que podem tanto acompanhar, quanto sere elementos na realização da performance.

O corpo na performance e em performance rompe com o entendimento e a construção do próprio corpo. A construção do corpo e sua expressividade, os espaços nos quais ele transita seguem alguns padrões e regras, premeditadas. Na realização da performance, o corpo desestabiliza muitas dessas práticas e ações enraizadoras, criando novos significados e usos para si.

A criação de um estado de desconforto se apresenta enquanto um elemento dessas experimentações. Apesar da construção de uma ideia, ou um conceito para a execução de uma performance, a marca do rompimento com um mecânico está posta. Assim, há provocações e resistências a noções de alguns ideais que permeiam uma determinada experiência social e seus moldes (FABIÃO, 2013).

> Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita "natural", organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. (FABIÃO, 2013, p. 6)

Em mais algumas observações de Fabião (2011), o movimento, a dinamicidade, a (re)criação e o questionamento revelam algumas das singularidades da performance. Apesar da existência de alguns elementos, a instabilidade causada pela performance e proposta para a sua interpretação devem ser mantidas, visando exatamente a sua proposta de romper com os limites da arte, da cultura e do corpo.

O corpo é debatido por Jota Mombaça (2016). Não somente o corpo, a performance, e a arte, mas as possibilidades de criação de novas práticas metodológicas e produtivas. A proposta de uma metodologia que aproxime a performance da pesquisa e o desenvolvimento de teorias. Uma estabilização de processos indisciplinares e que abrace os conhecimentos e experiências do corpo.

Os saberes do corpo não devem se limitar somente aos moldes do que é conhecimento atribuído durante o desenvolvimento da ciência colonial. Abraçar a monstruosidade do corpo, opor-se à plasticidade existente em sua formação. Mombaça (2016) provoca sobre entender e redescobrir os saberes do corpo, que foram manipulados. A autora apresenta o cu como algo que foi altamente controlado pelos discursos morais e científicos. Redescobrir o cu, não é somente uma forma de entender o prazer do corpo, mas de livrar-se dos discursos e práticas que foram impostos ao corpo.

A performance está posta, influencia e é influenciada pelos corpos em sua realização. A performance também é política, cria instabilidades, desconfortos e provocações. Afetações

necessárias para as experimentações, visando a construção de novos entendimentos não somente da arte, mas das relações sociais, sistemas de dominação e epistemologias (MOMBAÇA, 2016).

Realizamos tais empreendimentos e discussões para assinalar o caráter crítico da performance. Não somente crítico, mas que provoque indagações às artes, a social e coletiva e a construção dos corpos. Que problematize internalização e subjetivação de práticas e códigos culturais.

A performance está tanto nas ancestralidades, quanto nas contemporaneidades. Ultrapassando e adentrando alguns espaços, ressignificando e produzindo novas interações. Não se valendo ou dependendo de validações externas, mas enquanto fazeres e manifestações que contemplam suas peculiaridades e seus embates com um ideal de arte ou cultura.

E um último e interessante ponto acerca da performance é sobre seu diálogo com a performatividade de gênero. Daremos mais atenção à performatividade de gênero em nosso próximo tópico, mas já chamamos atenção sobre como o conceito desenvolvido por Butler é trabalhado por Colling (2021). O teórico apresenta análises que refletem sobre como o ser, o viver e as representações também impactam e fomentam produções e fricções com a arte.

A teorização do autor se estabiliza na distinção da performatividade de gênero, enquanto voltada para a experiência social e a vida cotidiana, seguindo a distinção binária, ou rompendo com ela. E já a performance de gênero, remete a produções ou manifestações que colocam o gênero do artista enquanto um elemento fundamental na elaboração da performance (COLLING, 2021).

A vivência e subjetividade do performer não são desativadas, ou descartadas durante a performance. A construção de uma experimentação, manifestação ou acontecimento pode utilizar da vida cotidiana. Desta forma, o gênero, enquanto uma das formas de atuação da vida cotidiana, pode ser um elemento não somente na elaboração e questionamento da arte, mas como objeto de manifestação política (COLLING, 2021). Entendendo o estado constante de performance que os sujeitos experienciam na vida coletiva, a performance enquanto manifestação da arte também contempla tais vivências.

Não há como delimitar ou apresentar um conceito inteiramente certeiro e fechado de performance. Sabemos que a performance sempre esteve presente nas relações e na convivência humana, mas só passou a ser abordada e estudada academicamente recentemente. Isso ocorre devido a contatos entre disciplinas como a antropologia e o teatro pela possibilidade da compreensão da atuação dos sujeitos em sociedade.

A experiência humana e a convivência entre os atores sociais envolvem a construção das subjetividades individuais e a interação entre os sujeitos sociais. Nesse processo, a cultura, as normas, os símbolos e as interpretações da realidade entram em cena moldando os sujeitos e significando suas ações. Assim, por todos os ambientes e palcos pelos quais transitamos performamos a nossa cultura e os significados existentes nela. Também performamos nossas projeções, identificações e autorreconhecimento e interagimos com um público que acompanha nossa performance.

As performances não se elaboram e apresentam somente nas relações cotidianas, mas ocorrem também nas manifestações artísticas, celebrações, ritos e tradições. Essas ocorrências também expressam as produções sociais, culturais e simbólicas e fomentam toda uma relação entre palco, performer e público.

A performance se manifesta na cultura e a cultura se manifesta na performance. As Performances Culturais atuam enquanto possibilidade de compreender a cultura e sua diversidade através de uma teoria e metodologia que rompa com uma estrutura disciplinar sistemática.

Para introduzir a Cultura *Ballroom* em nossas discussões, buscamos pensar um pouco acerca do seu diálogo com a performance e as Performances Culturais. Como uma forma de apresentação prévia, a Cultura *Ballroom* foi fundada por corpos marginalizados, tanto pela perspectiva racial, quanto pela perspectiva da cis-heteronorma.

A Cultura *Ballroom* se propôs a constituir um sistema próprio de funcionamento que se elaborasse de forma alternativa a hegemônica no seu lugar de surgimento. Assim, tanto as manifestações artísticas que aconteciam nos eventos da comunidade, as *balls*, quanto a própria vivência dos sujeitos e suas relações desenvolvidas dentro e fora da comunidade nos oferecem a possibilidade de começar um flerte com a performance.

E certamente sua constituição enquanto um sistema cultural mais elaborado e carregado de práticas incorporadas e mecanismos de transmissão da cultura, nos puxam a analisá-la através das Performances Culturais. Algumas fagulhas iniciais, na tentativa de desenvolver vínculos entre as teorias e prática, entendo o caráter subversor e opositor da Cultura *Ballroom* e da performance em sistemas de compreensão e validação da arte e do corpo.

A performance de gênero e a performatividade de gênero também estão postas à medida que os corpos desses sujeitos e suas vivências são elementos que constituem a Cultura *Ballroom*. Tangenciamos vínculos iniciais para discutir as performances desta Cultura e seus constantes vínculos com uma Cultura geral, buscando identificar uma performance regional.

Em nosso próximo tópico ampliaremos as discussões sobre a performatividade de gênero. Também faremos uma explanação mais detalhada acerca do surgimento da Cultura *Ballroom* e seus principais elementos. Estabelecendo diálogos com a performance, a performatividade e as Performances Culturais.

Então, a partir do reconhecimento das relações entre a performance a cultura e sua amplitude, podemos identificar uma possibilidade inicial de tentar compreender as Performances Culturais. Não como campo, talvez como metodologia ou episteme. Mas como um encontro, um cruzamento ou um entrelugar que, utilizando-se de uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar, possibilita a compreensão das performances, suas práticas e elementos constitutivos.

1.2. Performando o *cis*tema

A performance também é discutida quando pensamos na forma como os corpos expressam o gênero em sociedade. Os papéis sociais de homem e mulher não são biológicos, são categorias de distinção socialmente construídas. A performance de gênero é discutida por Butler (1988) e, posteriormente, passa a ser um dos elementos centrais nas discussões conhecidas como *queer.*

A performatividade de gênero remete à expressão do nosso gênero em sociedade. A partir de uma distinção biológica desenvolvida com base em nossas genitálias nossos corpos já estão diretamente inseridos em uma lógica de diferenciação dos sujeitos. Uma característica física delimita o comportamento e a atuação em sociedade.

Não só nosso comportamento social, mas também nossa orientação sexual é agregada ao funcionamento desse sistema de distinção. Assim, com base em características físicas, somos definidos dentro de um sistema binário de gênero que se distingue a partir do masculino e do feminino. Consequentemente, além de uma definição enquanto homem e mulher também temos nosso interesse sexual, emocional e afetivo definidos, existindo uma relação tripla e única entre corpo-gênero-sexualidade (LOURO, 2004).

Sexo e gênero são categorias distintas. Conforme as definições de Jaqueline Jesus (2012)

> Sexo é biológico, gênero é social. E o gênero vai além do sexo: O que importa, na definição do que é ser homem ou mulher, não são os cromossomos ou a conformação genital, mas a auto-percepção e a forma como a pessoa se expressa socialmente. (JESUS, 2012, p. 6)

Passamos então por um processo de violência simbólica onde nossos corpos serão moldados para ter características, ações e identidade específicas. O resultado desse processo são corpos que passam a atuar papéis sociais. Tais papéis que seguem uma lógica binária de oposição entre homem-mulher e, também, a estrutura das hierarquias sociais e relações de poder. Ou seja, performamos nosso gênero. Dentro da lógica dominante do gênero também está posta a heterossexualidade enquanto padrão (BUTLER, 1988) e que caminha para a centralidade do falo.

De forma conceitual, nos referimos à heterossexualidade compulsória e ao falocentrismo. Através de discursos de poder e da linguagem, as normas e as regulações do gênero se instauram nas relações e hierarquias sociais. A centralidade do falo remete ao poder discursivo, cultural e social que é atribuído aos corpos entendidos enquanto masculinos. A heterossexualidade compulsória caminhando, juntamente, não atribui somente as relações entre homem e mulher como legítimas, mas também estabelecem a submissão dos corpos femininos através de um antagonismo sistemático (BUTLER, 2003).

Preciado (2011) em suas análises identifica que a heterossexualidade não se constitui unicamente enquanto práticas sociais e identitárias. A heterossexualidade se constitui enquanto um regime político. Regime responsável por estruturar a edificação de um sistema que atribui a normalidade e a anormalidade aos corpos dos sujeitos. Discursos e práticas que se empenham em atribuir poder aos que são categorizados enquanto normais nesse sistema.

Um desses grupos tidos enquanto anormal é dos que se desviam à cisgeneridade. Cisgênero é o sujeito que se identifica com o gênero que foi atribuído ao corpo, a partir da genital. Portanto, binário. Propomos com a designação "*cis*tema" complexificar a imposição dos binarismos e a heterossexualidade compulsória nas relações de gênero e na expressividade dos corpos e identidade.

Os mecanismos culturais que são utilizados para estabelecer tal supremacia também se ocupam em regular todos os processos de construção de gênero e sexualidade, desde a sua gênese subjetiva até a sua expressão e performance. É necessário compreender a forma como a constituição do gênero em sociedade está diretamente vinculada a uma série de padrões de comportamento, expressão e atuação. Não queremos afirmar que somente a expressão constitui o gênero, mas ressaltar que a ideia de gênero vem fortemente enraizada na forma pelas quais os sujeitos se apresentam e interagem uns com os outros.

O gênero não pode ser utilizado para compreender a performance dos corpos em sociedade. A identidade de gênero, a expressão de gênero e o papel de gênero, também devem

ser percebidos, enquanto categorias distintas, mas que dialogam diretamente com a constituição de gênero.

Conforme Jaqueline Jesus (2012), a identidade de gênero remete ao gênero com o qual a pessoa se identifica. Expressão de gênero é a definição utilizada para a forma como a pessoa se apresenta socialmente. Já o papel de gênero é sobre as ações tidas a partir do gênero. Todas constituídas e entendidas dentro dos padrões estipulados pela cultura.

Historicizando o conceito de gênero, Joan Scott (1996) o apresenta enquanto um dos mecanismos sociais de distinção dos sujeitos e de distribuição de papéis. A partir da diferença sexual, que é estabelecida na identificação das genitálias de cada corpo, são atribuídas funções aos sujeitos. Essas funções são estabelecidas e significadas através da cultura vigente em cada realidade. Assim, outras categorias de distinção social, como raça e classe, gênero deve ser compreendido para estudar as opressões e as relações de poder.

O termo gênero começa a aparecer nas produções intelectuais e acadêmicas nas décadas de 1970 e 1980 nas produções de feministas. O conceito era utilizado enquanto mecanismo para estudar as relações e distinções entre homens e mulheres. Tais teorizações que deveriam se direcionar às diversas pautas sociais nas quais a diferença sexual é ressignificada na vida social (SCOTT, 1996).

O movimento e as teorias produzidos pelas feministas visam compreender a forma como essas relações estão postas na vida prática. Os paradigmas e tensões entre as relações de trabalho, a sexualidade, o patriarcado, as opressões, a violência e os aspectos constitutivos da masculinidade e da feminilidade compõem alguns dos objetos de estudos dessas teorias. As conexões e as formas como tais conceitos operam a vida devem ser trabalhadas entendendo que não há uma dependência direta entre os conceitos, mas como eles atuam de forma conjunta (RAMAZANOGLU; HOLLAND, 2002).

A partir da influência das feministas e das críticas do movimento a constituição da categoria mulher sinaliza as distinções sexuais nas relações de poder. Gênero, enquanto estrutura, está posto em diversas culturas. Na cultura ocidental, o gênero se encarregou de fomentar uma superioridade e dominação masculina sobre as mulheres (SEGATO, 1999).

Haraway (2004) discute sobre como o pós-guerra e as condições sociais das mulheres contribuíram com a emergência das discussões sobre a diferença de gênero. Com influência de vários conceitos oriundos do marxismo, as discussões propostas pelas feministas estabeleciam forte crítica à divisão sexual do trabalho. E não somente as relações de trabalho, mas também promoviam fortes contestações à posição social das mulheres e à forma como estas foram historicamente e culturalmente construídas enquanto inferiores na sociedade.

As políticas sobre o corpo passam a ser questionadas. O binarismo entre fatores biológicos e culturais são situados na crítica à medida em que os discursos, as práticas e as construções das identidades são estabelecidas a partir das determinações do corpo. O sexo, assim como a raça são categorias que passam por um processo de apropriação pela cultura. São construídas hierarquias nas relações sociais, consolidadas através de um discurso que afirma um percurso natural de cada corpo (HARAWAY, 2004).

Rubyn (1993) expõe as construções de gênero que estão postas nas relações de trabalho no capitalismo, que para as mulheres estão vinculadas aos trabalhos domésticos. Às mulheres também fica o cargo de reprodutoras, que consequentemente produzirá e reproduzirá a cultura. A reprodução dessa cultura está posta nas relações sociais desde o esquema de autoridade nas relações de parentesco.

É importante ressaltar que existem variações na forma como as relações construídas através do sexo/gênero se manifestam em diferentes culturas e formas de organização social. Dentro de uma realidade capitalista, o patriarcado se constitui como uma forma de produzir, reproduzir e manter a dominância masculina (RUBYN, 1993).

A problematização é necessária quando pensamos a existência de um sexo e um gênero, enquanto categorias unificadas. A distinção sexual é a base para a construção da diferença de gênero. A hierarquia e o desenvolvimento de atividades no núcleo familiar e a divisão sexual do trabalho já apresentam a forma como a dominância masculina está posta. Constitui-se então um sistema sociossexual (RUBYN, 1993).

A questão é que a diferença de gênero e as relações desenvolvidas a partir desta ultrapassam as relações construídas através do trabalho. A opressão é construída e é mantida por outras instituições da sociedade. A demarcação do status da diferença que é posto ao corpo sinalizado enquanto feminino, se insere num sistema de oposição que está enraizado na cultura ocidental (LOURO, 1995).

As discussões de gênero propostas pelo movimento feminista ocorrem contemporaneamente às mobilizações das pautas identitárias, pós-estruturalistas. O pensamento ocidental se constituiu a partir da oposição. Esta oposição elaborou um padrão e deu aos grupos que não se encaixavam nesses moldes o papel do desviante, o diferente. Padrão que é reafirmado pela educação, lei, religião e demais instituições (LOURO, 1995).

Dois pontos importantes acerca desses grupos desviantes chamam atenção para as nomenclaturas e para a forma como as opressões são múltiplas. Os diferentes têm sua luta e sua identidade classificada enquanto minoritárias. Entretanto, esses grupos não compõem uma pequena parcela da sociedade. E sendo o homem, heterossexual, branco e cisgênero

construído enquanto o “eu”, os diferentes e desviantes são oprimidos por outras categorias de distinção social, para além do gênero.

Esses são pontos nos quais Rago (1998) elabora a crítica. A construção dessa hierarquia no imaginário e na identidade ocidental são estimuladas através das relações de poder. Essas relações de poder não são feitas por determinações físicas e biológicas. As práticas discursivas se encarregam de atribuir significado a natureza e ao mundo. O ser humano teceu uma rede de significados, constituindo sua cultura, onde o gênero é carregado destes significados e de símbolos edificados pelos discursos masculinos.

Discutimos anteriormente o conceito de cultura e suas atribuições através das teorizações de Pesavento (2004). A autora também discute o papel das subjetividades, pauta também proposta nas discussões de Rago (1998). Ela entende o papel da subjetividade como um fator a ser considerado na luta feminista. A discussão das identidades, da cultura e das subjetividades já estão postas nas discussões pós-modernas e pós-estruturalistas.

As críticas à modernidade e às estruturas se instauram nas produções acadêmicas visando entender outros elementos da vida social que ultrapassem um viés unicamente voltado às relações de classe e trabalho. Não somente as questões de gênero e da cultura, mas outras pautas sociais e os estudos de grupos que já foram chamados de minoritários ou subalternos, são colocados em cena, visto as demandas sociais, culturais e epistemológicas dessas categorias que inundam a experiência humana em sociedade (POSTER, 1997).

A dominação de gênero se dá através de moldes elaborados pela modernidade. Aplicados durante o período colonial, promoveram a organização das posições nas estruturas da sociedade. E não somente as relações de gênero, mas a orientação sexual e a raça foram submetidas a esses moldes (não tão) modernos (LUGONES, 2008).

González (1988) discute a dominância de uma política e ideologia patriarcal, branca e cristã que atribui não somente um lugar de inferioridade, mas de sexualização das mulheres negras. Montahy (2008) pensa sobre a centralização dos estudos feministas, que como citamos estão vinculados aos estudos de gênero. Estudos que focalizam num ocidente que contempla Estados Unidos e Europa. É necessário que haja atenção à singularidade nas experiências das mulheres em diferentes espaços geográficos e contextos históricos, sociais e culturais.

O corpo possui uma centralidade na construção da diferença nas teorias do ocidente. As categorias de distinção que prezam pela manutenção das hierarquias são todas atribuídas ao corpo. Portanto, há existência de um “outro” que é materializada nos corpos. O corpo não pode ser tido enquanto um dado único. As características biológicas que são visuais e

perceptíveis, são responsáveis por um processo de socialização. Portanto, para além da atenção às distinções sexuais, a raça também deve ser contemplada nas análises (OYEWÙMI, 2018).

A distinção dos corpos e das genitálias se instaura enquanto mecanismo de diferenciação do que já foi entendido enquanto papéis sexuais. Todo o processo de culturalização do biológico, tido quanto natural, se implanta como catalisador do discurso que reafirma a existência de sujeitos e seus trajetos, percursos e funcionalidades em sociedade. As genitálias são utilizadas na diferenciação, mas é através de mecanismos culturais que a diferença de gênero se manifesta.

As distinções observadas através do biológico são apontadas por Delphy (1996) que disserta sobre a importância de repensar o sexo, além de separá-lo e distingui-lo do gênero. A imposição de um percurso natural do sexo e a importância do valor simbólico de uma característica biológica devem ser questionadas a partir da crítica à construção de hierarquias através da diferença. O sexo é aplicado enquanto base ou elementar na construção das diferenças e hierarquias, mas ele em si, não é responsável pelas distinções.

As relações de gênero se configuram enquanto uma das várias opressões historicamente e socialmente construídas através de tecnologias de gênero e dispositivos da sexualidade.

Pensando nessas tecnologias, seguimos os pressupostos de Lauretis (1994), que disserta acerca da forma como gênero é construído e apresentado na sociedade através de diversas tecnologias. Tecnologias que estão presentes nas instituições, e são asseguradas pela cultura. Assim, em todo o percurso subjetivo, social e cultural os corpos são colocados nas relações sociais através da construção desse gênero.

E esses dispositivos da sexualidade são trabalhados por Foucault (1988) enquanto as normas que regulam o que é ou não aceitável para o sexo e o comportamento sexual. Esse dispositivo é assegurado pela religião, a lei e a educação e a partir de uma oposição binária ressignifica e atribui sentidos ao comportamento sexual, criando desviantes.

Retomando Haraway (2004), a heterossexualidade é apontada como um fator elementar nas relações de gênero. Pois a heterossexualidade é construída enquanto norma e a reafirmada pela oposição homem x mulher e seus papéis sociais. Wittig (2006) disserta sobre a existência de um pensamento heterossexual. Com a reprodução de discursos esse pensamento heterossexual se consolida através de diversos mecanismos. A heterossexualidade consolida-se enquanto padrão hegemônico criando corpos diferentes, que são necessários para a manutenção da supremacia heterossexual.

O sexo, enquanto algo natural, é apropriado pela cultura heterossexual. Sendo utilizado como forma de dar legitimidade e manter a imposição e opressão dos homens sobre as mulheres. A constituição da opressão vem vinculada à construção da mulher enquanto um sujeito na sociedade (WITTIG, 2006).

Através da dominação de gênero são formulados os aspectos constitutivos da masculinidade e da feminilidade. Masculinidade e feminilidade operam as expressões, atitudes, comportamentos e temperamentos de cada sujeito (SEGATO, 1999). Duas categorias que situam características problemáticas que delimitam a experiência dos corpos em suas respectivas expressões, podendo ocasionar em um reconhecimento de corpos unificados a uma mesma base.

Algumas reflexões devem ser feitas a partir do entendimento de como gênero e sexualidade são socialmente e culturalmente influenciados. Uma das expressões da cultura se dá através da constituição de símbolos e significados, mecanismos para compreender o mundo. A cultura também interfere nas práticas dos sujeitos, pois a forma como as ações e atuações são interpretadas está em diálogo com a cultura presentificada naquela realidade.

Portanto, os papéis sociais desenvolvidos por cada gênero dependem das normas sociais e culturais vigentes. A distribuição e categorização dos sujeitos através da distinção de gênero é moldada também pelas normas culturais que atribuem aos sujeitos não somente o seu posicionamento, mas também dita seus hábitos, práticas e atuação.

A diferença sexual, o gênero, a matriz heterossexual, as relações de trabalho, o patriarcado e o parentesco são objetos utilizados na proposição de discutir e construir teorias sobre as relações de poder, hierarquias e opressões. A construção das identidades na modernidade, a estabilidade dessas identidades, outros corpos e expressões que são impactados pelo sistema de gênero e da heterossexualidade, também são necessários para o entendimento (ou a desconstrução) do que seja gênero.

A partir das próprias relações parentais, entre as interações familiares, a questão cultural do gênero é inicialmente situada na vida dos sujeitos. As ações já preestabelecidas que são desenvolvidas pelos pais promovem os primeiros entendimentos acerca das relações de gênero. Gênero funciona como um sistema que situa os sujeitos nas relações binárias que são construídas através da atribuição de sentidos culturais ao sexo (BUTLER, 2004).

O papel da heterossexualidade compulsória atua nessas relações, pois a construção de gênero através da oposição homem e mulher, enquanto padrão heterossexual é o que impera. Assim, Butler (2003) afirma como os sujeitos incorporam as características sociais e culturais

do gênero, produzindo e reproduzindo padrões de comportamento que foram historicamente construídos, consolidados e validados.

Toda a elaboração e construção social do gênero, a partir das diferenças sexuais serão performadas em sociedade. O corpo torna-se gênero e expressa este através de uma série de atos repetitivos, que foram produzidos historicamente atribuindo-lhe características que interferem nos aspectos físicos, identitários e discursivos. Essa constante mimese acompanhada de uma série de normas, regulações e punições formulam a realidade e a legitimidade da categoria gênero, consequentemente, o corpo acaba sendo submetido à construção de gênero a partir da lógica do patriarcado (BUTLER, 1988).

Pensamos a partir de tal perspectiva na tentativa de apresentar uma possibilidade de compreender como a performance do corpo e do gênero estão em diálogo direto com a cultura. Da mesma forma como atuamos nossas subjetividades em público, também atuamos o gênero, conforme a nossa construção individual e o entendimento de nossa cultura.

Sinalizamos para duas questões: a construção de gênero enquanto carregada de elementos simbólicos da cultura; e a forma como as distinções de gênero podem interferir nos rituais, celebrações, tradições e manifestações. Não apenas onde ocorrem essas manifestações, mas também nas funções desenvolvidas nas práticas religiosas, organizacionais e políticas.

É através do corpo e da sua construção, tanto enquanto sujeito social como indivíduo carregado de subjetividades, que os entendimentos acerca do gênero, na cultura, são performatizados. O corpo, então, carrega sua memória e formação e da mesma forma a transmite através de sua interação.

Quando utilizado por Ramos (2016), o conceito de repertório desenvolvido por Diana Taylor, é direcionado às práticas incorporadas. Através do aprendizado e reconhecimento de todos os elementos da cultura, os indivíduos internalizam o entendimento dessa cultura e, através de seus próprios corpos, se encarregam de a ensinar, perpetuar e transmitir.

O repertório enquanto conceito, utilizado por Ramos (2016) é apresentado por Dias & Silva (2020) discutindo a sua existência e diálogo com o arquivo.

> A estruturação deste arquivo está situada naquilo que possui um caráter histórico, mas atravessado por um processo de seleção que o reconhece como pertencente à memória. Este arquivo fundamentou-se inicialmente em uma tradição de valorização da escrita, mas toma novas formas a partir de novas possibilidades, enquadrando-se em "materiais supostamente mais duradouros". Já o repertório constitui as práticas, sua transmissão e os mecanismos de perpetuação, transformação e continuidade. (DIAS; SILVA, 2020, p. 67)

O conceito de repertório, a partir de Diana Taylor (2013), remete a práticas, ações, performances, ritos, celebrações e outras possibilidades de performance e transmissão da cultura. Apresentar um entendimento de corpo enquanto repertório é tentar afirmar que o corpo enquanto ativo em uma experiência coletiva, social e cultural, é carregado de elementos simbólicos e significativos de sua cultura. Portanto, também atua através de si, dentro dos dramas sociais e apresenta sua memória, sua identidade cultural e seu entendimento do mundo.

Talvez seja uma tentativa precipitada e errônea propor o entendimento da performatividade de gênero enquanto inserida ou como parte desse repertório. E é importante salientar que para, Diana Taylor, a performance e a performatividade de gênero apresentado por Butler não se configuram conceitualmente como a mesma coisa.

Mas propomos algumas reflexões para embasar nossas proposições acerca das possibilidades de estudo da performance. As características subjetivas na constituição da identidade de gênero de cada sujeito passam pelo entendimento da cultura na qual está inserido. A forma como cada identidade dialoga com a aceitação, ou a não aceitação de suas características biológicas, também é fomentada pelas interações sociais.

No reconhecimento da identidade de gênero e na performance da expressão de gênero, os elementos culturais fomentam a percepção dos corpos e de seus espaços na cultura. Consequentemente, também impacta na apresentação dos sujeitos, nas suas interações com outros atores, mobiliza dramas sociais, possibilitam subversões no roteiro[6], promove a construção de narrativas, e constrói manifestações artísticas, ritualísticas e tradições.

Durante a manutenção desse sistema binário, ou no rompimento com esta, novos entendimentos do sistema social e simbólico no qual os indivíduos estão inseridos são desenvolvidos. Pensamos na construção de datas comemorativas que debatem as desigualdades e a diversidade de gênero, nos movimentos culturais e cerimônias que são construídas a partir desse debate e dos entendimentos dos copos em sociedade.

A partir do reconhecimento de que há uma tentativa de romper com esse sistema binário para a aceitação e construção de uma diversidade de gênero, podemos citar dois exemplos de como a oposição e subversão das normalizações também influenciam e estimulam a produção de cultura.

As *drag queens,* são fruto de um movimento de imitação feminina que remonta a Antiguidade, onde homens já performavam papéis femininos no teatro. No decorrer da

6 Para Diana Taylor, há um roteiro que estabelece os moldes dos gestos, contatos e expressões. Os roteiros estão em diálogo com a cultura e historicizam sua constituição. Os roteiros estão em constante processo de adaptação aos fatores éticos e políticos de uma cultura.

história essa performance foi passando por modificações e adaptações, até chegar à contemporaneidade onde as *drag queens* são reconhecidas como artistas que subvertem o entendimento de gênero em suas performances (AMANAJÁS, 2014).

Butler (2003) já criticou a arte *drag*, a identificando como uma sátira de caráter degradante do papel da mulher na sociedade. Entretanto, posteriormente, a filósofa ampliou a discussão entendendo como a arte e a performance da *drag* questionam as normas de gênero e como a *drag* promove uma crítica ao que é entendido enquanto real e natural nos padrões delimitados para cada gênero.

A filósofa discorre acerca da subversividade da personagem *drag.* A personagem *drag* pode tanto encarregar-se de desnaturalizar as características de uma cultura heteronormativa dominante, quanto reproduzir as idealizações dessa mesma cultura, através da imitação. O mesmo instrumento utilizado pela cultura heterossexual hegemônica para se reproduzir, e por essa perspectiva, *drag* não tem um papel subversivo. *Drag* pode ser subversivo quando disputa, através dessa imitação, com essa naturalização afirmada através da heterossexualidade (BUTLER, 2003).

A discussão acerca de *drag* por Butler já havia sido trabalhada em Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de 1990 e há críticas e reflexões a partir de uma literatura feminista que entendia *drag* como algo degradante da figura feminina, por ser uma reprodução acrítica do papel social exercido pela mulher. Contudo, a autora ressalta que a performance *drag* faz um jogo com o gênero que está sendo representado, a anatomia do indivíduo e o gênero que é atribuído socialmente a partir dessa anatomia. Logo, *drag* reflete o caráter imitativo e repetitivo culturalmente construído e reproduzido dos estereótipos caracterizados como naturais dentro de uma estrutura social configurada relacionando gênero e sexo (BUTLER, 2003).

Retomando as reflexões acerca de *drag*, em *Undoing Gender* (2004) a autora afirma que *drag* é uma exposição de como funcionam as normas sociais do gênero. Durante tal performance é colocado em xeque o que é e o que não é real dentro das configurações sociais que regulam a categoria gênero, contestando, assim, como gênero é repetido e legitimado.

E é importante ressaltar que *drag queen* não é gênero. *Drag queen* é arte, um performer que constrói e se transforma em uma personagem, com estética geralmente feminina. Na atualidade os padrões e as discussões sobre o que é ou não é *drag* estão sendo debatidos de forma intensa. *Drag* não é mais uma performance que pode ser desenvolvida unicamente por homens gays. A construção dessa personagem pode não ser unicamente

feminina, ou *fishy*, em um estilo cdzinha[7]. E não existe um padrão para a construção dessa personagem, pois além das subjetividades do artista, as questões regionais, culturais e sociais na qual o sujeito está inserido também interferem na formulação do personagem e na constituição da cena *drag* local.

Amanajás (2014) fala sobre a especulação que existe acerca da nomenclatura *drag* e o dramaturgo William Shakespeare. Há alguns séculos, quando jovens rapazes faziam os personagens femininos, o dramaturgo escrevia *DRAG*. A abreviação de "*dressed as a girl",* que pode ser traduzido como vestido como uma garota, era utilizada para sinalizar que esses papéis femininos seriam desenvolvidos por homens. A nomenclatura *drag queen* é contemporânea, mas a existência desses artistas que atuam através da imitação feminina é recorrente.

Baker (1994) discute sobre como a arte *drag* recebe forte influência das lutas dos movimentos sociais, como o movimento feminista e as pautas *queers* que apareciam com força nos meios gays[8]. A emergência na ocorrência das performances das *drag queens,* bem como o surgimento dos bares, boates e casas de espetáculos acontecem contemporaneamente à conquista de visibilidade obtida através da luta dos movimentos sociais. Não obstante, a arte *drag* também se torna muito mais visível e pública com a emergência das discussões sobre gênero e sexualidade. Para além da arte, as *drag queens* promovem a instabilidade ao entendimento dos padrões.

A sexualidade desses artistas que era colocada de lado quando a imitação feminina era executada passa a ser abordada. A identidade de gênero também era posta em discussão, já que a identidade de gênero e os estudos médicos sobre transexualidade e redesignação sexual emergiam de forma intensa. A identidade desse grupo de artistas enquanto gays, travestis e transexuais era explícita (BAKER, 1994).

E pensando sobre essa imitação feminina, temos o seu formato mais contemporâneo nas artistas chamadas *drag queens*. Mas a performance masculina em papéis convencionalmente tido como femininos ocorreu até na igreja com os *castrati,* garotos que passavam por intervenções em seu corpo para manterem a voz fina e performatizarem as vozes femininas nos corais. *Drag queen* é uma nomenclatura poderosa, que para além das roupas e adereços, coloca em cena o entendimento do que é homem, mulher e questiona

7 *Fishy* e *cdzinha* são expressões utilizadas para classificar *drags* que expressam grande feminilidade em suas personagens.

8 É importante sinalizar que o termo gay antes de se referir especificamente a homens homossexuais era utilizado para a abarcar todos os grupos inseridos nas nomenclaturas de diversidade sexual e gênero.

também a compreensão da heterossexualidade (BAKER, 1994). Uma performance artística que se fortifica através da reprodução e critica as estruturas de gênero e sexualidade.

Há muitos estigmas que rodeiam a experiência desses artistas. A força da masculinidade reafirmada pelos homens é renegada pelos artistas que performam como *drag.* A feminilidade presente na expressividade dos gays que elaboram essa performance é desqualificada e tudo aquilo que está inserido no que seria uma cultura gay, é reduzido a um lugar de subcultura, por se inferiorizar ao pensamento e à ideologia heterossexual dominante (NEWTON, 1979).

As mudanças de pensamento e ideologias, ocasionaram a inserção das mulheres no teatro a partir do século XVII. Consequentemente, há a mudança no cenário dos artistas que performavam a imitação feminina. As suas participações nos teatros acabaram ficando relegadas ao papel do cômico, satírico e/ou degradante. A associação direta da arte da imitação feminina a homens gays começa a ocorrer no século XVIII. E no século XIX, há o surgimento da palavra homossexual e a reafirmação da constituição da família heterossexual que terminam por dar uma identidade a esses artistas (AMANAJÁS, 2014). Sendo esses inseridos efetivamente em uma cultura gay.

Os artistas que trabalham com imitação feminina se identificam enquanto profissionais do entretenimento e performers. As inspirações que fomentam a construção desses personagens podem variar desde grandes ícones femininos de cada período, até a construção de personagens mais caricatos, cômicos ou exagerados. Ou seja, as manifestações desses artistas ocorrem tanto com *glamour* quanto com exagero e, em algumas situações, certa grosseria ou rispidez (NEWTON, 1979).

Reafirmamos o carácter artístico da *drag.* A *drag* é um artista que constrói sua personagem. Em um determinado palco desenvolve sua performance, interage com seu público, tira sua maquiagem e encerra sua atuação naquele espaço, naquele momento. O conceito de performance, suas abordagens e distinções não podem ser confundidos. Podemos entender a *drag* enquanto uma elaboração artística que se dá através do corpo.

Glusberg (2009) aponta para o surgimento da *body art* na década de 1960. A *body art* se constitui enquanto uma manifestação artística em que a ferramenta do performer é seu próprio corpo. A *body art* é executada enquanto performance na medida em que existe uma expressão mais elaborada executada através do corpo e tal expressão se consolida em uma relação entre público e plateia.

Assim a arte da performance está posta nas elaborações mais complexas e amplas onde o corpo do performer, em um determinado palco, se manifesta através da arte. Pensamos

a *drag queen* enquanto arte da performance, ou uma *performance art*, pois a sua construção é feita para um palco e sua execução acontece no palco. A experiência cotidiana do artista não se dá através da *drag*. Há outras performances envolvidas na vivência do artista, que se dão através das práticas incorporadas e das internalizações da cultura deste sujeito, mas a *drag* ocorre enquanto expressão e manifestação artística.

O outro exemplo remete à Cultura *Ballroom* fundada por mulheres trans, travestis e homens gays pretos e latinos. Desenvolvida por esses grupos, a partir da não inserção em outros ambientes como consequência do forte preconceito e discriminação, que ocasionava na segregação desses sujeitos de vários espaços (ARNOLD; BAILEY, 2009).

O surgimento da Cultura *Ballroom* remonta do Harlem, situado em Manhattan, na cidade de Nova York. O Harlem é conhecido por ser um bairro composto por pessoas pretas, tendo sido palco da Renascença do Harlem, na década de 1920 e da Cultura *Ballroom* que foi popularizada após a década de 1980. Dois movimentos que tinham grande foco, pauta e produções para as pessoas negras.

Historicizando os antecessores da *Ballroom* identificamos já no século XIX bailes de máscara voltados para a comunidade LGBT+. Era comum a participação de homens trajando vestimentas femininas. Esses bailes se enraizaram como uma tradição em algumas localidades da cidade de Nova York, especialmente o Harlem após a década de 1920 (CINTRA, 2018 apud LAWRENCE, 2011).

A emergência desses bailes de máscara acontece contemporaneamente ao crescimento de pontos de encontros destinados às comunidades não heterossexuais e heteronormativas. As antigas *molly houses* que eram pontos de encontro para homens gays entre os séculos XVIII e XIX foram substituídos por esses pontos de encontros gays. E um aspecto peculiar é que o termo gay antes de ser utilizado para nomear um grupo de indivíduos era utilizado como uma espécie de código para esses ambientes (WEEMS, 2008).

Apesar de ter ocorrido na década de 1920 um grande aumento na realização desses bailes, no período após a Primeira Guerra Mundial houve a emergência de um discurso moralizador, ocasionando uma repressão maior a esses espaços. A tática desenvolvida para esses bailes era a seguinte: homens e mulheres chegavam se passando por um casal heterossexual para não chamar a atenção e, ao adentrar no salão ou ginásio onde o baile aconteceria, esses sujeitos se trajavam com roupas do sexo oposto para aproveitar a proposta da festa (WEEMS, 2008).

Para organizar os antecedentes da Cultura *Ballroom* é necessário compreender que foi uma cultura desenvolvida por sujeitos socialmente oprimidos e que também foram ocultados

da narrativa da História Geral. Apesar de ter visibilidade atualmente, os embriões desse movimento se manifestaram em momentos em que esses grupos de indivíduos eram postos à margem e considerados inferiores.

Seu surgimento no Harlem, em Nova York, demonstra como o crescimento da cidade de Nova York em seu período pós-industrial se tornou um atrativo para muitos sujeitos (CINTRA, 2018). A cidade de Nova York, aparentemente, foi o palco inicial da Cultura *Ballroom*, mas a aparição de espaços, ambiente e produções voltadas aos grupos desviantes e não brancos ocorreu em outras cidades. E claro, o impacto cultural do documentário *Paris is Bunrning* que acompanhava a rotina e narrava as vivências de alguns integrantes na cidade de Nova York também teve forte influência (BAILEY, 2011).

Além de LGBT+, negra e latina, grande parte da comunidade *ballroom* é pobre e trabalhadora. A interação e a construção das *balls* é um mecanismo de expressão e resistência, não somente das relações de poder e dominação, mas também das querelas da vida urbana. É a maneira dos indivíduos negros, latinos e *queers* de saírem do rótulo de sujeitos não conformistas através da performance, reconstruindo os discursos dominantes e repensando as estruturas familiares desconstruindo as regulações e normatizações de gênero. As *balls* ocorrem em vários lugares e com organizações diferentes, mas mantém a sua essência pela construção cultural da *ball* como um ambiente cultural e não necessariamente uma localização fixa (BAILEY, 2011; 2014).

Jackson (2002) caracteriza a *ball* como um ritual, considerando-o como uma experiência de construção que é parte de uma cultura de excluídos, por ter suas características únicas, seus traços de alteridade e sua prática regular no seu cenário social e cultural. Ademais, o *ballroom* representa a construção de uma cultura e de uma memória cultural para aqueles indivíduos que são excluídos socialmente (SUSMAN, 2000).

Pensamos ritual a partir do conceito de ritual apresentado por Schechner. Elas são caracterizadas enquanto “memórias em ação, codificadas em ação” (LIGIÉRO, 2012). Podem ser sagrados, voltados às práticas religioso, ou seculares associados à outras atividades e cerimônias que não são de carácter religioso. Pensar a *ballroom* enquanto ritual remete a compreender sua ocorrência enquanto uma prática construída através da vivência e memória desses grupos e para a sua repetição e ocorrência contínua.

A construção de uma memória é necessária. Conforme os apontamentos de Pollak (1989) a memória oficial se encarrega de construir silêncios. Esses silêncios ocultam a vivência de grupos tidos enquanto minoritários, excluídos ou carregados de trauma e vergonha. Afirmar que há uma construção de memórias pelos sujeitos envolvidos com a

Cultura *Ballroom* é sobre ressaltar que esses corpos e sujeitos não estão inseridos nas grandes narrativas da História Geral.

A Cultura *Ballroom* é formada a partir de dois elementos principais: as *balls* e as *houses*. As *balls* são onde os participantes dessa cultura se encontram para competir em categorias de moda, performance e dança. As *houses* são as famílias, os integrantes da cena fomentam a criação de famílias constituídas tanto por questões afetivas, quanto para treinamento e preparação para competir nas *balls (*BAILEY, 2011).

Os *balls* são organizados pelas *mothers* e *fathers* de *houses*. Devem divulgar, preparar o ambiente e escolher a bancada de jurados e o *chanter*[9]. Contudo, a real função é demonstrar a importância dos *balls* e manter tal cultura viva. Elas são carregadas de energia competitiva. Os competidores caminham na passarela e batalham entre si na busca pelo *Grand Prize*, o grande prêmio. Vencer em uma categoria traz grande prestígio para o participante e para a sua casa (BAILEY, 2011). Em nosso próximo capítulo fazemos descrições mais detalhadas acerca da condução e realização de *balls* em Goiânia.

O outro pilar básico da Cultura *Ballroom* são as *houses*. Na década de 1970 são fundadas as primeiras *houses*. Segundo Cintra (2018), acerca das considerações de Lawrence (2011), a primeira *house* a ser formada foi a *House of Labeija*, pois Crystal, uma *queen* negra de destaque, estava farta de participar de competições e concursos organizados por brancos e com categorias excludentes. Em acordo com um grupo de amigos, Crystal, que também tinham as mesmas indagações fundou a *House of Labeija*, sendo nomeada *mother* do grupo e começando a organizar *balls* para a comunidade negra, a partir de então começaram a surgir novas *houses* no Harlem e pela cidade de Nova York.

As primeiras *houses* foram organizadas a partir de pessoas com características em comum e os nomes eram escolhidos inspirados em estilistas e grifes famosas ou com aspectos que caracterizassem os membros, mas a partir da década de 80 são recrutados adolescentes e jovens adultos que as *houses* percebiam que possuíam potencial que pudessem ser explorados nos *balls* (JACKSON, 2002).

Mesmo com seu direcionamento para a participação nas *balls* as *houses* surgem como espaço de acolhimento para jovens que são expulsos de casa e rejeitados por suas famílias biológicas. Uma forma de dar suporte a jovens não aceitos por sua identidade de gênero e sexualidade (BAILEY, 2011). Além de serem responsáveis por manter a história e a memória na cultura viva e contínua.

---

9 O autor usa o termo MC, mas optamos por utilizar *chanter* por ser o termo mais utilizado atualmente. Esse *chanter* é como um apresentador, responsável por apresentar e conduzir as categorias da *ball.*

Foi desenvolvida e é disseminada com um sistema próprio que gera autonomia para a cena e possibilita grandes críticas à cultura dominante que foi responsável pela exclusão desses sujeitos, sendo que uma das categorias sociais responsáveis por essa exclusão, é o gênero (BAILEY, 2011).

A cultura possui um entendimento próprio do gênero para a classificação de seus participantes. A definição de gênero segue o seguinte esquema, considerando que na comunidade *ballroom* essas definições são próprias e fluídas: *butch queens,* homens cis gêneros gays ou bissexuais, podendo ser masculinos ou afeminados; *femme queens,* mulheres transexuais no processo de redesignação sexual; *butch queens up in drag,* gays que performam como drag e vivem socialmente como homens; *butches* homens transexuais (feminino para o masculino) em estágio de redesignação ou lésbicas muito masculinas; *woman*, mulher cisgênero, independente da sexualidade; *men*, homem cisgênero, heterossexual (BAILEY, 2011).

A partir desses dois exemplos podemos perceber como as questões de gênero são um forte marcador na construção de algumas culturas e é impossível tentar interpretar os simbolismos e entendimento destas, sem demarcar a importância da discussão de gênero em suas elaborações e performances. A arte, cultura e performance viabilizam a promoção de críticas às normativas de gênero e sexualidade e abraçam uma diversidade que ultrapassa os binarismos.

Butler (2004) também pensa a forma como a noção da diferença sexual nas discussões de gênero podem engessar a compreensão de corpos que ultrapassam o binário. Há outras categorias que se articulam junto ao gênero. Sexo e orientação sexual são duas dessas categorias e rompem com a sistematização do gênero. Qual o lugar dos e das transsexuais, gays e lésbicas? Estes corpos e sujeitos constituem um gênero externo ao binário?

Assim como os corpos transgressores aos binarismos de gênero, as orientações sexuais que não se configuram conforme o molde da heterossexualidade também são identificadas e construídas no imaginário social enquanto inferiores. Sedwick (1990) aponta que a sexualidade também é social. As práticas eróticas e sexuais são materializadas no corpo e é atribuído sentido cultural a este. A sexualidade, portanto, não se restringe somente aos laços afetivos, vínculos emocionais e atividade sexual, pois é atribuída uma identidade social aos indivíduos homossexuais.

A existência de um Império dos Normais ressalta a existência de desviantes. Não existem pequenos grupos que são tidos enquanto desregulados. Mas existe uma multidão de corpos e identidades que se constroem ultrapassando, não somente os cercamentos desse

Império, mas colocam em xeque o entendimento de gênero. Esses sujeitos *queers*, estranhos, exóticos e abjetos são as bixas, as travas, as caminhoneiras e outros grupos tidos enquanto minoritários pelos moldes das políticas, legislações e imposições construídas historicamente e socialmente por esse Império (PRECIADO, 2011).

Existe uma diversidade que ultrapassam a binaridade que, por conseguinte, também desestabiliza a estrutura convencional do entendimento de gênero e da sexualidade. Esses foram inicialmente conceituados como *queers*. A expressão *queer* era uma palavra hostil utilizada em solo estadunidense para designar quem não seguia a binaridade de gênero, nem a heterossexualidade compulsória (LOURO, 2001). Lésbicas, bissexuais, gays, travestis e transexuais eram esses sujeitos *queer*.

Entretanto, a expressão virou um termo de empoderamento por esses sujeitos que reafirmavam sua identidade *queer.* Não enquanto sujeitos desregulados e inferiores, mas como sujeitos desviantes às regras convencionais e que tentam romper com as limitações preestabelecidas da expressão, identidade, sexualidade, afeto e desejo (LOURO, 2001).

Assim, a expressão também foi responsável por batizar uma teoria acadêmica que surge na década de 1980 e que se direciona especificamente a compreender, discutir e conceituar acerca da existência desses corpos e ao estabelecimento de uma crítica aos sistemas reguladores e normatizadores existentes na sociedade.

A cultura heteronormativa enxerga em si os aspectos fundamentais para a constituição e continuidade de uma sociedade. Logo, estabelece aqueles que correspondem às suas medidas como fontes referenciais de conduta e comportamento, atribuindo ao grupo heterossexual (e normativo) o poder para perpetuar a sociedade. Suas tendências e ideologias são legitimados pela ciência, cultura, política, legislação e outras instituições (WARNER, 1993).

E como elaborado em nossa discussão, a heteronormatividade não está presente somente na orientação sexual, mas também na construção do gênero. Assim, Warner (1993) aponta *queer* como uma proposta que nos ajuda a compreender toda uma estruturação social que produz uma minoria que é impactada por um regime consolidado a partir de uma normalidade forjada.

Pocahy (2015) debate acerca da construção e da expansão dessa discussão *queer* nos espaços acadêmicos. Não se trata unicamente de apontar ou construir dissidências com as formas de se compreender e estudar o gênero. É necessário arquitetar configurações que desestabilizem, para reconstruir uma nova perspectiva que abranja as possibilidades de se compreender as subjetividades dos sujeitos, suas formas de entender, expressar seus corpos e

sexualidade em sociedade. Isso deve se dar tanto através de uma produção acadêmica que vise tentar novas metodologias, quanto com novas práticas nos ambientes universitários e nas pesquisas.

Portanto, as Performances Culturais e a Teoria *Queer* são estimuladas por uma proposta da construção de novas metodologias voltadas para a abordagem de novas epistemologias. Cada uma direcionada para os seus objetos, no caso as Performances Culturais, a cultura e a Teoria *Queer*, a desconstrução das questões de gênero.

Entretanto, é possível reconhecer algumas fragilidades na forma de se pensar um *queer*. Através de leituras e diálogos que trabalhem na construção de um caráter de interdisciplinaridade é necessário formular nossa compreensão da formação social do gênero e de como a diversidade de gênero impacta nas produções culturais em nossa história.

Uma discussão voltada a um ser *queer,* bem como entender sobre a existência desse corpo em seu tempo e espaço nos é necessária. Além de uma marcação que vá além desse *queer*, mas que viabilize a compreensão de nossas especificidades, entendendo os nossos percursos sociais históricos e os corpos aos quais nos referimos. Uma possibilidade de compreender o *queer* das bixas e travestis pretas no Brasil.

Amorim (2019) nos proporciona algumas reflexões que já desestabilizam o entendimento de gênero a partir da própria linguagem. A autora trabalha com a existência de "corpas". Corpas que desafiam não somente a hegemonia masculina posta na linguagem, mas também desestruturam a normalidade atribuída a certos corpos. A corpa enquanto manifestação dos silenciamentos que a cultura e a sociedade impõem na construção de corpos obedientes à norma.

O passado colonial do Brasil, a dominância da cultura eurocêntrica e a estruturação do racismo na base da sociedade brasileira também são discutidos pela autora. Entendendo a existência não só desse passado, mas das intersecções presentes entre os sistemas de opressão, identidades e corpas, Freda Amorim nos apresenta o "queerlombo". Uma intersecção entre *queer* e as corpas pretas, periféricas e marginalizadas.

A existência de um queerlombo foi elaborada enquanto um grupo que possibilitasse a pesquisa, manifestação e expressão dessas corpas, em seu determinado contexto social, cultural, histórico e regional. Todavia, o queerlombo também pode ser analisado de forma conceitual como a construção de um espaço elaborado e desenvolvido para construir afetos e resistências para essas corpas dissidentes (AMORIM, 2019).

Aqueerlombar-se remete não somente à construção desses espaços e afetos, mas manter vivos os traços e elementos identitários dessas corpas. As manifestações

desenvolvidas pelo queerlombo foram pensadas exatamente como forma de oposição às normas e ao preconceito existente naquele ambiente. Não obstante, também atuava para aumentar a visibilidade desses sujeitos através da atuação política, cultural e artística.

Um conceito de extrema importância é a interseccionalidade, desenvolvido pela jurista Kimberlé Crenshaw, na década de 1980. Essa sensibilidade analítica, provocada pela autora é trabalhada de forma mais aprofundada no próximo capítulo. Fazemos menção à discussão como uma forma de ilustrar a existência desse queerlombo enquanto voltado à construção de um espaço e um conceito que não somente ultrapasse o *queer*, mas que entenda a existência de outras relações de poder.

Um ser *queer* também é impactado por questões de raça e classe. E acima disso, como nosso passado e nossa formação social, histórica e cultural agregam e singularizam a experiência de nossos corpos. Puxamos algumas reflexões de Hija de Perra (2015) na tentativa de problematizar um *queer* em nosso espaço. A crítica de Hija de Perra expõe o choque cultural entre os povos da América e os espanhóis. Os espanhóis carregados de seu moralismo e padrões preestabelecidos podam e regulam a performatividade, vivência e expressão dos indígenas e seus valores.

A América Latina passava por um momento de criminalização da homossexualidade e por ditaduras militares nas décadas de 1970 e 1980. No Hemisfério Norte, as dissidências e incompatibilidades com o sistema heteronormativo e cisgênero eram aglutinadas em teorias. Assim, especialmente com Butler e Foucault, as relações são estabilizadas em uma base generalista para o entendimento de gênero, sexualidade e suas críticas.

A existência desse *queer* serve então para nutrir não somente uma forma de compreender esses corpos, mas para mobilizar as pautas políticas e demandas desses corpos abjetos. Entretanto, houve todo um processo de comercialização do conceito e também dessa identidade. Os ambientes, as modas, as literaturas foram apropriados pelo mercado, forçando uma certa ideia de acolhimento a essa diversidade.

Tendo o norte global se estabilizando como o centro das produções científicas e acadêmicas, com a chegada da *queer theory*, os teóricos do sul se desdobram para tentar singularizar esses debates em sua própria realidade. A noção de que existe uma diferença demarcada na tradução e da fala tenta sinalizar essa especificidade. Mas ao mesmo tempo também não reafirma uma relação de oposição e antagonismo entre as produções oriundas dos principais núcleos de produção acadêmica e de um externo.

E a existência do *queer* não pode ser utilizada como uma limitação e direcionar-se somente à crítica à heteronorma sem refletir sobre outros fatores.

> Hoje, a classe social, a raça, a educação, a localização, incidem dentro do conceito de gênero, ainda que alguns apaixonados pela heteronorma não queiram abrir seus olhinhos conservadores e ver a realidade exposta em seus próprios narizes (PERRA, 2015, p. 5)

Assim, seguimos na tentativa de entender as intersecções da discussão *queer* e elaborar nossas próprias reflexões. Pensando não somente nas interseccionalidades, mas nas particularidades de nossa regionalidade.

Pêdra Costa (2016) questiona a construção dos corpos e dos saberes pelo viés do colonizador. A forma como ficou estigmatizada a domesticação de corpos dissidentes aos saberes e ideias europeus. Os conhecimentos e identidades foram apagados, não somente para um controle imposto para a colonização, mas para a construção de uma história que priorizasse uma única perspectiva dominante.

Os conhecimentos acadêmicos, artísticos e científicos também são objeto de manipulação por esse recorte. Os saberes e viveres de uma cultura europeia que se impuseram de tal forma, se instituindo enquanto soberanos. Propondo uma narrativa de aceitação, ou de recepção ao bom colonizado, que se coloque à disposição desses saberes e se enquadre ou se submeta a eles.

A utilização do corpo como produtor de arte, questiona estrategicamente os espaços designados à arte. E a presença de um corpo que não reproduz as domesticações desestabiliza as narrativas do colonizador. Costa (2016) pensa, não somente um *queer*, mas um kuir, tropical, selvagem e político. Que carrega e expõe as violências, histórias e memórias que foram ocultadas ou manipuladas em prol da narrativa do colonizador.

Rea (2017) puxa problematizações acerca da falta de atenção da Teoria Queer as demandas e problemas sociais não oriundos do Norte. A colonização, o racismo, exploração, genocídio são alguns elementos comumente esquecidos pela Teoria. Um foco único e exclusivo das dissidências de gênero e sexualidade, que ignora como a experiência e construção dessas categorias, também são impactadas pela formação de outras categorias de distinção.

Rea (2017) propõe *Critica Queer of Collor* como resposta a uma homonormatividade que é imposta. A autora aponta essa homonormatividade como resultado dos privilégios e visibilidade de gays e lésbicas brancos acaba sendo construído um perfil desses sujeitos homossexuais e esse perfil mostra-se conivente com a heteronorma. Há então um caráter colonizador da homossexualidade.

Uma universalização de vários corpos e sujeitos dentro de uma caixa *queer* deve ser evitada. Tal pauta e narrativa acabam atuando enquanto modernização e readequação de um

discurso em prol dos direitos gays (REA, 2017). Um modelo que para além trabalhar em prol de priorizar uma única imagem enquanto saudável, atua para manter colonização e dominação. Ocultando e assegurando a continuidade de violências e ignorando aspectos que também se agregam às repressões existentes contra sujeitos dissidentes das normas de gênero e sexualidade.

A relação de subalternidade continua se perpetuando através das produções e discursos acadêmicos. É canalizada uma visão de um norte produtor de conhecimento e um sul, receptor. Não somente receptor, mas que deve se adaptar aos moldes dessas teorias e não vice-versa. Assim, os privilégios e vantagens historicamente construídos são mantidos, até por vias onde a crítica deveria estar posta (REA; AMANCIO, 2018).

Ocorre não somente a importação do termo e da teoria, mas também de uma identidade e de um corpo. Os corpos, os sujeitos e as identidades *queer* são aquelas que se adequariam às propostas da Teoria e que com ela dialogassem. Uma expressão que chega quase de forma elogiosa, pois além de suas limitações ao campo do gênero e da sexualidade, também chegam com a identidade racializada e burguesa (REA, AMANCIO, 2018).

A construção de gênero e sexualidade foi elaborada em diálogo com outras categorias de distinção nos territórios do Sul. Portanto, não podem ser desassociados em uma discussão que se direciona a refletir sobre corpos não normativos. Assim, Rea & Amancio (2018) ampliam a ideia de um *queer of collor* demarcando exatamente a necessidade da construção de vias teóricas que contemplem experiências singulares, para além da construção de um corpo estadunidense e europeu.

A neocolonialidade e o ideal de modernidade ocidental construído pelas epistemologias do Norte se instauram. Trata-se de criticar as reivindicações e imposições que esses territórios impõem sobre outros. Não somente através de teorias e discussões acadêmicas, mas sobre os corpos, suas construções e narrativas. Exigências que transitam por outros espaços extra-acadêmicos, através de códigos e símbolos (REA; AMAMANCIO, 2018)

A problemática acerca dessa imposição e disseminação de um *queer* nortenho impactam na própria formulação de um movimento. Na organização de lutas e atuação política de corpos dissidentes da norma e dissentes a própria norma *queer*. A figura do gay branco, burguês e heteronormativo acaba ficando na centralidade dessas demandas. (REA, AMANCIO; 2018).

A marca gerada é uma luta constante por direitos que contemplem essa pequena parcela de um grupo. Temas como casamento e adoção acabam encabeçando uma pauta

queer. Entretanto, há uma maioria que tem direitos básicos como saúde, alimentação e segurança negados, por não terem a mesma visibilidade, acesso e recepção na sociedade do que os indivíduos dentro da bolha da normatividade (REA, AMANCIO, 2018). Tensões e reflexões para pensar algumas das dificuldades existentes não somente na vivência da bixa preta dos territórios colonizados, mas também das mulheres trans, travestis, lésbicas e corpos não binários.

Um outro fator relevante a ser pensado é sobre as diversidades de expressões de uma determinada orientação sexual e o lugar da cisgeneridade na expressão dessas bixas. Recorrendo a Favero (2019) para elaborar nossa discussão a autora nos apresenta que a homossexualidade não seria uma face *queer* da cisgeneridade, mas uma das múltiplas possibilidades de uma expressão de gênero.

A naturalidade e o excesso de uma biologização da cisgeneridade a estabilizaram no lugar da norma. Os discursos médico, legal e religioso trabalhavam em prol de produzir um ideal de patologização da identidade e dos corpos das pessoas trans e travestis. Corpos verdadeiros e legítimos e corpos falsos, problemáticos, dependentes e merecedores de punição e tratamentos (FAVERO, 2019).

A questão é que para além da biologia, a demarcação e identificação de um corpo cis ou trans, se dá na esfera social. O corpo, a expressão e a estética são alguns rótulos colocados na etiqueta do corpo cis. O rompimento com a cisgeneridade é feito também por pessoas cisgenero, quando ultrapassam as delimitações fixadas no imaginário social do que é ou não é um corpo normal (FAVERO, 2019).

Dois pontos são necessários para a desconstrução dessa cisgeneridade. O primeiro remete a como a formação e expressão desses rompimentos não ocorre como um processo simples e individualista. Além de ser perceptível nas relações sociais, também deve ser utilizado enquanto proposta que viabilize associações e vínculos com debates e a lutas dos corpos e identidades trans.

E um outro ponto proposto por Favero (2019) é que os marcadores sociais operam juntos. Gênero, raça, classe se intercruzam na construção das hierarquias, portanto precisam ser analisadas de forma conjunta.

Seguimos na tentativa de estimular reflexões e debates entre as Performances Culturais, a performatividade de gênero e o *queer*. Mesmo com a sustentação de um certo experimentalismo na construção dessas ligações, mantemos a afirmação de que as questões de gênero devem ser utilizadas para o entendimento de movimentos culturais, expressões e performances na cultura.

Além disso, as tentativas e atos de subversão das normas reguladoras contribuem para novos entendimentos do corpo e das subjetividades, movimentando também as possibilidades dos sujeitos de apresentarem a si. O rompimento com os binarismos agita a experiência de quem se identifica para além da norma. Consequentemente, contribui para a produção de novos entendimentos, saberes e significados.

As pautas da diversidade de gênero estão cada vez mais acaloradas na sociedade e nos espaços acadêmicos. A emergência dessas teorizações e debates vem de todo um movimento histórico, social e cultural, sendo que tais demandas devem ser analisadas. A complexidade da experiência humana ultrapassa delimitações baseadas em oposições simplórias.

Assim, a construção do gênero segue enraizada a questões culturais, exercendo e sofrendo influências, interferência e determinações. Todos os aparatos que fortalecem os processos de violência simbólica moldam a forma pelas quais a identidade e a projeção desta são performadas em sociedade. A crítica e as subversões mobilizam e fortalecem a construção de novos significados e entendimentos na e da cultura, através de diversos meios.

As teorias de gênero e o conceito de *queer* nos são úteis para compreender de forma conceitual os sistemas, relações de poder e hierarquias. Todavia, teorias são resultados de processos de análises de vivências e experiências reais. Portanto, a violência de gênero, a construção e marginalização das minorias sexuais, de gênero e raciais são produto de uma realidade vivida.

A existência das bixas se consolida através da linguagem, da construção e ressignificação de sentidos. Se consolidam enquanto materiais em nossa experiência social, onde o termo *queer* não é utilizado nas escolas, nas ruas, na TV e outros lugares. E quando pensamos em bixa preta, fazemos uma nova demarcação, já que falamos de uma experiência que é marcada também pelo preconceito racial.

2. Bixa preTRÁ

Buscamos compreender vivências, experiências e performances. O diálogo com a teoria é utilizado para otimizar a compreensão dessas vivências. Falamos de bixas afeminadas, travas e não binárias, corpos que rompem com as normas que dissertamos sistematicamente em nosso primeiro capítulo. Contudo, para além de gênero e sexualidade, nossa proposta também segue em direção a uma perspectiva que contemple aquelas que além de bixas são pretas.

A experiência desses corpos se torna singular à medida que as vivências e experiências desses corpos pretos se diferem das experiências de outros corpos e subjetividades. Manifestar essa divergência na experiência da bixa preta não ocorre enquanto uma tentativa de vitimizar ou ignorar as violências. Mas é necessário para compreender como há a existência de privilégios até em grupos minoritários.

Em nosso capítulo anterior, iniciamos a discussão acerca das mulheres que não fazem parte do pensamento e da identidade ocidental. Relembrando que a base para tal pensamento é o homem, branco, heterossexual e cristão. A produção do conhecimento e das teorias que discutem a existência de um sistema de opressão, também é centralizada, em territórios e contextos específicos.

Tentar construir um sujeito unificado é uma tentativa errônea na análise das vivências e na construção de teorias que façam a exposição e a crítica. Já que, como citamos repetidamente, as opressões são múltiplas e alguns corpos são submetidos a muitos sistemas de dominação e violência. Nosso segundo capítulo trabalha pensando nessas duas perspectivas.

No primeiro tópico do capítulo, começamos pelo conceito de interseccionalidade apresentado por Kimberlé Crenshaw em 1989. Pensar a bixa preta a partir da interseccionalidade. Refletir sobre sua experiência não somente enquanto bixa, ou preta, mas compreender como tais vivências operam de forma conjunta na existência, atuação e performances desses sujeitos.

Em nosso segundo tópico, abordamos a bixa e a bixa preta, desde o surgimento da palavra, até a presença dessas bixas na sociedade e na cultura. E em nosso terceiro tópico descrevemos de forma mais detalhada a cena goianiense da Cultura *Ballroom*, as casas, o funcionamento das *balls,* as pessoas e outras informações relevantes.

2.1. Interseccionalidade e racismo

A interseccionalidade emerge como forma de entender a experiência de mulheres negras. As teorizações e políticas desenvolvidas pelas abordagens feministas, não direcionavam atenção às mulheres negras. Da mesma forma, as teorizações e políticas antirracistas, careciam de direcionamento às opressões múltiplas enfrentadas pelas mulheres negras. A construção de um sujeito mulher e um sujeito negro generalizavam a experiência desses corpos a partir do entendimento dos privilegiados dessas categorias (CREENSHAW, 1989).

A autora embasa sua teoria através de exemplos onde mulheres pretas perderam ações judiciais. Em processos contra empresas, a justiça foi ineficaz em atender as demandas dessas mulheres. Isso ocorreu, porque a forma como a justiça entendia e atuava para as mulheres era direcionado a uma mulher, enquanto sujeito unificado. Assim, as mulheres negras não eram compreendidas ou contempladas, pois a mulher que era pensada e defendida pela justiça era a mulher branca e de classe alta.

Os conceitos e discussões propostos pelas feministas não se encarregaram de pensar seus privilégios. Tais privilégios que não somente excluem, mas que reforçavam o sistema racista que colocava as mulheres negras a marginalidade. O trabalho, a sexualidade, as demandas e a identidade das mulheres pretas eram situadas na zona de inferioridade da mulher branca de classe alta e envolvida com as lutas e políticas. E ser uma pessoa preta já era motivo de descrédito. Além do racismo havia também a dominância masculina construída através do patriarcado, os homens pretos estavam situados a uma posição de superioridade em relação às mulheres negras (CRENSHAW, 1989).

Através de suas análises Crenshaw (1989) expõe a necessidade de atenção às interseccionalidades. Alguns corpos se encontram num ponto de convergência entre duas minorias. Tal encontro é responsável por produzir uma experiência única e singular. Assim, o silenciamento, a exclusão e a violência que esses corpos sofrem são legitimados pelos sistemas de poder vigente. No caso das mulheres pretas a diferença sexual e de gênero e a discriminação racial. As opressões múltiplas não apresentam somente as hierarquias e estruturas, mas expõem problemas nas pautas propostas pelos movimentos sociais.

A introdução e emergência do conceito de interseccionalidade na década de 1980 ocasionou, consequentemente, na atenção não somente às mulheres negras, mas ao encontro de categorias nas relações de poder. A questão é que a introdução e as reflexões acerca da interseccionalidade devem ultrapassar o campo teórico. Teorizações devem ocorrer, mas é

necessário que as abordagens nos métodos de pesquisa tenham uma atuação interseccional. E para além das teorizações, as pautas e políticas propostas por esses grupos e sujeitos devem se focar na compreensão e assistência a esses encontros (CHO; CRENSHAW; MCCALL, 2013).

Várias disciplinas e teorias sociais desenvolvidas nas últimas décadas têm proposto reflexões e debates sobre a interseccionalidade. A utilização dela enquanto práxis, teoria ou metodologia é uma possibilidade para a compreensão de diversas categorias de diferenciação que ocasionam na exclusão. Entretanto, a origem da sua base não deve ser esquecida. Os debates propostos em 1989 promovidos através da análise de ações judiciais expõem o viés prático da interseccionalidade como uma forma de atuar em experiências reais (CHO; CRENSHAW; MCCALL, 2013).

A proposta da utilização de abordagens e metodologias interseccionais devem compreender a sua interferência. Tanto as produções acadêmicas quanto a vida prática, os movimentos e políticas são impactados pela interseccionalidade. Quando pensamos em produções acadêmicas não fazemos menção unicamente as produções oriundas das ciências humanas, mas às outras áreas do conhecimento.

E a interseccionalidade não deve ser rotulada enquanto um campo ou teoria do conhecimento. Sua proposta deveria ser para uma atuação voltada a sensibilidade analítica. Adotar uma maneira interseccional de trabalhar com problemas resultantes das relações de poder (CHO; CRENSHAW; MCCALL, 2013).

As bases da interseccionalidade, mobilizadas pelos questionamentos propostos pelo feminismo negro não podem ser esquecidos. Isso não significa que essa sensibilidade analítica deva ser utilizada unicamente nesses estudos e políticas. As relações de poder expostas e criticadas podem ser compreendidas em outros contextos sociais, históricos e políticos. A interseccionalidade possibilita a identificação e atuação mediante a convergência desses sistemas de opressão nas relações de poder (CHO; CRENSHAW; MCCALL, 2013).

A teórica bell hooks (2015) expõe e critica a dominância das mulheres brancas e de classe mais alta nas produções acadêmicas feministas. As bases das teorias feministas contemporâneas foram elaboras e consolidadas por mulheres brancas e estudadas. A autora afirma que essas mesmas teóricas não eram as mais vitimizadas pelos sistemas de opressão e violência das quais teorizavam.

A falta de sensibilidade, interesse e narcisismo construiu bases teóricas e políticas que excluíam grande parte das mulheres. O conceito de classe, voltado as bases marxistas, ignorava fatores identitários, sociais e culturais de diversos grupos de mulheres. As mulheres

pobres, de baixa escolaridade e trabalhadoras não eram contempladas pelos discursos feministas. E na base dessa pirâmide, estavam as mulheres negras (HOOKS, 2015).

Uma pauta voltada a construção de uma mulher unificada e oprimida. Entretanto, essa opressão opera de forma diferente. Há a existência de um sexismo enraizado na sociedade, mas não é apenas esse sexismo que violenta, oprime e controla a vida de muitas mulheres. A própria construção de um discurso que critica a opressão se encarregou de cegar o movimento e muitas teóricas acerca da amplitude do termo (HOOKS, 2015).

Hooks (2015) aponta como os acessos, oportunidades e privilégios moldaram as pautas levantadas pelo feminismo. Um tipo específico, com alta escolaridade e oriundo da burguesia. Com acesso a editoras, tempo para pesquisa, estudo e produção e que geram interesse para outros grupos. Carregavam o título de feministas e afirmavam lutar em prol dos direitos das mulheres, mas na realidade apenas reafirmavam os valores e ideais do patriarcado.

O feminismo acabou sendo apropriado pelo liberalismo e conservadorismo. A dominância de um pequeno grupo que se dizia representante de uma maioria que desconhecia, acabou estagnando e impossibilitando o surgimento de novas teorias e pautas. Teorias e pautas que já deveriam estar presentes. Uma inundação de projetos e perspectivas pessoais interferiam sob as decisões e produções de um movimento (HOOKS, 2015).

A partir de sua própria experiência hooks (2015) nos informa como vivenciou a dominação do patriarcado. Suas críticas e teorizações acerca da violência de gênero não emergem dos textos e publicações das feministas, mas sim, de sua vida, de sua família, dos lugares que transitou e experiências que passou. A autora aponta de forma ácida, a forma como as feministas brancas, dominantes do movimento, inferiorizavam as mulheres negras e davam o parecer acerca da legitimidade das violências sofridas pelas mulheres negras.

Além de serem postas enquanto inferiores, às mulheres negras são atribuídos personagens que são moldados através da ideologia das mulheres brancas. Uma mulher negra que fala errado, que é incapaz de compreender ou questionar conceitos, que depende da aprovação e do entendimento das brancas e uma mulher negra raivosa.

Lélia Gonzalez (1984) pensa o lugar dos negros na história e na cultura brasileira. A construção do discurso unificador, de uma unidade na identidade brasileira e o mito da democracia racial mascaram a real situação dos negros. As pessoas pretas e os seus espaços já estão delimitados. Os comportamentos, a identidade, a espacialidade e outros fatores. É construído todo um sistema que se encarrega de manter esses sujeitos em posicionamentos subalternos.

O racismo é uma neurose na cultura e na sociedade brasileira. O neurótico vive constantemente buscando mecanismos que escondam ou disfarcem sua neurose. A pirâmide social se mantém através dos discursos e práticas que reafirmam e reforçam os negros enquanto inferiores. Inferiores, intelectualmente incapacitados, marginais, sujos e arruaceiros. Aqueles que são negros e não se enquadram nesses adjetivos são distanciados da imagem dos negros, como se não parecessem negros (GONZALEZ, 1984).

Nesse esquema há vários lugares para a mulher negra. Ela é a empregada, a funcionária, a serviçal, a ama de leite. Ou é extremamente sexualizada, alvo dos fetiches e fantasias de homens brancos. A sexualização da mulher preta é recorrente, juntamente as fantasias acerca do seu desempenho nas práticas eróticas e a voluptuosidade do seu corpo. A mulher negra é visualizada e limitada a esses dois extremos, onde em ambos há a submissão as demandas do ideal e imaginário branco. (GONZALEZ, 1984).

Tal conjuntura remonta da escravidão no Brasil. Onde as mulheres negras, além das atividades domésticas, eram vítimas de estupro. Os senhores de escravo as tinham enquanto objetos e elas eram obrigadas a satisfazerem todas as suas demandas. A noção de posse invadia os corpos dessas mulheres. Gonzalez (1984) também chama a atenção para a divisão sexual e racial do trabalho. As mulheres negras sempre são associadas aos trabalhos domésticos. A aparência dessas mulheres não é agradável, por isso sempre entram pelas portas dos fundos e têm contato mínimo com as pessoas.

Os alicerces da cultura brasileira se estabilizaram em uma realidade altamente racista. Esta base é consciente, mas vive sistematicamente construindo mecanismos que viabilizem sua a omissão e sua ocultação. Da mesma forma que hooks (2015) crítica como as feministas brancas validam ou não o conhecimento e as vivências das mulheres negras, Gonzalez (1984) aponta como os brancos, enquanto produtores de conhecimento, por terem tido acesso aos ambientes acadêmicos, também reivindicam o título de conhecedores da cultura, da vida e da história das pessoas negras.

O estado desenvolve políticas que detém poder sobre a vida e a morte da população negra. A violência institucional contra pessoas pretas é cotidiana e histórica, e a assistência aos grupos mais pobres e historicamente desprivilegiados, no caso das pessoas negras, é ineficaz. A justiça e as legislações não são exercidas a medida de proteger esses grupos, mas de manter a soberania e legitimidade dos brancos (CARNEIRO, 2011).

Há também uma recorrente e histórica tentativa de ocultar a existência e a presença das pessoas pretas na narrativa da construção da nação e do território brasileiro. A miscigenação é um fator fundamental quando pensamos numa diversidade racial. Seu uso

ideológico serviu tanto como forma de ocultar a violência sexual que mulheres negras e indígenas sofreram, quanto como tentativa de embranquecer a população (CARNEIRO, 2011).

Essa tentativa de embranquecimento não se dá somente através da miscigenação enquanto prática reprodutiva, mas se dá também através de práticas discursivas e linguísticas. São estimulados a construção de estigmas acerca da negritude e de ser negro. Formações que trabalham em prol da criação de novas expressões que substituam os termos negro e preto. Além da substituição, esses termos também atuam para tentar produzir uma possível vergonha, ou inconformismo em um sujeito de pele escura (CARNEIRO, 2011).

A intensidade da linguagem serve para desestabilizar e inferiorizar os sujeitos negros. Incluindo negros que conseguem ascender socialmente, que não deixam de ser negros. Esses continuam relegados ao mesmo espaço de submissão, independente dos ambientes que transitem e das funções que desenvolvam (CARNEIRO, 2011).

A inferioridade das pessoas pretas é construída juntamente a repulsa. Todas as características que se vinculam ao negro são reprováveis. Os efeitos psicológicos sobre as pessoas pretas são recorrentes, devido a repetição de experiências e violências que se operacionalizam enquanto normais desde as idades mais baixas (CARNEIRO, 2011).

É interessante expor a forma como Fanon (2008) aborda a construção do inconsciente coletivo. A construção de um negro não só inferior, mas incapaz, selvagem e rústico é compartilhada tanto entre os brancos, quanto entre a população negra. A repetição de práticas e discursos proporcionam a internalização dessas imagens, promovendo associações diretas de características negativas a pessoas negras.

Hooks (1992) também faz asserções sobre o distanciamento de pessoas pretas de suas identidades. A imposição e validação da cultura e ideologia branca penetram no imaginário das pessoas negras. Assim, elas tomam para si e seguem padrões de comportamento, valores e éticas oriundos das pessoas brancas. O pensamento da branquitude reconhece tal tipo de comportamento enquanto comum.

A dominância dessa branquitude se estabiliza enquanto um regime. A justiça, a educação e a lei foram construídas tendo o branco enquanto o sujeito, o cidadão. Consequentemente, não só essas, mas outras instituições da sociedade trabalham a maneira de manter a supremacia dessa branquitude (CARNEIRO, 2011).

Sueli Carneiro (2011) aponta que a conquista dos direitos das mulheres não acompanhou a vivência das mulheres negras. Mais mulheres passam a ocupar os cargos e exercer funções de poder que eram destinadas a homens. Entretanto, as mulheres negras não

eram contempladas pois não faziam parte do seleto grupo de mulheres com boa aparência (brancas) que ingressavam e avançavam no mercado de trabalho.

Grada Kilomba (2019) disserta sobre como o passado colonial esteve fortemente enraizado a cultura. Os traumas ocasionados pela escravização das pessoas negras afetaram diretamente na constituição da identidade desses sujeitos e dos grupos dominantes. Os símbolos dessa violência foram reconstruídos e ressignificados. O racismo cotidiano, a violência e discriminação social, cultural e institucional apontam a incapacidade dos grupos dominantes de olharem para o passado e reconhecerem as atrocidades cometidas.

O trauma também foi uma ferramenta utilizada pelos brancos para legitimar a escravidão e continua sendo uma das principais ferramentas para a manutenção do sistema de discriminação racial. A construção do trauma pelos sujeitos brancos trabalhou a forma de atribuir a eles a posição de vítima e dos negros enquanto carregados das negatividades que os brancos tentavam apagar, esconder e ignoravam (KILOMBA, 2019).

A construção de um outro, formado a partir dessas rejeições ocasionou num silenciamento contínuo das pessoas pretas. O silenciamento se dava nos períodos coloniais através da utilização de máscaras que impediam a movimentação da boca e articulação da fala pelos pretos. A forma como essa máscara se enraizou na cultura após o fim da escravidão e da utilização dela ocasionou no contínuo silenciamento da população negra. Assim, a voz, a fala, a linguagem e o poder dessas, enquanto forma de manifestação, são controladas pelos brancos, impossibilitando e invalidando as manifestações, críticas ou posicionamentos das pessoas negras (KILOMBA, 2019).

As reflexões da autora podem ser percebidas em diversos espaços de nossos tempos contemporâneos. Nas redes sociais, nas rodas de conversa, salas de aula e ambientes onde a comunicação está posta. As demandas, críticas e posicionamentos de pessoas negras são descartadas ou tidas enquanto inferiores ou como um discurso militante ou lacrador. Essas memórias e vestígios do passado continuam presentes e enraizados na cultura, tomando novas formas, mas sempre voltadas a subalternizar discursos, práticas e posicionamentos.

Kilomba (2019) reforça tal perspectiva analisando a produção científica do conhecimento nas academias. O lugar de produção e de posse do conhecimento sempre foi dos brancos. Os mesmos brancos que violentaram as populações negras, são os brancos que estudam, pesquisam e dissertam a respeito desse grupo. A falsa ideia de que há uma representação desses grupos é fortemente perpetuada, sendo que, na realidade, os corpos negros são colocados enquanto meros objetos de estudo.

O lugar de poder dos brancos de atribuir legitimidade ao conhecimento perpassa pela vivência da realidade que estes têm. Como citamos, a imposição do pensamento e ideologia branca é intensa e recorrente sob corpos negros. Entretanto, a forma de vida e a percepção da realidade por brancos e pretos são diferentes. Brancos não compreendem as vivências, escritas e propostas desenvolvidas por negros (KILOMBA, 2019).

As produções de pessoas pretas são tidas enquanto parciais ou pontos de vista. A existência dessa parcialidade está posta em todo o sistema educacional. Os negros não são vistos enquanto efetivos produtores de conhecimento. Nas salas de aula, bibliotecas e demais espaços, há o total descrédito à presença e atuação dos sujeitos negros. A proposta de escrever teorizando e refletindo sobre experiências reais, pessoais e cotidianas são relegadas ao espaço do narcisismo e antiprofissionalismo (KILOMBA, 2019).

A questão do gênero também está posta nas experiências do racismo cotidiano. Há uma prática errônea de separar gênero e raça, mas ambas devem ser analisadas entendendo suas relações, pois a forma como a opressão de raça se materializa, também é impactada pelo gênero. “A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo” (KILOMBA, 2019, p. 94).

A construção dos discursos, pautas e propostas voltadas a um corpo negro ainda são centralizados na perspectiva dos homens negros. É importante salientar que a heterossexualidade se constitui como norma e se manifesta até nos meios negros. Portanto, para além do silenciamento das mulheres negras, os corpos LGBT+ negros também não são contemplados pelas propostas mais generalizadas e populares voltadas para pessoas negras.

A problemática da falta de atenção as questões raciais postas na relação de gênero, trabalham a favor da branquitude. A ideia de um patriarcado que oprime as mulheres como um todo, ignora não somente o fato de que mulheres negras vivenciam experiências diferentes, mas também oculta que homens negros não tem o mesmo poder que homens brancos, simplesmente por serem homens (KILOMBA, 2019).

Hall (2015) chama atenção para a necessidade de entender os fatores sociais, históricos e culturais do conceito de raça. O conceito de raça, enquanto um conceito responsável na diferenciação de sujeitos vem fortemente estabilizado em características genéticas e biológicas. Entretanto, a expressão desse conceito enquanto categoria de distinção se dá através de práticas discursivas construídas na cultura das sociedades.

O caminho para a construção desses sistemas de diferenciação, acompanham a forma como ser humano compreende o mundo. Os discursos religiosos começam moldando o

entendimento da realidade no início da era moderna. Posteriormente, esses mesmos discursos vão sendo readequados e buscando meios científicos para se embasarem, construindo mecanismos que mantenham a sustentação de uma determinada ideologia e percepção do mundo (HALL, 2015). É sempre importante salientar que o ocidente foi construído com base na perspectiva do colonizador.

A ciência é utilizada em prol da cultura. Ela é operacionalizada para validar os sistemas que constituem a cultura. A natureza enquanto objeto dessa ciência é posta em diálogo com essa cultura. A utilização da biologia para a construção da diferença racial é desenvolvida para defender a necessidade da existência de uma hierarquia, já que apesar da tentativa de unificação de um ser humano geral, há aqueles mais primitivos, menos evoluídos (HALL, 2015).

A ideia deste primitivismo é extremamente recorrente quando tenta-se buscar uma cultura e uma identidade negra. A cultura foi tida enquanto altamente elitizada, oriunda dos territórios europeus e posteriormente dos Estados Unidos enquanto uma potência global. O fetiche pelo outro sempre esteve presente na construção da cultura, pois a validação de uma alta cultura só era possível com a oposição a uma outra cultura (HALL, 2003).

A cultura negra sempre esteve situada num lugar do popular. O popular é vulgarizado, devido ao seu posicionamento enquanto margem das narrativas, histórias e linguagens que constituem um geral, amplo e dominante. A emergência das afirmações, lutas e movimentos sociais trazem à tona a existência dessas culturas populares que sempre foram recorrentes, mas nunca tiveram prestígio ou reconhecimento (HALL, 2003).

A questão é que essa cultura dominante se apropria dos discursos e produções de pessoas negras na tentativa de unificação e apagamento do caráter histórico, social e político das produções de pessoas negras. A natureza e a biologia são retomadas e colocadas na cultura e reduzem tudo a cultura popular negra. As singularidades das respectivas produções culturais e subjetivas dos sujeitos envolvidos em cada realidade é reduzida a uma artificialidade.

Hall (1997) aponta sobre a criação de estereótipos acerca das pessoas pretas. A construção social e cultural do corpo e da identidade das pessoas negras foi disseminada no imaginário e nas instituições da cultura. Os pretos são sempre serviçais, funcionários ou dependentes das demandas das pessoas brancas. A base para esses estereótipos é construída a partir de uma relação binária e antagônica.

Estereótipos são fundamentais na construção da diferença racial. São eles os responsáveis por reduzir a simplicidade todos os elementos que constituem a vivência e a

existência das pessoas pretas. Estereotipar remete a construção de tipos específicos de indivíduos com subjetividades específicas, identidades específicas, demandas específicas e atuações específicas. Não são as pessoas pretas, estereotipadas, que criam esses tipos. Esses esterótipos são desenvolvidos por outros, dos grupos dominantes, que além de fazerem essa construção errônea, buscam mecanismos que viabilizem a perpetuação desses estereótipos (HALL, 1997).

Outra função na criação desses estereótipos é a exclusão. Estereótipos são mecanismos para manter a ordem social e simbólica. Eles validam o que é ou não aceitável. Essas atribuições legitimam as táticas de apagamento e silenciamento que são utilizadas para reprimir as pessoas pretas na sociedade. As relações de poder e o etnocentrismo utilizam dos estereótipos na sua estrutura (HALL, 1997).

A violência encontra reforço nesses estereótipos. Promovendo a generalização das pessoas pretas e suas especificidades, todos os aparatos desenvolvidos para conter e diminuir esses sujeitos são utilizados na vida em sociedade. A violência e a coerção física ocorrem e da mesma forma, a simbólica. Discursos e práticas que trabalham para manter a diferença, segregação e dominação racial (HALL, 1997).

Estereótipos, conforme os apontamentos de Amalia Raquel Pérez-Nebra e Jaqueline Gomes de Jesus (2011) são construções generalizadas que se estabilizam no imaginário social. Essas construções ocasionam na atribuição de crenças aos indivíduos, sua identidade e comportamento. Essas crenças que são compartilhadas entre os grupos na sociedade afetam tanto a forma como esses grupos são vistos e compreendidos, quanto à forma como esses grupos se reconhecem.

A reprodução, perpetuação e continuidade desses estereótipos afetam o comportamento desses grupos estereotipados. A existência desses estereótipos pode limitar a forma como esses grupos se comportam. Assim, alguns sujeitos desses grupos se limitam a performar tais estereótipos, não rompendo com eles (PÉREZ-NEBRA; JESUS, 2011).

Abordamos a discussão sobre estereótipos não somente para pensar os estereótipos existentes sobre as pessoas negras, mas também das bixas pretas. Como citamos, a binaridade de gênero também está posta nas relações raciais, ocasionando no silenciamento das mulheres negras e dos LGBT+ negros.

Hooks (1992) disserta sobre como o patriarcado afeta na construção da masculinidade dos homens negros. O patriarcado branco sempre teve dificuldades em reconhecer o espaço do homem negro. Esse homem é tipo enquanto violento, bruto e irracional. Apesar da

existência do falocentrismo que dá poder aos homens, os sujeitos negros não gozam do mesmo poder e privilégio dos homens brancos.

A questão é que os homens negros não recusam o patriarcado, mas o abraçam. Em invés de se oporem à ideia de uma superioridade e dominação masculina, os homens negros tentam afirmar um carácter empoderador da masculinidade. Assim, homens negros reforçam o sexismo e a misoginia. É importante salientar que esses homens fazem fortes críticas são feitas ao feminismo, principalmente porque as principais representantes do movimento eram mulheres brancas (HOOKS, 1992).

Portanto, a interseccionalidade se volta a essas relações de poder, para além das mulheres negras, também pode refletir acerca das questões de gays, lésbicas e transsexuais, imigrantes, e, também, das discussões acerca do colonialismo e neoliberalismo. A forma como essa sensibilidade atua e se manifesta deve atuar para a compreensão das estruturas, hierarquias, diferenciações e discriminações feitas em cada cultura em seus respectivos processos históricos sociais e culturais.

2.2. Bixas

Para além das questões da interseccionalidade nos é necessária a discussão acerca das bixas. O termo bixa é comumente utilizado, juntamente a outros como viado e marica, para desqualificar os homens homossexuais e afeminados. O termo passou por reapropriação e ressignificação por esses corpos, sendo utilizado enquanto termo de empoderamento.

Simões Junior (2015) aponta através de suas análises como os discursos que são construídos e disseminados tem relação direta ao poder dominante. Juntamente a memória, o discurso de materializa enquanto recurso de dominação. A construção dos discursos é feita enquanto produto dos processos sociais e históricos. Suas atribuições são feitas a partir daqueles que detém influência direta na realidade.

A linguagem é a ferramenta de representação daquilo que compõe a realidade. As perspectivas individuais e singulares do mundo são compartilhadas através da socialização. A linguagem e suas expressões se encarregam de intermediar esse processo. A linguagem não se dá unicamente através de palavras, mas possui gestos e ações que a tornam compreensível. E essa compreensão só é possível, pois há uma cultura que atribui sentido a essa linguagem (SIMÕES JUNIOR, 2015).

Os termos utilizados para classificar, incluir ou excluir grupos estão em diálogo com a cultura. Os estigmas que rodeiam o significado desses termos têm usos políticos e

ideológicos. O emprego desses termos em cada situação expõe a posição dos sujeitos nas relações de poder. A diversidade de termos também mostra como não existe uma identidade única, fixa e estável (SIMÕES JUNIOR, 2015).

O termo homossexual surge no século XIX. Sua utilização era diretamente voltada aos discursos médicos e psiquiátricos, já que a homossexualidade era tida enquanto patologia. No século XX surgem novas designações para esses sujeitos. Entretanto, para além das práticas eróticas, o caráter identitário e político dessas nomenclaturas eram colocadas em pauta (SIMÕES JUNIOR, 2015).

Fry e MacRae (1985) informam que bixa era um termo com um sentido político muito maior do que gay, homossexual ou entendido. Bixa é sobre ter consciência. Gay, entendido ou homossexual revelam sobre o comportamento sexual dos sujeitos, mas não sobre a adoção de práticas expressivas subversoras. Ser bixa e se apresentar enquanto bixa foi uma tática desenvolvida pelos movimentos sociais como uma forma de reafirmar não somente a sua orientação sexual, mas a sua expressão e identidade.

Outro termo de grande força social é travesti. Mulher trans e travesti são termos utilizados para nomear pessoas com identidade feminina, mas que nasceram com o corpo masculino. O termo travesti tem um sentido político, sendo utilizado como forma de reafirmar essa identidade que rompe com a cisgeneridade.

Simões Junior (2015) cita a teorização de James Green do termo bicha.

> O uso da palavra *bicha* também não tem sua origem muito bem conhecida. Uma das hipóteses seria uma adaptação da palavra francesa *biche*, que significa corsa, feminino de veado. Segundo nos relata Green (1999), *biche* também era usado na França para se fazer referência a uma jovem mulher. No Brasil, *bicha* também significa uma mulher irritada e, no Nordeste, sinônimo de prostituta. Como podemos perceber, até então, a idéia de homossexualidade era diretamente relacionada à prostituição, efeminação e a uma postura passiva nas relações sexuais. (SIMÕES JUNIOR, 2015 *apud* GREEN, 1999)

E não somente bicha, mas outros termos relativos à homossexualidade estavam vinculados a características negativas (SIMÕES JUNIOR, 2015). Relembramos que nossa bixa é uma bixa com x, como forma de desestabilizar alguns padrões linguísticos.

A importância de salientar a existência dessas afirmações se faz necessária, pois práticas sexuais e eróticas, e identidade e expressão não são a mesma coisa. A violência e a exposição que desses sujeitos afeminados experienciam são diferentes. Até dentro dos próprios meios gays há um discurso que contempla a masculinidade. Os afeminados são desqualificados por muitos grupos de homens gays que priorizam um “homem de verdade”.

A repulsa a feminilidade expressa que, na realidade, existe o descrédito daquilo que é associado ao feminino. Os homossexuais passivos e/ou afeminados são vinculados à imagem e ao posicionamento social da mulher. A masculinidade, o falocentrismo e o patriarcado que operam a dar legitimidade não somente ao corpo masculino, mas para também desqualificar referências e associações vinculadas a mulher e a feminilidade (MOURA; NASCIMENTO; BARROS, 2017).

A necessidade de afirmação dessa masculinidade já começa na infância. É na infância que os meninos aprendem a ser homem. Meninos afeminados, ou que não seguem internalizando e representando o padrão da masculinidade são excluídos. E nem sempre esses meninos são de fato gays ((MOURA; NASCIMENTO; BARROS, 2017). Dentro da cultura LGBT+ há uma expressão utilizada para nomear esses meninos, criança viada.

Conforme os relatos de Cornejo (2011) há uma falta de atenção para esses meninos afeminados. Além das dificuldades que essas crianças enfrentam já em idade tão baixa, há uma inabilidade para outras pessoas lidarem com essas crianças. O entendimento de gênero, sua estrutura binária e a heterossexualidade questionam constantemente quem é essa criança e qual é o seu espaço dentro dessas definições.

Sedgwick (1993) aponta que há uma maior aceitação na existência e presença de homossexuais em sociedade. Porém, o perfil aceito, um perfil de um homossexual saudável, segundo as palavras da autora, é um perfil adulto e masculino. A feminilidade é considerada patológica. Os traços iniciais do desenvolvimento dessa patologia que posteriormente ocasionariam num distúrbio de gênero já aparecem na infância.

A junção de gênero e sexualidade são impostas de forma mais severa sobre as crianças afeminadas. A feminilidade é associada a gostar de homens e esse mesmo pensamento acredita que quem desenvolve interesse sexual e afetivo por homens, são mulheres (SEDGWICK, 1993). Ser afeminado propõe novos entendimentos sobre o que é ser homem.

Gays afeminados não correspondem a norma e as atribuições culturais do sexo. Tampouco, transexuais e travestis. A experiência desses corpos desestabiliza as normas, rompendo tanto com a heterossexualidade quanto com a masculinidade. A feminilidade também atua nesses corpos enquanto performance. A intensidade da expressão e da reafirmação dessa feminilidade de carácter subversor pode variar em diferentes espaços e com diferentes grupos onde esse corpo está interagindo (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019).

Os autores chamam atenção para a performance fechativa das gays afeminadas. Essa fechação e demonstração de feminilidade não fazem parte da contínua expressividade desses corpos. Isso ocorre, pois as vezes é necessário que essas gays “endureçam”, engrossem a voz

e controlem os movimentos. Entretanto, até nessas situações, essas gays ainda demonstram feminilidade em alguns movimentos e gestos, pois a forma como elas entendem e expressam seus corpos já foi internalizada.

Essa “fechação”, mesmo sendo natural ao corpo, também pode ser intensificada. A intensificação e performance dessa feminilidade demonstram a construção e a naturalidade daquele corpo. Naturalidade que pode causar espanto aos que estão fixamente envolvidos e são credores estáveis da binaridade de gênero. Esse exagero está em diálogo com a performatividade de gênero desses sujeitos, um diálogo entre performance e performatividade.

O empoderamento através da performance da feminilidade é abordado por Satler, Dias & Lima (2020) analisando o videoclipe e a canção Enviadescer de Linn da Quebrada. As autoras apontam como a música da artista ressalta que esbanjar e expressar ao máximo a feminilidade presente na fisicalidade das bixas é essencial como forma de combate às marcas da homofobia e da transfobia.

Pecheny (2004) aponta que há duas formas de abordar e entender a homossexualidade. A homossexualidade, antes de tudo, é um segredo, algo que faz parte da identidade que pode ou não ser exposto. Assim, há a homossexualidade enquanto prática sexual, erótica e afetiva que remete aos interesses e atividades de um sujeito. E há a homossexualidade enquanto identidade, que ressalta a reivindicação e afirmação à subjetividade e a história do indivíduo.

Os sistemas de repressão da homossexualidade atuam a forma de mantê-la enquanto um segredo. O discurso moral construído e sustentado pelos mecanismos de repressão se encarregam de tentar construir uma atmosfera que não invada a individualidade dos sujeitos. Entretanto, a existência desse discurso se encarrega de reprimir a expressão pública dessas identidades, corpos e demonstrações de afeto (PECHENY, 2004).

O subjetivo, o privado e o público não atuam de forma conjunta nesses sujeitos. Visando que o público reprime e violenta, os sujeitos homossexuais optam por manter em segredo, ou ter vergonha da sua própria orientação sexual. O sistema de dominação heterossexista e a falsa moralidade penetram no inconsciente desses sujeitos. Portanto, sair do armário pode se tonar um ato de liberdade, ou um medo, insegurança e vergonha (PECHENY, 2004).

A discriminação desses sujeitos acontece em diversos espaços da vida prática. A escola, a família, a religião, o trabalho, o estado e a justiça viabilizam o funcionamento do preconceito e discriminação. São diversos poderes e instituições que atuam de forma conjunta para reprimir tais corpos. Assim, a afirmação de uma identidade homossexual é um percurso

longo e problemático que confronta várias especificidades da individualidade e da vida pública dos sujeitos.

Existe uma atividade da discrição entre sujeitos homossexuais que mantém a sua sexualidade oculta e agem conforme os padrões da masculinidade e da heterossexualidade (PECHENHY, 2004). Atualmente, a recorrência desses discretos é muito comum em aplicativos de relacionamentos para gays. Termos como discreto, sigiloso, fora do meio e macho são utilizados para afirmar esse sujeito enquanto homem. E acompanhado desses discursos temos o “não curto afeminados”.

Borrillo (2010) aponta para a existência de diversos tipos de homofobia e entre elas está a homofobia liberal. A homossexualidade é entendida enquanto uma escolha pessoal e deve se limitar a área da pessoalidade. Pessoas homossexuais devem manter suas atividades nas suas vidas privadas e não podem, nem devem ter os mesmos acessos e direitos que casais e relações heterossexuais.

Do ponto de vista da linguagem a afirmação de uma identidade homossexual possui variações. Os termos gay, homossexual, viado, entendido e outros, existem para demonstrar a forma como esses sujeitos se entendem e vivem de formas diferentes. Enquanto muitos tem aversão a algumas dessas expressões, muitos as utilizam frequentemente em seus meios como forma de tratamento. Essas palavras, expressas pelos sujeitos dominantes e/ou em ambientes específicos são carregadas de estigmas e podem ser altamente pejorativas (BENÍTEZ, 2004).

A questão é que a existência dessa variedade de nomenclaturas demostra a existência de uma diversidade de identidades, divergências e diferenças num grupo tido enquanto unificado, simplesmente por ser gay. Raça, corpo, poder aquisitivo, estética e expressão sinalizam as diferenças entre esses sujeitos e criam sistemas de discriminação e hierarquias (BENÍTEZ, 2004).

Esse sistema de discriminação ocorre, pois há a construção de um tipo ideal de gay. Tipo que é construído e legitimado pela cultura heterossexual. “Vemos que na hierarquização das possibilidades, se dá um lugar privilegiado ao másculo, o branco, o bonito, e ao maior capital econômico, e estes protótipos juntos fazem parte de como se pensa hegemonicamente o gay” (BENÍTEZ, 2004, p. 11). Atualmente esses corpos são chamados de gay padrão.

A construção desse corpo padrão e dos corpos não padrão, que representam uma diversidade de corpos e expressão, são feitos através de atos repetidos e estilizados. O corpo aprende e internaliza práticas e as mimetiza e performa na vida cotidiana (BENITEZ, 2004). Portanto, as diferenças perceptíveis na expressão das bixas ou das “padrões” são produto

dessas internalizações e autoconhecimento dos corpos e das normas culturais que moldam a expressão desses corpos.

A experiência e expressão desses corpos formulam novos entendimentos do gênero. A feminilidade das bixas, viadinhos e afeminados, propõe um novo entendimento da feminilidade. Da mesma forma, a demarcação forçada e repetitiva sistematizada por homens gays também propõe um novo entendimento da sexualidade (BENITEZ, 2004).

A fragilidade na estabilidade da constituição binária do gênero enquanto homem e mulher é exposta. Na sociabilidade esses sujeitos, através da linguagem e performance, rompem diretamente com todas as regulações socialmente construídas sobre o entendimento de seus corpos. Constroem-se atos de subversão e resistência às normatizações (BENITEZ, 2004).

Como notificamos há uma diversidade na expressão dos sujeitos que praticam atos homoeróticos. Os homossexuais negros também constituem um grupo diferente nessa falsa unidade. Além de serem afetados pela discriminação acerca da orientação sexual, também são impactados pelo racismo estrutural que se manifesta nos grupos gays. Homossexuais negros são impactados por uma série de requisitos para serem aceitos (BENITEZ, 2006).

É necessário esconder os traços da negritude e das associações que são feitas aos corpos negros. O cuidado estético é primordial. As vestimentas devem ser satisfatórias, não sendo entendidas enquanto cafonas, ou baratas. O cabelo não pode ser grande, ou *black power* como uma tentativa de demonstrar limpeza. Os traços negros devem ser escondidos e a feminilidade também. Devem ser másculos, fortes e viris para serem aceitos (BENITEZ, 2006).

O imaginário acerca dos homens negros é objeto de domínio do patriarcado e do racismo. Os mitos sobre o desempenho sexual superior dos homens negros são recorrentes nos ambientes gays. A ideia de que todos devem ser ativos, másculos. Da mesma forma, dentro dos espaços negros os homossexuais são amplamente desqualificados, pois foi construída a imagem de um homem negro masculino e heterossexual. As bixas pretas e afeminadas se encontram na margem das duas experiências (BENITEZ, 2006).

A experiência desses corpos enquanto interseccionados apontam para uma experiência única e não uma adição de categorias como aponta Pinho (2004)

> A interseção ou combinação dessas diferenças produz novas diferenças, então, não é apenas uma soma, ou seja, uma bicha preta não é um sujeito que acumula duas identidades, é outra posição diferente que é produzida através dessa interação ou dessa confluência (PINHO, 2004, p. 129)

Pinho (2004) aponta como foi construído um universo GLS. Voltado a beleza, a estética, aos prazeres e as festas. Um universo que implanta uma grande artificialidade às demandas e necessidades de diversos sujeitos. Essa cultura GLS acaba ignorando ou minimizando pautas relevantes e cooperam com a experiência de alguns pequenos e limitados grupos com poder aquisitivo e que correspondem aos padrões desse meio.

Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018) aponta como a homossexualidade ocupa o espaço de fora. O espaço de dentro é o tido enquanto correto. O correto que citamos incansavelmente em nossas páginas. Esse espaço de fora constitui a margem, o pecado, o sujo, o incorreto. Um espaço feito para manter afastado aqueles que desviam a norma. E tanto esse espaço quanto as nomenclaturas são desenvolvidas e estimuladas por aqueles grupos dominantes, que encontram em si os fatores corretos para a convivência em sociedade.

A experiência das bixas pretas se diverge da experiência das bixas brancas e burguesas, pois os espaços e acessos da bixa preta são diferentes. A racialização também demarca a classe. A bixa preta não goza dos mesmos privilégios de classe e da branquitude. Ela está nas ruas, circulando pelas margens e sendo alvo contínuo das repressões, pois subverte não só os papéis de gênero, como também confrontam a dominância do patriarcado branco (OLIVEIRA, 2018).

O rebolado, o movimento dos quadris e abraçar um movimento de enviadescer o corpo remonta, também, de um acesso a ancestralidade na racialidade. Os discursos construídos e impostos sobre o corpo pela cultura branca e heteronormativa, se consolidaram enquanto uma norma que coloca muitas movimentações oriundas da história, da cultura e das danças africanas e afro-brasileiras. Tais movimentações tidas enquanto vulgares, eróticas e pecaminosas para as mulheres e inaceitável para corpos tido enquanto masculinos (SATLER; DIAS; LIMA, 2020).

As bixas pretas questionam a heteronormatividade que inunda a construção dos corpos pretos e criticam a branquitude e os discursos higienizadores postos na categoria homossexual. As bixas pretas estiveram nas ruas e nos espaços públicos antes das brancas. Foram elas as responsáveis por possibilitar a construção de uma visibilidade que contribuiu para a passabilidade das bixas e homossexuais brancos (OLIVEIRA, 2018).

2.3. Ballroom com pequi

Realizamos exposições teóricas sobre gênero, raça, classe e interseccionalidade. Discussões basilares para o entendimento da bixa. Como informamos, nossa proposta se

concluirá entrando em contato com as bixas e bixas pretas da *Ballroom* goianiense. Primeiramente estruturamos e expomos de forma mais detalhada alguns elementos que compõe a expressão desse movimento em Goiânia.

Em três momentos apresentaremos os detalhes desse movimento. Inicialmente são feitas exposições acerca das casas. Breve história dos nomes das *kiki houses* e seus integrantes. Em um segundo momento apresentamos o funcionamento das *balls* e das micro-*balls*, com suas categorias, a interação dos participantes e outras características importantes. E por fim, em nosso terceiro momento fazemos explanações sobre a utilização das redes sociais na comunidade.

O presente trabalho se desenvolve durante um período de pandemia, onde as relações se dão predominantemente através do virtual. A *Ballroom* também foi impactada e a as atividades e ações presenciais dos sujeitos dessa cultura foram desestabilizadas. Assim, pensamos em discutir acerca da sua expressão nas redes sociais na atualidade, devido ao impacto da Covid-19.

A base para as descrições é feita a partir de observações e discussões informais na Cultura. Enquanto integrante da *Ballroom* vivenciei e compartilhei de experiências e momentos. A construção e disseminação do conhecimento e da história da *Ballroom* acontecem nas trocas e interações, tanto nas *balls* quanto nos treinos, conversas e interações entre os sujeitos da cena.

Fizemos em nosso primeiro capítulo a apresentação da história e dos elementos da Cultura *Ballroom* em uma perspectiva mais geral. Trazemos novamente algumas informações, mas agora com maior aprofundamento e pontuando contrastes e semelhanças entre as bibliografias e a ocorrência da Cultura *Ballroom* em Goiânia.

2.3.1. Kiki Houses

Como já apresentado *houses* são famílias. Não são feitas por vínculos genéticos ou sanguíneos, mas são formadas por um grupo de pessoas com afinidades, características em comum. No surgimento da cultura, no Harlem, em Nova York, as *houses* também eram espaço de acolhimento para jovens que haviam sido expulsos de casa como consequência de sua orientação sexual e/ou identidade de gênero. Todas as *houses* possuem *mothers* e/ou *fathers.* As figuras maternas e paternas, respectivamente, responsáveis por cuidar da família.

O nome dessas *houses* fazem referência a designers, marcas famosas ou exaltam características marcantes de cada casa. Expressões como “Inesquecível”, “Incomparável”,

“Lendária”, “Icônica” e semelhantes acompanham o nome das *houses* como forma de apresentação. As casas geralmente possuem gritos de guerra que são repetidos durante as batalhas e performances nas *balls.*

Em Goiânia há cinco *kiki houses* ativas na cena. *Kiki houses* e *houses* possuem a mesma estrutura, formação, proposta e importância dentro da cultura. A questão é que existe o eixo *mainstream* desse movimento cultural. Nesse eixo *mainstream* estão as *houses* mais antigas, mais famosas, prestigiadas e/ou com integrantes internacionais. As *kiki houses* são as *houses* locais e regionais.

Nem todos os sujeitos que fazem parte da Cultura *Ballroom* são de alguma casa. A designação utilizada para esses indivíduos é 007. O termo é utilizado, pois é feita uma analogia com o agente secreto, a pessoa 007 seria essa espiã que transita por todos os espaços, que está sempre observando, mas não está presente em nenhum lugar específico. A pronúncia pode ser feita tanto em português ou em inglês, podendo ser dito como *double O* ou *double O 7.* Esses 007 não são literalmente todas as pessoas que estão presentes nas *balls*. O termo serve para contribuir na diferenciação durante as categorias, onde muitos 007 caminham. Muitos 007 conseguem ter prestígio e reconhecimento na cena, mesmo sem serem integrantes diretos de nenhuma casa.

O termo 007 também é utilizado para se referir aqueles que saíram de uma *kiki house.* Os motivos que levam alguém a sair de uma *kiki house* são diversos. Esses motivos podem ser tanto mudança de cidade, ou dificuldades em se manter envolvido com a *house* e aquela cena *ballroom* específica. Esses 007 continuam sendo 007 caso entrem em contato e participem de *balls* de outras localidades. Isso vale para integrantes de *kiki houses.*

A primeira *kiki house* de Goiânia foi fundada em 2017: a *Kiki House of A’trois*. Ela surge a partir de três artistas goianos envolvidos com projetos culturais desenvolvidos e voltados para a comunidade LGBT+. O nome da casa *A’trois* faz referência a relação dessas três pessoas. *A’Trois* pode ser traduzido do francês como a três. Os vínculos afetivos desenvolvidos por esse grupo e o envolvimento com a arte e produções possibilitam a formação da pioneira e atualmente a *kiki house* com mais integrantes em Goiânia.

A *kiki house* possuí duas *mothers* e um *father,* Flavis A’Trois, Gleyde A’Trois e Lucas Syuga A’trois, respectivamente. O grupo conheceu a Cena de Brasília no ano de 2016 e a partir de então começam a estudar, conhecer sobre a cultura e viajar pelo país conhecendo outras cenas.

Os filhos, filhas e filhes da *kiki house* são: Xandy A’ Trois; Sales A’ Trois; Biel A’ Trois; Amands A’ Trois; Ítalo A’ Trois; Chimittis A’ Trois; Júlio A’ Trois; Iago A’ Trois;

Cassie A’ Trois; Fernanda A’ Trois; Lucas filho A’ Trois; Gislene A’ Trois; Thalessa A’ Trois; Léh A’ Trois; Camille A’ Trois; Eduardo A’ Trois; Mateus Lopes A’ Trois; e Vini A’Trois.

A segunda casa, fundada em 2019 é a casa das bruxas. A *Kiki House of Witch* nomeada assim como homenagem à Hécate, divindade grega onde uma de suas atribuições era a bruxaria. As *witches* são as bruxas que caminham livres e abrem seus caminhos. O nome também é uma forma de ressaltar a magia, poder e encanto da casa, pois como citamos, os nomes também referenciam características.

A matriarca da casa é Rodrag Witch. Graduada em dança, professora de dança, se identifica enquanto não-binárie e praticante de bruxaria. Os demais integrantes da casa são: Lavínia Witch; Erick Witch; Sofia Witch; Felipe Witch; Felipe Witch; Lola Witch; Scar Witch; Maju Witch e André Witch.

A terceira *kiki house* foi fundada no ano de 2020, a *Kiki Scene Haus Dionisi*, também conhecida como Casa Dionisi. O nome é uma referência ao deus grego Dionísio. Conhecido popularmente como o deus do vinho, mas possuindo outras atribuições como as festas, a alegria, a natureza, o teatro e as artes. A mudança do nome de Dionísio para Dionisi ocorre como forma de construir um nome que fuja da binaridade de gênero.

A referência a Dionísio ocorre pois um dos fundadores e *father* da casa Carpa Dionisi é ator, envolvido com projetos e peças tanto em Goiânia, quanto no Rio de Janeiro. O segundo fundador e *prince* da *kiki house* é Eros Dionisi. Foi um 007 conhecido na cena por performar muito bem o estilo de *voguing* conhecido como *old way.* Na realidade, ambos eram e são conhecidos na cena goianiense pelo *old way* e Carpa foi integrante da *kiki house of A’trois*.

A amizade e os vínculos entre os dois, associada a vontade de expandir a cena goianiense influenciaram na fundação da Casa Dionisi em 2020. Os filhos, filhas e filhes da casa são: Musa Dionisi; Astra Dionisi; Nix Dionisi; Jhey Dionisi; Céu Dionisi; Marinho Dionisi; Luna Dionisi; Céu Dionisi e Ikarus Dionisi.

A quarta *kiki house* é a Casa de Laroyê. O nome Laroyê é uma saudação de Exu à Pombagira. Dentro do candomblé e da umbanda a Pombagira é uma entidade que representa grande feminilidade, uma representação feminina de Exu. Essas entidades são guardiãs, protetoras, são a chave e o mistério. A Casa de Laroyê, por ser uma grande celebração a essa feminilidade dos corpos trans, travestis e não-binários, utiliza essa saudação como nome da casa.

A casa possui quatro mães: Pietra; Gustava; Caiene; e Luda. As quatro mães são travestis pretas que possuem histórias, caminhos e atravessamentos muitos mais antigos que a

divulgação oficial da Casa, que se deu em 2022. Além das mães, muitas das filhas já se conheciam e possuíam vínculos e relações, antes mesmo da *ballroom* elas já construíam juntas uma rede de construção de coletividade e fortalecimento dessas identidades. A casa possui muitas filhas.

A quinta casa é a Casa La Bouche, os *fathers* são Psyla e Pardala e a mãe é Levict. O nome é uma referência a uma banda de eurodance da década de 1990, sendo a cultura da década de 1990 e dos 2000 uma paixão comum entre os três. A Casa La Bouche está em sua experiência enquanto casa construindo sua vivência, sem a necessidade de se colocar enquanto uma estrutura convencional de casa.

É importante ressaltar que não se pode simplesmente chegar em uma respectiva Cena e fundar uma *kiki house.* O respeito a história e as origens da Cultura *Ballroom* e aquela cena local devem ser lembrados. Ser alguém de prestígio e conhecimento da cena, além do estudo e compromisso com a cultura e sua expansão são necessários. As Casas existem para fortalecer a cultura.

2.3.2. Micro-*balls* e *balls*

Nas *balls* os sujeitos envolvidos com a Cultura *Ballroom* se encontram para competir em categorias. As *balls* são abertas para o recebimento de expectadores e interessados em conhecer e participar da Cultura *Ballroom*. Não somente os integrantes de casas e 007s podem participar. Em Goiânia também há a ocorrência de micro-*balls*, que funcionam de forma semelhante às *balls*.

Faremos descrições sobre as *balls* e as micro-*balls*. Seu funcionamento, organização, momentos e espaços onde ocorrem. As divulgações das *balls* e micro-*balls* ocorrem principalmente nos espaços virtuais e são organizados pelas *houses.*

As micro-*balls* ocorrem em praças. Tem uma instrutura mais informal, não seguindo alguns rigores específicos das *balls.* A divulgação ocorre principalmente nos meios digitais, especificando local e horário. Os organizadores geralmente se encarregam de levar caixa de som e selecionar as categorias para os competidores caminharem. As micro-*balls* se iniciam com um momento de discussão e exposição da história e alguns elementos.

Sempre há atenção para pensar naquelas pessoas que estão tendo contato com a cultura pela primeira vez. Da mesma forma, a importância política e a crítica social da Cultura *Ballroom* devem ser lembradas. Independente dos espaços onde ocorram e das pessoas que

estão envolvidas a *Ballroom* continua sendo um movimento fundado por travestis e gays pretos e latino-americanos. Portanto, tal memória deve ser reforçada.

O espaço mais comum para o acontecimento dessas micro-*balls* é a Praça Universitária, em Goiânia. Alguns participantes e expectadores vão de ônibus, carro ou moto. Na medida que vão chegando, começam a se aglomerar e ocupar um pequeno espaço da Praça. A utilização da Praça para a execução das performances é entendida como uma forma de ocupar os espaços públicos. É comum outras pessoas pararem em volta para acompanhar a micro-*ball*.

As micro-*balls* possuem um caráter mais informal do que as *balls.* As categorias voltam-se mais aos elementos centrais de cada categoria. As *balls* sempre são temáticas, portanto, possuem um eixo de vestimentas e rigores para caminhar em cada categoria. As micro-*balls* não são temáticas e o tempo de duração é menor em comparação com as *balls.* As micro-*balls* sempre ocorrem no período da tarde e duram por volta de uma hora e meia a duas horas, dependendo do engajamento e quantidade de pessoas em cada categoria.

A seleção dos jurados se dá antes de cada categoria. As categorias mais recorrentes são de *runway* e *voguing* e seus elementos. Antes de cada categoria as pessoas se oferecem ou são sugeridas para serem jurados em cada categoria. Geralmente há três jurados em cada categoria, os jurados devem ser pessoas que entendam os elementos centrais de cada categoria para que haja uma avaliação justa.

Há uma pessoa responsável para desenvolver o papel de *chanter*, mas nas micro-*balls* os *chanter* pode ser trocado no decorrer das categorias. Antes de cada categoria há uma breve explicação sobre o seu funcionamento. No início da micro-*ball* são discutidas quais serão as categorias. Como as micro-*balls* acontecem com menos pessoas do que as *balls* é possível fazer esse diálogo.

Assim, após a discussão, debate e organização as categorias começam. A organização espacial é feita pelos próprios participantes, com um formato semelhante a um T. A parte vertical desse T é entendida enquanto a passarela, onde os participantes caminharam e a parte horizontal desse T é onde ficam os jurados. Os expectadores ficam em volta assistindo e reagindo as performances.

Durante as micro-*balls*, são feitas algumas pausas para explicar sobre essas reações, pois a interação do público é um elemento fundamental. Para além das palmas e gritos, há algumas reações específicas que ocorrem em momentos específicos. Nessas pausas também são apresentados detalhes adicionais sobre as categorias. Com o findar dessa micro-*ball* é

comum que alguns participantes vão para o bar comentar sobre a micro-*ball*, a cena e também estreitar os laços de amizade e fraternidade.

Deixamos alguns detalhes mais específicos para apresentá-los durante a descrição das *balls*, pois as micro-*balls,* além de terem um aspecto mais informal, também são um mecanismo de manter a atividade da Cultura. Organizar uma *ball,* desde a sua idealização, divulgação e administração até a sua execução é uma atividade trabalhosa.

A organização geralmente é feita pelas *mothers* e *fathers,* mas outras pessoas da Cena também podem e organizam *balls*. Não há um lugar fixo onde essas *balls* ocorram. Há *balls* que ocorreram em eventos, bares e lojas. A escolha e negociação do espaço é feita pelo proponente da *ball*. Os recursos como caixa de som, microfone, cadeiras e linóleo também são providenciados pela organização. Os organizadores têm auxílio da comunidade *Ballroom* e das casas, já que a execução de *balls* são para a comunidade, então é necessário engajamento dessa comunidade.

Como citamos as *balls* são temáticas. Há um conceito na proposta de cada *ball* e esse conceito está posto na organização estética do espaço, na divulgação das *balls* e na construção das categorias. Esse conceito é exposto durante a divulgação das *balls*. Assim como nas micro-*balls* o principal recurso de divulgação são as redes sociais. Mas os integrantes da cena também divulgam fora dos espaços virtuais.

Diferentemente das micro-*balls* tudo já é escolhido previamente. Durante a divulgação as especificidades de cada categoria são colocadas. Há a divulgação para o público geral, mas as *kiki houses* são convidadas diretamente pelos organizadores. Estes enviam diretamente as *mothers* e *fathers* ou às redes sociais da *kiki house*. Uma forma de convidar com mais intimidade, demonstrando respeito e consideração.

No processo de divulgação são anunciados inicialmente o nome da *ball,* localização e horário e as categorias. Os jurados podem ser divulgados já no início, ou serem apresentados no decorrer da divulgação. Diferentemente das micro-*balls* os jurados precisam ser pessoas conhecidas e importantes na cena, além de serem qualificados para avaliar a performance dos participantes. Esse status é atribuído dentro da própria comunidade a medida que os participantes vão ganhando renome e reconhecimento.

As categorias possuem diversos rigores com vestimenta e performance. As pessoas que participarem apenas como expectador não precisam necessariamente estarem trajados com as roupas do tema, mas aqueles que optarem por caminhar nas categorias e não estiverem trajados de acordo com o tema, receberam um *chop*, serão cortados da categoria.

As *balls* começam com a introdução das figuras que serão relevantes para aquela *ball* e naquela cena. Os jurados e o *chanter* são convocados a passarela. Fazem uma breve performance e vão para os seus respectivos posicionamentos. *Chanter* junto ao DJ, no lado esquerdo ou direito da ponta do T e os jurados a frente da passarela para avaliarem as performances dos candidatos.

Após a introdução desses sujeitos há um momento chamado de *LSS. Legends, stars and statements. Legends* são as lendas da cultura presentes naquele espaço, as mais conhecidas, as que mais ganharam *Grand Prizes*, as mais antigas e as históricas. *Stars* são as estrelas, pessoas que tem destaque e reconhecimento. *Statements* são as pessoas que possuem status e popularidade na cultura. Os *LSS* são pessoas, mas também o nome do momento.

Após o *LSS* começam as categorias. Não há uma ordem específica que deve ocorrer em cada *ball*. A ordem é anunciada durante a divulgação. Geralmente as categorias de *voguing* ficam para o final por serem as mais intensas, emocionantes e disputadas. Há diversas categorias.

Há uma base com seis pilares que inspiram a criação e o funcionamento das categorias: *runaway*, relacionada ao desfile e ao caminhar na passarela; *labels,* associadas a marcas e grifes famosas; *body*, valorizando a exaltação do corpo; *face*, sobre os traços e expressões faciais; *realness,* convencer, ser realista em alguma categoria externa a realidade da comunidade; e *voguing* (JACKSON, 2002). A descrição do autor é elaborada com base na comunidade estadunidense, descreveremos aqui as categorias mais comuns na *Ballroom* em Goiânia.

A categoria *runway* é sobre caminhar na passarela e vender o *look,* apresentando e referenciando ao tema da *ball*. Há dois tipos de *runway*: *american* e *european.* A *american* é a segue a ideia de uma modelo que atue enquanto um cabide humano. A *european* envolve maior movimentação. Não é permitido dançar na categoria *runway.* Há uma outra categoria na atualidade que as vezes é confundida com a *runway,* chamada *best dressed* e é uma categoria voltada unicamente para a roupa.

A categoria *body* é sobre mostrar a confiança e poder do corpo. A categoria também pode ter delimitações e rigores dependendo do tema da *ball*. Uma categoria comumente confundida com *body* é *sex siren.* Ambas as categorias são voltadas para a exaltação e confiança sobre o próprio corpo, entretanto a *sex siren* exige mais sensualidade, sexualidade e sedução.

A categoria *face* é sobre o rosto. Os candidatos devem apresentar aos jurados os traços do rosto, a pele e sorriso. Com movimentos suaves, as mãos passam pelas várias regiões do

rosto mostrando os seus contornos. Novamente, não somente a apresentação, mas a demonstração de segurança e confiança recheiam a performance.

As categorias *realness* são reproduções e mimetizações de características de alguém que é considerado regular na sociedade e a habilidade de poder se passar por tais indivíduos. Nas categorias *realness* os competidores se passam por esses sujeitos apresentando o máximo de realismo.

O *voguing* é provavelmente a produção mais conhecida oriunda da Cultura *Ballroom.* A teoria de seu surgimento aponta uma situação onde Paris Dupree estava jogando shade com outras *queens* negras. Ela possuía uma revista Vogue em sua bolsa, então a retirou, abriu em uma página e parou em uma pose ao som da música que estava tocando, em seguida, virou a página e parou em outra pose. Outra *queen* foi em direção a Paris e fez o mesmo como maneira de jogar *shade*.

Um tempo depois começou a ser feito nos *balls* com o nome de *posing,* mas passou a ser chamado de *voguing*, por conta da revista. É "um jogo de ofensa corporal através da imitação das poses das modelos presentes na revista *Vogue,* a estética dos movimentos de kung-fu, assim como a inspiração nas poses precisas e angulares dos hieróglifos egípcios" (CINTRA, 2018, p.22)

Voguing era um mecanismo de resolução de conflitos substituindo lutas (SUSMAN, 2000, p.123), logo, caso alguma *queen* tenha problema com outra e necessite de resolver o problema, uma batalha de *voguing* seria a alternativa*,* mas a prática também faz parte do cotidiano do *ballroom*, como categoria. Susman (2000) e Jackson (2002) caracterizam os formatos de vogue dos seus respectivos períodos: *old way,* lento, gradual, fazendo pose através de pose; *new way,* envolvendo maior movimento corporal e elementos de ginásticas, esticando o corpo; *femme vogue* ou *cunty vogue*, realizados de forma exageradamente afeminada.

Os principais elementos são: *arm control/performance,* movimentos com os braços*; leg control/performance,* movimentos com as pernas*; hand performance,* expressões com as mãos*; dip,* movimentos de levar o corpo em direção ao chão descendo, abaixando ou caindo; *duckwalking/catwalking,* passos pequenos, com o corpo mais baixo e com as pernas dobradas*; floor performance,* gesticular e dançar no chão*; twists,* giros*; spins,* poses no chão ou sentado*; poses,* fazer poses*; pop, dip, and spin,* movimentos com os braços, seguidos de um *dip,* levantar-se em um giro e cair novamente no *dip;* e *locks*, uma sequência de movimentos, iniciando nos ombros, onde o performer trava em determinados movimentos (JACKSON, 2002, p. 37).

A forma como o *voguing* é colocado nas categorias podem variar. Além das variações entre *old way, new way* e *femme queen*[10] *vogue*, algumas *balls* possuem a categoria *baby vogue*, para iniciantes no *vogue* independente do estilo. E algumas *balls* também fazem categorias específicas de elementos.

@

No Instagram foi criada uma conta especificamente para divulgar a cena goianiense. Nessa conta são postados fotos e vídeos sobre a cena goianiense. Também são feitas divulgações de trabalhos, projetos e treinos. A conta trabalha ativamente junto com os integrantes da cena.

Durante a pandemia as *lives* foram um recurso muito utilizado. Na Cultura *Ballroom*, não só em Goiânia, mas ao redor do Brasil, as lives foram um recurso utilizado para manter o contato e atuação da Cultura *Ballroom*. As lives são de diversos conteúdos, desde diálogos sobre a *Ballroom*, discussão de pautas sociais, divulgação de projetos e aulas de *voguing* e outras categorias.

Durante a pandemia também passaram a ocorrer *balls* online. Essas *balls* online duram alguns dias, pois há prazos para postagem dos conteúdos por parte dos participantes. As casas proponentes desses *balls* divulgam as categorias, rigores e jurados. Aqueles que quiserem caminhar devem fazer a postam marcando contas ou *hashtags*, ou fazendo o envio direto para a conta dos proponentes.

Esses vídeos geralmente são postados no instagram e as avaliações ocorrem com a mesma operação das micro-*balls* e *balls.* Os jurados primeiramente dão os 10s para aqueles que corresponderem as expectativas. Os que não corresponderem levam o *chop.* Aqueles que passarem para a fase de batalhas enviaram novos vídeos, os jurados selecionaram um. Assim, vão acontecendo várias batalhas, até sobrar apenas um, o vencedor do *Gran Prize.* Houveram *balls* que aconteceram ao vivo, através de aplicativos de vídeo-chamada.

Além das *balls* os participantes da *ballroom* também se envolvem com outros projetos artísticos, culturais e sociais. A utilização das redes sociais também trabalha para divulgar e auxiliar esses sujeitos, pois as redes de auxílio que a comunidade desenvolve não são voltadas somente para as *balls.*

---

10 O *femme queen vogue* surge das travestis e mulheres trans que tinham uma fisicalidade diferente dos demais participanetes. As bixas começaram a imitar e tal reprodução também é chamada de *butch queen femme queen vogue.*

3. Piquirr *Ball*

A Cultura *Ballroom* acontece em várias localidades no mundo. Apesar de haver um sistema amplo para o entendimento e funcionamento dessa Cultura, não podemos abrir mão das especificidades e regionalidades. Quando começamos a provocar acerca dessas regionalidades não buscamos apontar unicamente uma percepção do funcionamento da Cultura em um território específico. Mas visamos refletir acerca das subjetividades dessas bixas e travestis e a forma como sua relação com a Cultura é construída.

A busca por essa regionalidade, em seus aspectos subjetivos, visa entender a forma como os sujeitos da Cultura encaram a existência dessa manifestação. A *Ballroom* surge e se expande através de seus meios específicos, na Grande Goiânia[11], os sujeitos da Cultura estão imersos em um determinado lugar do país, contexto histórico, social e cultural. E para além disso, um lugar que compreende os corpos e identidades marginalizadas através de seu próprio espectro.

Existe uma dualidade ao interpretar a condição desses corpos em Goiás e Goiânia, segundo Braz, *et al* (2013). Os autores alimentam o entendimento de Goiás e Goiânia como um lugar mais conservador e resistente às diversidades. As marcas não somente da LGBTfobia, mas do machismo e da misoginia estão fortemente presentes. Em comparação com outras localizações do país, as expressões da diversidade e a violência contra as mulheres é marcante.

Entretanto, Goiânia é uma capital, uma metrópole, um lugar que entende e recebe essa diversidade com menor rispidez em comparação com o interior do estado. Mas isso não significa que Goiânia esteja em boas condições para esses públicos. Há uma carência de espaços de socialização e interação, medo de demonstração de afeto e a baixa presença de mulheres trans e travestis em determinados lugares públicos, devido à violência que é direcionada a esses corpos (BRAZ, *et al;* 2013).

Para além disso, os autores também ressaltam a carência de políticas públicas e ações governamentais para o grupo LGBT+. As primeiras propostas e medidas direcionadas a essa população estavam vinculadas à saúde, como consequência dos problemas ocasionados pelo HIV/Aids. Também identificam uma carência de medidas e atenção a outras demandas, como o combate à discriminação, violência e preconceito (BRAZ, *et al;* 2013).

11 Trabalhamos com a Grande Goiânia, pois a Cultura *Ballroom* e seus integrantes estão em grande parte na capital e na região metropolitana

A falta dessas políticas e a emergência de outras reivindicações apontam para a falta de visibilidade do grupo LGBT+. Assim como as questões de saúde pública são essenciais para a cidadania, a existência de espaços seguros e outros recursos são necessários.

Um espaço seguro para sujeitos LGBT+ passa a ser construído e desenvolvidos pelo grupo. Ferrari & Mazzei (2020) analisando a homossexualidade masculina identificam a existência natural de uma hostilidade contra esses corpos na sociedade. As famílias são edificadas com o ideal de uma heterossexualidade, tida enquanto normal. Logo, a homossexualidade é percebida como uma ameaça para essa estruturação.

Os autores instigam a identificar a forma como a homossexualidade foi relegada ao lugar da marginalidade. Para além da família, outras instituições da sociedade também se organizam de forma a privilegiar os sujeitos heterossexuais e excluir sujeitos LGBT+. A existência de espaços onde esses corpos podem se manifestar livremente só é viável através das lutas, manifestações e autonomia do próprio grupo.

Ferrari & Mazzei também fazem análises acerca da série Pose (2018 – 2021) e sobre esses espaços seguros. O desenvolvimento das Casas e a interação nas *balls* foram produzidas por esses corpos exatamente pela carência de espaços onde tais sujeitos pudessem expressar livremente sua sexualidade e sua identidade de gênero. A *Ballroom* se elabora enquanto espaço seguro, onde para além do acolhimento, também incentiva a expressão e promove a construção de laços e afetos.

Acerca desses espaços seguros, recorremos novamente ao feminismo negro em busca de teorizações e exemplos práticos. Patricia Hill Collins (2019) aponta como as mulheres negras estão submissas ao pensamento hegemônico em diversos espaços sociais. De tal forma, é necessária a construção de espaços seguros, dentro dos meios negros, onde essas mulheres podem expressar-se livremente.

Uma das problemáticas desses espaços seguros, é que até mesmo dentro dos ambientes negros estão presentes os traços da cultura branca, heteronormativa e dominante. Espaços seguros, para além de ambientes de expressão, também são ambientes de resistência. Ambientes onde esses sujeitos buscam mecanismos que viabilizem a oposição ao sistema de dominação e a construção de narrativas autônomas (COLLINS, 2019).

A coletividade apresenta-se enquanto um fator fundamental. As subjetividades e individualidades marcam a experiência de cada sujeito. Mas os sistemas de opressão também marcam as experiências individuais e são compartilhadas, entre alguns grupos. Assim, a noção dessa coletividade fortalece a existência e a promoção desses espaços, a atuação e percepção desses sujeitos.

Pensamos então, na *Ballroom* enquanto possibilidade de construir um espaço seguro para essas bixas e travestis pretas. Um espaço que possibilite a elaboração de uma história que contemple as singularidades e empoderamento destes corpos. Mas que também seja um espaço que não se esqueça das condições que o tornaram necessário e fundamental para as suas existências e resistências.

Um ponto interessante a ser debatido é sobre os ambientes de lazer e interação direcionados ao público não heterossexual em Goiânia. Assim, como fizemos uma breve exposição sobre a percepção que esse grupo tem de si e da cultura local, apresentamos algumas colocações e críticas, acerca da presença de bares, boates, saunas, festas e eventos.

Braz (2014) chama esses ambientes de GLS. O autor sinaliza para esses espaços enquanto espaços GLS e não LGBT, entendendo como a formação e popularização do termo vem vinculado a lógica do mercado. Portanto, GLS não remete diretamente ao grupo social e identitário, mas a construção de um mercado de consumo para os sujeitos não heterossexuais de Goiânia.

O autor aponta que os primeiros bares e espaços de socialização para pessoas homossexuais começam a surgir nas décadas de 1970 e 1980, contemporaneamente ao período de redemocratização e emergência do Movimento LGBT no Brasil. Esses lugares ainda eram precários ou pouco conhecidos. A condição social do momento não era favorável tanto para um avanço das pautas propostas pelo movimento, quanto para a formação de ambientes que dessem visibilidade a essas identidades.

A década de 1990 foi marcada pela abertura de alguns bares e boates abertamente direcionados para o mercado GLS. A formação e popularização desses lugares ocorre contemporaneamente a consolidação do movimento

> […] a partir dos anos de 1990, ambos passam a atuar no sentido de promover tanto certa ‘visibilidade positiva’ em torno das homossexualidades quanto a criação de categorias classificatórias em torno delas. Nesse contexto, diferentemente das décadas anteriores, o mercado ‘GLS’ local deixa de ser percebido, pelos/as entrevistados/as, como relativamente precário e invisível e passa a atuar no sentido de certa ‘glamourização’ das homossexualidades. (BRAZ, 2014, p. 288)

Entretanto, muitos desses espaços ficavam em regiões mais centralizadas e/ou bairros mais nobres. Atualmente, há uma variedade desses espaços. Entre bares, boates, saunas e ambientes destinados para atividades sexuais. A constituição desse mercado, também se elabora através de seus públicos, cada um desses espaços trabalha com e para os seus públicos específicos (BRAZ, 2014).

Apesar da emergência desses espaços de lazer e interação, juntamente com a maior visibilidade, chamamos atenção novamente para a questão da inclusão e da interseccionalidade. Não podemos ignorar o fato de que o acesso a esses espaços não é viável para todos os sujeitos, por motivos como localização e poder aquisitivo. A crítica à existência de GLS é comumente feita por vários corpos LGBT+, exatamente por não ser uma definição inclusiva a todos os corpos não heterossexuais e/ou cisgêneros e também por estar vinculada fortemente a ideia da festa, do glamour e da diversão.

É Hammes (2015) que estuda um bar específico de uma região periferizada de Goiânia. O estudo desenvolvido pelo antropólogo busca entender a constituição de um espaço GLS não pertencente a uma zona de centralidade. Assim, há uma abordagem interseccional voltada a pensar raça, classe, sexualidade e gênero. A performance desses sujeitos gays é uma forma para compreender o funcionamento desses espaços.

A questão da localidade, mobilidade e valores são alguns dos atrativos para o ambiente abordado. O que nos é interessante é problematizar algumas questões apresentadas em nosso capítulo anterior e expor, como os marcadores da diferença operam nesses espaços de socialização destinados ao mercado GLS em Goiânia.

Um dos pontos importantes remete à feminilidade. Apesar de ser um espaço abertamente destinado ao público não heterossexual, a virilidade e a masculinidade ainda são características privilegiadas e performadas. Os cuidados estéticos e a performance distinguem os sujeitos. Aqueles que demonstram maior masculinidade tem melhor receptividade e são mais atrativos para os frequentadores (HAMMES, 2015).

Há também uma série de exigências e expectativas em se tratando de homens negros. Aquela típica ideia da masculinidade do homem negro que atua na posição de ativo nas relações sexuais. A fetichização desses corpos é recorrente, como consequência de um imaginário desenvolvido na vida cotidiana. A forma de se vestir, de se movimentar e as atividades que realiza são colocadas em foco, tanto como forma de validar esses corpos, quanto como forma de inflamar um fetiche e gerar um certo prestígio para os sujeitos que conseguem se envolver sexualmente e afetivamente com eles (HAMMES, 2015).

Entender como tais problemas estruturais ocorrem no país e como são reproduzidos em Goiânia auxilia na compreensão acerca de como alguns discursos e práticas preconceituosos são realidade. O surgimento da *Ballroom* no Harlem também foi impactado pela falta desses espaços de lazer e interação. Assim, a *Ballroom* se consolida enquanto espaço seguro, ambiente de produção, manifestação e também um espaço de lazer para travestis, transexuais e gays afeminados.

Martins & Reis (2020) apontam o lazer como uma demanda que sempre existiu para a população LGBTTI[12]. O lazer, como outras necessidades, nunca foi uma demanda atendida pelo estado e pelas políticas públicas. A constante invizibilização e silenciamento desses corpos impedia que medidas que colaborassem com a experiência social desses indivíduos fossem desenvolvidas. Assim, o crescimento do Movimento expõe a fragilidade e necessidade de medidas que garantam a cidadania desses indivíduos.

O conceito de lazer foi construído, principalmente, pensando nas relações de trabalho. As diferenças espaciais e temporais de um momento e lugar destinados a produtividade e o seu contraste, que seria o ócio. Entretanto, o lazer não se consolida somente nessa oposição e não pode ser utilizado como sinônimo de recreação, ou tempo livre. O lazer é uma experiência pessoal, com caráter socializador, que gera prazer e a sensação de liberdade. Questões políticas, sociais, históricas, econômicas e ambientais interferem na experiência (BRAMANTE, 1998).

Portanto, construir uma possibilidade de lazer para o grupo que estamos discutindo remete também a pensar em outros acessos e recursos. A falta de segurança para LGBTs em diversos espaços é um dos problemas a ser pensado. Não obstante, o acesso ao mercado de trabalho, escolas e universidades e cuidados com a saúde também são necessários para que seja possível o lazer.

Retomando Martins & Reis (2020) o lazer tem um caráter e função social à medida que também é compreendido enquanto possibilidade de lidar com outros problemas sociais. Sendo possível estimular produções culturais e ocupação de espaços públicos e privados.

Para além dos valores e uma localização geográfica a segurança é um marcador essencial para um lazer LGBTTI. Um bom ambiente destinado para o público seria um que acolhesse tal público e que garantisse a integridade para as demonstrações de afeto e a livre expressão (MARTINS & REIS, 2020). Um espaço que não receba com hostilidade as performances e perfomatividades desses corpos.

O lazer é uma possibilidade de educar e ensinar acerca da inclusão das diversidades. Um espaço que possibilita o entendimento e discussão de conceitos como amor, sexualidade, identidade, desejo, prazer e para a naturalização desses conceitos enquanto elementos comuns na experiência humana. O público LGBTTI ainda precisa construir seus espaços e ambientes, devido à falta de recepção dos públicos normativos e a falta de atenção das políticas públicas às demandas e à diversidade desse público (MARTINS & REIS, 2020).

---

12 Os autores usam a sigla LGBTTI como forma de incluir e mencionar todos os corpos dissidentes da heterossexuailidade e cisgeneridade.

Trata-se de uma cultura e identidade não heteronormativa e cisgenera em Goiás, da construção de espaços seguros e sobre o lazer enquanto direito fundamental. A abertura para esses diálogos compõe o processo de condução da pesquisa, como forma de amplificar questionamentos acerca da Cultura *Ballroom* na Grande Goiânia e sobre o entendimento desses corpos em seu respectivo contexto social, cultural e histórico.

A Cultura *Ballroom* está inserida em um sistema global de compartilhamento de símbolos, entendimentos e significados. A condução das *balls,* gírias e nomenclaturas é semelhante em várias comunidades, onde a Cultura está presente. Pensar numa regionalidade da *Ballroom* goianiense, para além de expor suas especificidades, também é marcado pelos elementos subjetivos dos sujeitos oriundos e/ou habitantes dessa região específica do país.

Seguindo algumas reflexões propostas por Haesbart (2010)

> Pensar em região, assim, é pensar, antes de tudo, nos processos de regionalização – seja focalizando-os como simples procedimento metodológico ou instrumento de análise proposto pelo pesquisador, seja a partir de dinâmicas espaço-temporais efetivamente vividas e produzidas pelos grupos sociais – ou, em outras palavras, fundadas numa "regionalidade" vista para além de mera propriedade teórica de definição do regional. (HAESBART, 2010, p. 6)

A região é um espaço de produção e reprodução, onde há a manifestação de diferenças. Cada região possui sua localidade, seu meio ambiente, sua cultura e seu processo de formação. Uma criação histórica, elaborada a partir daquilo que é visto e dito sobre ela e do que é praticado, imaginado e inventado. As características de uma região, estão vinculadas ao que se percebe dela e daquilo que ela produz e significa.

A regionalidade, compreende a existência de uma identidade e de fatores subjetivos e objetivos dos seus sujeitos. A reflexão, consciência, práticas, percepção, ações e discursos são uma alternativa para entender essa regionalidade, segundo as análises de Haesbart (2010). Não se limitar somente a entender a existência da região enquanto um fato, ou tratar os seus grupos enquanto meros corpos desse espaço, ou receptores de uma cultura ou identidade global é o desafio. A autopercepção, a identidade e a performance desses grupos regionais fazem parte dessa regionalidade. A força social, cultural, história e a produção da realidade devem ser pauta na busca de compreender essas regionalidades. Portanto, buscamos pensar nesses elementos e conceitos dentro de nosso contexto específico e como esses conceitos dialogam com os produtores da Cultura *Balroom*, em Goiânia, no estado de Goiás, localizado no Centro-Oeste do Brasil.

Traçamos agora breves considerações sobre o Centro-Oeste, o Cerrado e Goiás, como método para edificar de forma mais organizada a localidade e as identidades das quais

tratamos. Para isso, sinalizamos algumas questões sociais e históricas acerca da constituição do centro-oeste, enquanto uma das macrorregiões do país.

A região centro-oeste é composta por Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal. Steinberger (2000) aponta como a região teve um papel fundamental para a ocupação do interior do país e organização das fronteiras com outros países da América do Sul. A região foi povoada, principalmente, por meio de campanhas de incentivo à migração de grupos de outras macrorregiões. Isso ocasionou na formação de diversas manifestações e práticas, uma região de caráter multicultural.

A autora aponta a problemática de entender uma identidade específica da região Centro-Oeste, por conta de sua formação, das atividades econômicas e das intervenções governamentais. A respeito de sua formação, podemos identificar a fragmentação dos estados de Goiás e Mato Grosso e a construção de Brasília. A região Centro-Oeste foi desenvolvida a partir de uma forte interação com as outras macrorregiões.

A conclusão de Steinberger (2000) notifica sobre o processo de construção da identidade do Centro-Oeste. Uma série de questões é colocada na busca de uma identidade regional específica e a interação com as outras regiões do país e a existência de suas especifidades devem dialogar com a existência de uma identidade da nação. Pensar uma região a partir de seus próprios estados não pode ser a alternativa mais viável, pois cada estado produz suas singularidades.

Buscando para além do Centro-Oeste discutimos também acerca desse território e a sua representação enquanto um sertão. Por uma perspectiva popular, Goiás é percebido enquanto um espaço de grande produção sertaneja. Desde uma cultura sertaneja, voltada à ideia de um rural e interiorano, a uma produção cultural direcionada à música, à forma de falar e à estética. A Cena *Ballroom* de Goiânia se configuraria enquanto uma expressão sertaneja da cena?

Almeida (2019) discute a atribuição do termo sertão, ao território que hoje constitui a região Centro-Oeste do país. Durante o processo de colonização, essa região por ser mais interiorana foi caracterizada enquanto um sertão, por haver afastamento das regiões mais povoadas e movimentadas. Não somente em sua gênese, mas o processo de modernização desses espaços ocorreu de forma tardia, em comparação com o resto do país.

O sertão e os sertões, são muitas vezes confundidos, ou tratados como sinônimo do espaço rural. O sertão, ultrapassa as delimitações conceituais de um espaço unicamente rural, pois produz sua própria originalidade e uma forma de se relacionar com o espaço e com os outros sujeitos. A imagem negativa e ultrapassada acerca desse território ignora o fato de que

sua existência também corresponde a um processo de formação de uma identidade da pátria (ALMEIDA, 2019).

A idealização e construção de Goiânia foram desenvolvidas com diálogo direto a essa formação de uma identidade nacional. A mudança da capital sinalizava a concretização da Marcha para o Oeste e ocupação do interior, dos sertões do país. A nova capital, fundada na década de 1930, trazia consigo o discurso da modernidade, o avanço do capitalismo e uma nova forma de conectar e desenvolver relações no país (CHAUL, 2009).

Além das oposições e cismas políticos e econômicos, o marco cultural e a memória construída no estado estimulavam discordâncias entre a população, segundo Chaul (2009). A ideia e o discurso da modernização, pareciam ser um recurso para apagar a identidade e a tradição do estado. E a mudança da capital, poderia também precarizar ou deixar para o esquecimento a Cidade de Goiás.

A carência de zonas urbanas e as atividades econômicas mais voltadas às regiões do campo apontavam para a demanda de uma mão de obra que o estado não possuía. Assim, muitos trabalhadores vieram de outras regiões para atuar na construção da nova capital. O embate entre o moderno e a tradição estava posto na política, na economia, na administração pública e na população (CHAUL, 2009).

Com o fim do período de mineração, o estado de Goiás entra na condição de uma certa decadência, sendo necessário equipará-lo ao ideal de progresso que se instaurava no país. Entretanto, esse progresso não poderia ignorar os múltiplos elementos culturais, os diversos povos que já passaram e habitavam o estado e a sua importância na formação do território e na identidade do Brasil (CHAUL, 2011).

Goiânia, então, seria um ponto de encontro entre o antigo e o novo. Um espaço plural, que foi construído sobre o discurso da modernidade, mas que ainda traz consigo sua história com o sertão, com o rural e o interiorano (CHAUL, 2009).

É entre vielas, parques e praças desse território que a Cultura *Ballroom* goianiense se manifesta. Entender a existência dessa tradição e desses contatos e conflitos culturais que consolidaram a cultura e a percepção acerca da cidade, atua como forma de entender a necessidade, ou o impacto da manifestação da *Ballroom* sobre a cultura goiana e vice-versa.

Outro ponto que pode nos ser interessante, remete ao bioma. Apesar de a Cultura *Ballroom* ser uma cultura urbana, formada a partir das relações e problemas sociais que se desenvolvem e concretizam no espaço da cidade, localizar geograficamente pode ser uma atividade interessante, visto que podemos desenvolver debates acerca de como a vida no Cerrado impacta ou não a *Ballroom*.

Dias & Freire (2020) relatam e discutem acerca das mulheres cerradeiras e do viver-Cerrado. A utilização do termo cerradeira pelas autoras é trabalhada enquanto um mecanismo de abordar as relações desenvolvidas no Cerrado e com o Cerrado. Relações humanas e não-humanas, que são percebidas e reconhecidas através dos aspectos naturais, biológicos e os tradicionais e culturais.

As mulheres abordadas pelas autoras são mulheres que desenvolveram suas vidas e teceram suas histórias através do contato com aquilo que o Cerrado fornece, produz e com aquilo que o Cerrado estimula. Essas mulheres são quebradeiras de coco, tecedeiras, raizeiras, e desenvolvem outras atividades vinculadas aos bens naturais do Cerrado. Também são benzedeiras, artesãs e participantes das festas tradicionais.

Tais relações não são fatores presentes na existência e na ocorrência da Cultura *Ballroom* em Goiânia. Mas as manifestações e eventos desenvolvidos pela Cultura, ocorrem nesse ambiente. A ocupação dos espaços públicos como praças e parques e a vegetação desses lugares e o clima do Cerrado, com seus períodos de chuva e estiagem são fatores que influenciam na realização das atividades e na composição visual do ambiente.

Um dos principais e mais populares frutos do Cerrado, talvez um de seus principais símbolos, é o pequi. Também conhecido como piqui, piquiá, piqui-do-cerrado, piquiá bravo, pequerim, amêndoa-de-espinho, grão-de-cavalo e suari. A palavra pequi significa casca espinhosa, em tupi. O pequizeiro é encontrado no Cerrado, sendo comum nos estados do Maranhão, Piauí, Pará, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais e Tocantins e também podendo ser encontrado no Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Bahia, Ceará e Rio de Janeiro (SANTOS, *et al,* 2013).

Quanto a sua utilização, o pequi tem algumas possibilidades. Além de seu caroço com a polpa que comumente utilizado para alimentação, também é possível produzir farofas e doces com sua castanha. O pequi possui algumas funções medicinais, podendo ajudar no combate a gripes e doenças pulmonares. É útil para a indústria dos cosméticos e seu óleo é uma das matérias-primas para produção de biodísel (SANTOS, *et al,* 2013).

No ano de 2016, a então deputada estadual Adriana Acorsi (PT – GO) apresentou o Projeto de Lei nº 1519/16 e que foi posteriormente sancionado pelo, até então, governador Marconi Perillo (PSDB – GO). O projeto defendia que o pequizeiro fosse declarado o símbolo do Cerrado em Goiás e proibia o corte das árvores, com previsão de pena para aqueles que cometessem tal infração.[13]

13 https://portal.al.go.leg.br/noticias/82974/lei-torna-o-pequizeiro-arvore-simbolo-do-cerrado-em-goias

Assim, pensamos na *Ballroom* nesse espaço de Cerrado e Sertão. Urbano, mas também um pouco rural. Com um projeto de progresso, mas um grande apego ao tradicional. Pensamos uma *Ballroom* com corpos que ainda não têm a possibilidade de experimentar a sua performatividade em todos os espaços, mas que tentam e resiste. Propomos também analisar para além de uma *Ballroom Culture*, uma Cultura de Baile. Segundo as críticas e apresentações de algumas participantes da pesquisa, é necessário apontar a construção da Cultura de Baile, visando ampliar a utilização de termos em português e que compreenda as nossas condições sociais, culturais e históricas e nossa identidades, construções e demandas, que divergem da *Ballroom Culture* estadunidense.

Pensamos na casca e a poupa desses corpos. Na reivindicação de suas identidades e artes e que se defenderá com seus espinhos à ignorância e o preconceito. Sem tentar promover debates ou discussões com nossos amigos mineiros, ou tocantinenses, ou quem mais queira chamar o pequi de seu. Mas pensamos então em vínculos, ligações e na nossa alteridade.

Um *piquirr*. Com dois Rs, como uma referência ao sotaque. Um *piquirr*. Pensando na fala e na oralidade. Um *piquirr*. Até para quem não gosta de pequi, ou da Teoria *Queer*, sobre qual estabelecemos críticas.

Um piquirr!

3.1. LSS

Realizamos uma série de entrevistas com pessoas da Cena Goianiense. O trabalho teve a aprovação do Comitê de Ética, portanto seguimos todos os protocolos exigidos para o desenvolvimento ético da pesquisa. Todos e todas concordaram com a utilização de seus nomes e imagens. As fotos são de arquivos pessoais e redes sociais. As entrevistas ocorreram durante o mês de fevereiro e somente uma no mês de março de 2022. Duas foram realizada através de uma plataforma virtual, as demais ocorreram presencialmente.

As entrevistas foram conduzidas através de um roteiro, organizado em tópicos. Ocorreram no formato de bate-papo, fugindo de um sistema único de pergunta e resposta, permitindo maior desenvolvimento por parte dos participantes. O roteiro foi dividido em três partes. A primeira parte, intitulada “Identidade” traçava um perfil dos entrevistados.

1. Nome, idade, lugar de nascimento, cidade e bairro que mora atualmente, com o que trabalha e/ou estudada;
2. Identidade de gênero, orientação sexual, raça, religião;

3. Relação com a arte e o impacto da arte na vida cotidiana;
4. Quem era você antes da *ballroom?*

A segunda parte do roteiro "*Ballroom*" fazia perguntas específicas sobre a relação com a Cultura e com a Cena Goianiense.

1. Como conheceu a cena, quando participou da primeira *ball* e a trajetória pela Cena*;*
2. Para mães e pais: Principais motivações para fundar a casa; nome da casa; relação da casa com as outras casas da cena; a função de uma mãe/pai; a importância da casa como espaço de resistência;
3. Para filhas e filhos: como entrou para a casa; sua relação com a casa.
4. O *voguing* e a dança como forma de expressão
5. *Ballroom* na pandemia

E o terceiro e último tópico "*Ballroom* com pequi".

1. Qual o diferencial da Cena Goianiense;
2. Quem é você durante a *Ballroom.*

Escolhemos pessoas conhecidas na Cena Goianiense para apresentarem relatos e vivências. LSS é um momento que acontece, geralmente, no início das *balls,* onde são chamadas pessoas reconhecidas na cena.

3.1.1. O medo e a potência de Flávys A'trois

Flávys A´trois é uma das mães e fundadora da House of A'trois, a primeira casa de Goiânia. Cursa dança no IFG e é formada em gestão de segurança pública. É multiartista, além da dança também participa de projetos audiovisuais tanto como atriz quanto como produtora e diretora. Tem 30 anos, nasceu e cresceu em Goiânia, morando no Residencial Goiânia Viva, um bairro periférico da cidade, desde seus 4 anos de idade.

Flávys é uma travesti preta, é ativista no Movimento Negro e no Movimento LGBT+ desde 2013. Ela acredita e ressalta a importância de uma experiência compartilhada através de um sistema de comunidade. Tanto na *ballroom* quanto nas suas militâncias, vivências

pessoais e profissionais, a experiência de compartilhar histórias através de diversos tipos de comunidade é essencial para a sua existência.

Nasceu e cresceu em meios cristãos e atualmente é umbandista. Flávys tece criticas a forma como o cristianismo demoniza corpos e sujeitos LGBT+ e as pessoas pretas. “Tive que fazer algumas quebras de o que é verdade absoluta, do que é achismo pra poder seguir em frente e entender que eu me sentia a vontade muito mais dentro da umbanda e do candomblé do que na religião cristã […].”

Seu contato com a arte se deu através de projetos sociais, já na infância. Apesar da admiração aos projetos sociais, Flávys também estabelece algumas críticas. Projetos sociais não podem ser romantizados, pois muitas vezes as atividades desenvolvidas não são emancipatórias e sim assistencialistas, principalmente nas periferias.

Ser uma pessoa nascida, criada e habitante de uma periferia faz parte da vivência e narrativa pessoal de Flávys. Tendo morado no mesmo bairro a maior parte da vida, a experiência de comunidade está posta. Os vizinhos, vizinhas e pessoas próximas são sujeitos que viram, acompanharam e participaram de toda a vida de Flávys. Ela fala sobre como a performance e a existência de sua corpa política alteram a dinâmica social do seu espaço.

O processo de identificação e afirmação de Flávys enquanto travesti atravessa por toda sua vivência. Ela relata que até os 22 anos teve um relacionamento com uma mulher. Com o término Flávys começa a repensar todas as sensações e identificações de sua vida, pois como ela mesma afirma, sempre soube que havia algo de diferente. Ela se identificou, inicialmente enquanto gay e posteriormente enquanto uma pessoa não-binária. “Eu estava com várias camadas que a sociedade colocou […]”. Foi no contato com a Cultura *Ballroom* que Flávys olhou as travestis e se identificou “não sou não-binária, sou uma mulher travesti. Quando eu via as *femme queens* nas batalhas de Nova York eu olhava e falava ‘não, eu sou igual essa mulher aqui.’”.

Esse contato com a *ballroom* não somente contribuiu na autoidentificação de Flávys, mas foi uma ferramenta para revisitar sua própria ancestralidade. Olhar para trás e pensar nas suas vivências, nas suas histórias, na sua corporeidade e fisicalidade. A *ballroom* possibilitou desmontar uma série de crenças e visões de ela possuía sobre si mesmo e sobre a realidade, principalmente sobre a travestilidade.

Para ela, há toda uma problemática sobre a forma como as travestis são construídas no imaginário e na identidade social, “todas as vezes que me foram apresentadas mulheres travestis, eram mulheres em situação de rua, mulheres em situação de prostituição, mulheres assassinadas […] e eu nunca consegui me ver nesses lugares [...]”. A falta de

representatividade e a reprodução repetitiva de imagens sempre negativa das travestis colocavam Flávys em um lugar de desconforto. Ver travestis poderosas e empoderadas nos ambientes da *ballroom* estimularam Flávys a se aceitar, reconhecer suas potencialidades e buscar possibilidades de trazer a mesma experiência para outras travestis.

O contato com o *voguing* se deu em 2016, Flávys era parte de um grupo de danças urbanas chamado Fancy Crew. O grupo trabalhava com diversos tipos de dança e era formado por artistas LGBT+. O grupo foi convidado para participar de um evento em Brasília. O convite foi realizado pela mãe da House of Hands Up, primeira casa do Brasil e o evento, na realidade, era uma *ball*. "Quando eu adentro o portão daquele espaço, eu fui lançada para outro mundo […], pessoas totalmente a vontade, várias corpas singulares […]". O encanto por aquela festa incentivou Flávys a pesquisar e conhecer mais sobre a Cultura *Ballroom*.

É importante situar o lugar do *voguing* e da dança na vida de Flávys não somente por conta de sua identidade de gênero. Seu primeiro contato com a dança se deu na adolescência, por intermédio de seu irmão mais velho, que era envolvido com a Cultura Hip Hop. Posteriormente, ela começa a estudar *dancehall* e danças de matriz africana. "Uau, meu corpo, ele se move muito mais nesse som […] Esse é o meu corpo negro". O encontro com a dança possibilitou o encontro com sua performatividade de gênero e sua racialidade.

Retomando a discussão sobre a vivência de Flávys na Cultura *Ballroom,* após participar da *ball,* o encanto pela Cultura motivou Flávys a pesquisar, estudar e conhecer mais da cultura. Começou a fazer constantes viagens a Brasília e pelo Brasil para conhecer outras cenas. Tais viagens foram realizadas com Gleyde e Lucas Syuga, a outra mãe e o pai da A'Trois, respectivamente. Posteriormente, foram convidados a participar da House of Hands Up.

O trio começou a fazer aulas abertas e treinos de *voguing* no Bosque dos Buritis, em Goiânia. Para além do conhecimento acerca dos elementos estéticos e técnicos da dança, os treinos eram encarados com grande seriedade por serem parte e por estarem representando a Cultura *Ballroom,* tal consciência estava presente na realização de tais aulas.

Os treinos marcam a gestação do que seria a House of A'Trois e a Cena Goianiense. Flávys narra sobre como o que estava acontecendo em Goiânia era diferente. Mesmo sendo integrante de uma *house* brasiliense a vivência na cidade de Goiânia, nos seus espaços, o seu público, tudo que estava sendo efetuado aqui, não era uma extensão de Brasília, mas o princípio de algo. "A gente iniciou a cena assim, continuou nossas aulas nas praças, nos bosques […]".

As movimentações foram ficando cada vez mais frequentes, vinculadas principalmente as atividades artísticas e profissionais relativas a dança. A House of A'Trois é oficialmente fundada em 2017 e o nome ressalta a relação do trio fundador. As crianças da casa vieram através desses contatos nos treinos e nos espaços por onde o trio levava o *voguing* e a Cultura *Ballroom*. E Flávys ressalta, treinar *voguing*, ser integrante de uma casa e de uma cena é muito mais do que técnica, é sobre ter consciência do porquê a cultura existe.

Ela reflete das dificuldades de ser mãe. O aprendizado e amadurecimento é constante e a responsabilidade e cuidado com os filhos é o pilar mais importante. A insegurança é um sentimento constante, pois para além dos filhos, ser mãe de uma casa também é estar em lugar de visibilidade e responsabilidade com a Cultura. E além disso ser uma das pioneiras traz um olhar diferenciado sobre a expansão da Cena Goianiense.

Para ela, a Cena está em formação. A construção de uma Comunidade *Ballroom* na Grande Goiânia está evoluindo. A pandemia afetou as atividades de sua casa e toda a dinâmica das propostas que estavam sendo desenvolvidas pelas pessoas que atuavam e participavam da construção da *ballroom* em 2019 e 2020 em Goiânia. Além disso, os afetamentos pessoais dela e de outras pessoas nesse momento também devem ser debatidas e respeitas.

A *Ballroom* em Goiânia deve ser uma ferramenta de educação e conhecimento. As *balls*, os treinos e o *voguing* são elementos importantes da estética da Cultura. Mas a estética não deve ser basilar para a cultura e sim fomentar possibilidades de saúde, respeito e coletividade. A Cultura *Ballroom* é uma forma de educar e incentivar os seus integrantes. E essa educação é para vários setores, desde educar para o desenvolvimento de um olhar crítico à sociedade, à educação sexual e para o autocuidado. "Pra mim eu já cumpri meu papel, se a partir da educação que eu te dei, você conseguir dar os seus primeiros passos com cuidado, esclarecimento e maturidade, é só isso […]".

Flávys olha para o futuro da Cena Goianiense e espera uma Cultura e uma comunidade mais estabilizada e que para além de um movimento artístico e cultural, a *ballroom* também seja mais política. Buscar e receber mais travestis, participar mais ativamente de projetos culturais e sociais e que se engaje com questões de saúde para a Comunidade *Ballroom.* E ela também marca a crítica a Comunidade LGBT+, pois nem todas as pessoas da sigla, ou não normativas se engajam com as demandas de vários corpos e a *ballroom* deve ter essa consciência.

Todas as casas fazem parte de uma mesma cena e de uma mesma cultura. O ego e a celebração em uma *ball* não devem ser maiores ou mais potentes que o cuidado e o

companheirismo entre os indivíduos da Cena. “Cada pessoa tá no seu corre e a gente pode se ajudar […]”.

A *ballroom* transformou Flávys em uma pessoa sentimental e medrosa, como ela narra. “Me encontro nesse lugar do medo, mas é um medo potente […]”. Flávys teme e sente pelos seus filhos, pelas travestis e por todos os corpos e corpas da cena. A sensação de cuidado, amor e carinho que foi desenvolvido por ela levam a refletir e identificar muitos problemas existentes na sociedade e muitos processos individuais dos sujeitos. A Cultura tem um valor essencial para a construção da ancestralidade e como forma de potencializar diversos corpos. Assim, Flávys teme que essa potência seja perdida.

Figura 1: Flávys em ensaio da A’Trois

Fonte: Instagram[14]

Figura 2: Flávys realizando Dip

Fonte: Instagram[15]

14 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CCE3rD3HlKr/. Acesso em: 9 mar. 2022

15 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CP__LeZJTab/. Acesso em 9: mar. 2022

Figura 3: Flávys em micro *ball* na Praça Universitária

Fonte: Instagram [16]

Figura 4: Flávys em uma *ball*

Fonte: Instagram[17]

3.1.2. Travestilizar a Cultura de Baile, a exigência de Pietra

Pietra é uma das mães da Casa de Laroyê tem 27 anos, nasceu em Limeira, São Paulo e se mudou para capital de Goiás ainda na infância. Atualmente mora em Goiânia, no Setor Leste Universitário, cursa licenciatura em dança na UFG. Travesti não-binária, experiencia seu corpo e sua identidade de forma fluída. Pietra é uma das pioneiras da Cena Goianiense tendo fomentado a cultura desde 2011 quando conhece o *voguing.* Para ela, o *voguing* e a *ballroom* são intrínsecos ao seu corpo, pois toda a história da Cultura dialogam com sua existência e a história da Cena Local é uma parte fundamental da sua narrativa pessoal.

"Bixa desde sempre", há travestilidade em ser bixa. Não porque toda bixa será uma travesti, mas toda travesti já foi bixa. Ela relata sobre suas memórias da infância, onde as gozações, críticas e imposições estavam presentes. Em seus espaços familiares, na escola, nos trajetos que fazia pelas ruas da cidade. Não há como esconder, fingir ou fugir e quando não existem políticas, ações e possibilidades de sobrevivência, para além da repressão de suas próprias características há grandes afetações psicológicas na autoestima e reconhecimento daquela pessoa.

Apesar de Goiás e Goiânia possuírem suas singularidades em seus processos sociais, culturais e identitários, ser bixa e travesti é difícil em qualquer lugar quando se é bixa e travesti, segundo Pietra. Ela conta sobre sua própria vida, narrando sobre como sua experiência pessoal não está desassociada de outras narrativas e histórias. Ela conta sobre o

16 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9Nlf94ncMK/. Acesso em: 9 mar. 2022

17 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CBy8C7EHE9w/. Acesso em: 9 mar. 2022

despreparo de seus pais para terem uma filha de travesti, mas esse despreparo é consequência de todas as ancestralidades e pesos que foram jogados sobre corpos pretos.

A marginalização dos corpos pretos existe desde a chegada dos navios negreiros. A violência, a morte, a exclusão e a imposição de uma história branca, cisgênera e colonial recaem não somente sobre a vida pessoal de Pietra, mas de outras travestis e bixas pretas. “Eu não perdoo”, ela afirma. Ela não perdoa toda essa violência histórica e ancestral, e não perdoa a forma como toda essa violência ainda existe e resiste.

Pietra reflete sobre a inserção das pessoas pretas na sociedade e sobre suas atuações profissionais. Às pessoas pretas ficam reservadas os trabalhos braçais e servis. São pedreiros, serventes, pintores, eletricistas, soldadores, churrasqueiros, garis, entre outros. Ela aponta, que quem levanta os prédios são pessoas pretas, mas os engenheiros e os futuros moradores desses prédios serão pessoas brancas.

A crítica de Pietra leva a dois pontos muito importantes. O primeiro dele, é que não há espaço nem oportunidade para as travestis, nem nos serviços físicos e braçais. E o outro ponto é que esses sujeitos que usam do seu corpo como ferramenta de trabalho, chegam em casa e têm que lidar com a filha travesti, “[…] era como se eu fosse ingrata […].”

Como citado acima Pietra é uma das pioneiras da Cena Goianiense. Mas segundo ela, Goiânia foi o primeiro lugar do Brasil onde o *voguing* e a Cultura *Ballroom* chegaram, ainda na década de 90. Aconteciam festas em Aparecida de Goiânia e no Bairro Itatiaia em Goiânia e algumas pessoas faziam movimentações com os elementos do *voguing*. Essas pessoas, de maior poder aquisitivo, viajaram, tiveram contato com a *Ballroom Culture* nos Estados Unidos e participaram de aulas com grandes nomes da história da *Ballroom*.

O primeiro contato de Pietra com o *voguing* ocorreu em 2011, no Basileu França. Ela não conseguia encaixar seu corpo na movimentação de outros estilos de dança. No Basileu França ela viu Rodrag dançando e procurou conhecer e entender melhor sobre aquele estilo de movimentação e da sua história. Para Pietra dançar *voguing* é uma experiência libertadora para o corpo das bixas e das travestis, pois abraça a feminilidade, a movimentação, a performance, a bixisse e a travestilidade natural desses corpos.

Ela começou a ocupar os espaços da cidade para praticar. Durante esse período Flávys e Rodrag começaram a ir para outros lugares do país para conhecer outras cenas e Pietra marcava de se encontrar com outras pessoas em praças e parques da cidade. “A gente se reunia […] e começava a dançar qualquer música forró, funk, sertanejo. Qualquer uma eu

dançava *voguing* […]. Eu conseguia esbravejar quem é Pietra!". Ela via vídeos e treinava na rua e nos lugares por onde passava.[18]

Pietra conta sobre a necessidade de nacionalizar a *ballroom.* É sobre a Cultura de Baile. O inglês não é acessível para todas. A estética e a história do movimento devem ser lembradas, para ressaltar o caráter político da Cultura de Baile. Mas é necessário sair de um eixo unicamente baseado em uma linguagem e identidade estadunidense e olhar para os corpos, narrativas e jornadas de nosso contexto social, histórico e político.

A Cultura de Baile é um espaço para construção de lideranças de mulheres trans e travestis. Todos os outros ambientes são negados para esses corpos e da mesma forma como é necessária a edificação de afetos através das relações familiares, potencializar esses corpos é necessário. A Cultura de Baile é para fugir da branquitude e da cisgeneridade estadunidense e europeia que também estão presentes na *Ballroom Culture*, por conta do meio e da forma como tais ideais estão impregnados na sociedade. Abrasileirar, goianizar e travestilizar.

Pietra entrou pra House of A'Trois em 2018, ela foi convidada por Flávys. Pietra diz que "[…] já estava no rolê […]". Desde 2011 ela já estava mobilizando o *voguing* pela cidade e seu nome já era conhecido exatamente por toda essa atividade. Ela e Flávys já se conheciam e já tinham aproximações e quando o convite aconteceu Pietra se sentiu contente, pois fazer parte de uma casa representava muito sobre o que ela acreditava e aprendeu.

Para ser da Cultura de Baile é necessário encarnar na travestilidade e na negritude, segundo Pietra. Flávys representava o que Pietra acreditava, fazer parte de uma *House* fortaleceu muito sua relação e o entendimento da cultura. "Pra aprender, pra grudar, pra ser a Pietra, pra aprender mais coisas. […] a Flávys deu tudo que eu queria […]". Não só sobre os elementos, estéticas e história da cultura, mas sobre a importância política da Cultura de Baile.

Pietra saiu da A'trois em 2021 para anunciar oficialmente a Laroyê. A Casa de Laroyê é a concretização de uma série de projetos e relações anteriores a Casa. Pietra relata que a ideia da Laroyê nasceu em 2013, sendo parte do processo de aceitação de sua negritude e de sua travestilidade. O ano de 2019 marca o começo da Laroyê, "[…] foi quando dentro da universidade eu conversei com mais pessoas trans e mais pessoas negras, um grupo de pessoas trans estava reunida […], pra mim era muito inovador […]".

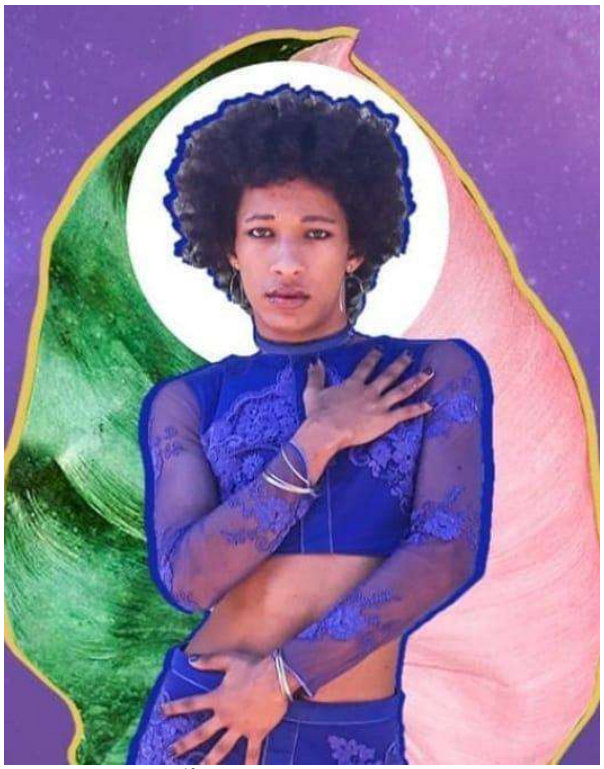
Trazer a negritude e a travestilidade para a Cena Goianiense é extremamente necessário. Pietra critica o fato de que a Cena Goianiense não se engaja com os fatores

18 Recentemente Pietra foi matéria no G1, exatamente por estar dançando em uma joalheira. https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/02/24/jovem-artista-danca-em-joalheria-enquanto-aguarda-conserto-de-pulseira-em-goiania-video.ghtml. Acesso em: 24 fev. 2022

identitários e prioriza tentar se assimilar com a *ballroom culture* estadunidense. Ela diz que já sentiu tentativas de apagamento e silenciamento dentro da Cena Goianiense, por trazer esses questionamentos para dentro da realidade regional. A Laroyê chega exatamente para chacoalhar e provocar a cena local para ter atenção às demandas reais desse espaço e desse tempo.

Pietra só é Pietra por conta da Cultura de Baile. E ela entende a Cultura de Baile exatamente como um sobreviver de travestis pretas. Tal vivência já era comum para ela bem antes de efetivamente adentrar a cena. E ela ressalta e estabelece suas críticas que a *Ballroom Culture* de Goiânia precisa repensar seus conceitos e fugir de um vício a técnica e performance e lidar com a real necessidade e importância de uma Cultura de Baile em Goiânia: fortalecer e valorizar as vidas travestis pretas.

Figura 5: Pietra para ensaio da A'Trois



Fonte: Instagram[19]

19 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CB9Vo7mHmev/. Acesso em: 24 fev. 2022

Figura 6: Pietra na Freak Ball

Fonte: Acervo da Casa Dionisi

Figura 7: Pietra executando um *dip*

Fonte: Instagram[20]

Figura 8: Pietra no Yalodês

Fonte: Instagram[21]

20 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B-7-FufHgVU/. Acesso em: 24 fev. 2022

21 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B7RPhlsnhT1/. Acesso em 24. fev 2022

3.1.3. Rodrag Witch não se justifica

Rodrag Witch,também conhecida como Roh, é mãe da House of Witch, tem 29 anos, nasceu e viveu em Goiânia, especificamente na Região Noroeste, durante a maior parte da vida. Licenciada a dança pela UFG, mas sua relação com tal arte se deu na igreja, ainda na infância. A vivência na igreja evangélica apresentou estimulou o vínculo inicial com as artes. Além da dança, ela também cantava e participava do teatro na igreja. A infância em si foi um período muito intenso, pois Rodrag já se percebia diferente e apresentava amplos questionamentos sobre seu corpo e sua feminilidade, o envolvimento com a arte foi um mecanismo para se liberar.

Ela narrou sobre as indagações que fez a si, mas que foram feitas a ela. Sendo o primeiro filho, o primeiro neto, a primeira criança da rua, Rodrag estava carregada de expectativas. E por estar no meio evangélico ela sempre sentiu muito medo e a pressão das intolerâncias. Rodrag afirma que foi empurrada do armário por conta de algumas pesquisas e conteúdos pornográficos que estavam contidos no computador de sua casa. A situação levou Roh à terapia de reversão de sexualidade, mas por um curto período.

O primeiro contato com a dança, fora do ambiente cristão evangélico, ocorreu no Basileu França, quando ela tinha 17 anos. Houve um grande amadurecimento tanto artístico quanto pessoal, pois foi lá que Rodrag começa a entender melhor sobre sua orientação sexual passando a conviver com pessoas semelhantes, "[…] ver que não é só você [...]". Antes disso, a sexualidade ainda estava situada num lugar do secreto e do medo. Suas primeiras experiências sexuais ocorreram em banheiros, ou em bate papos na internet.

A vivência com pessoas LGBT no Basileu França colocou Rodrag no lugar de questionamento, "[…] eu saía do Basileu e ia pra igreja […]". Ainda no processo de aceitação, a experiência com essas identidades, agregada de outros fatores, criam um conflito para Rodrag "[…] foi o ano que eu entrei no Basileu que eu tentei suícidio […]". Tal situação foi um catalisador para lidar não somente com sua orientação sexual, mas para olhar suas histórias e suas experiências.

A aceitação de sua orientação sexual foi um ponto conflituoso de sua vida, mas o conhecimento e ingresso na Cultura *Ballroom* se deu contemporaneamente e contribuiu com o processo de identificação de Roh enquanto não-binárie. Ela odeia se justificar! Odeia justificar seu corpo, suas roupas e sua performatividade. Rodrag não se sente na obrigação de se justificar à cisgeneridade e à binaridade. Ela critica a forma como gênero é utilizado como um sistema de dominação e que muitas vezes, coloca as pessoas desviantes da norma

enquanto coadjuvantes de suas próprias vidas. Rodrag tece reflexões sobre como a experiência em sociedade prende e não incentiva a sua autonomia, não somente para pensar identidade de gênero e orientação sexual, mas para produzir sua própria narrativa. Aqui a *Ballroom* se presentifica enquanto uma forma de "[…] amarrar a minha própria história, […] ela me cobra me reconhecer quem eu sou de fato […]".

Organizando nossa linha do tempo Rodrag narra que conheceu o *voguing* em 2011 no Basileu França. O *voguing* era tratado enquanto um gênero de dança chamada *gay style*, junto com outros estilos como *wacking*. Com o decorrer do tempo, estudo e aprofundamento ela conhece melhor sobre a história da *Ballroom*, suas demandas, políticas e estéticas. Rodrag aproximou-se da Cena de Brasília, que estava em ascensão, por volta de 2016 e posteriormente foi convidada pra ser parte da *House of Hands Up*, pioneira no Brasil.

A saída da *House of Hands Up* se deu em 2019. A mãe da *Hands Up* cobrou de Rodrag e incentivou a fundação de sua própria casa. Roh já promovia treinos e atividades relacionadas ao *voguing* e a Cultura *Ballroom* na Universidade Federal de Goiás. Por estar em um posicionamento de liderança e visualizar o interesse de muitas pessoas para abrir a casa a *House of Witch* é fundada oficialmente em agosto daquele ano.

O nome Witch é utilizado pois Rodrag é praticante de bruxaria. A *Ballroom* também é um contato com a sua espiritualidade. Tendo passado por uma religião cristã Rodrag aponta a bruxaria não somente como um ponto de construção de uma religiosidade ou espiritualidade, mas como um elemento que fomente sua construção identitária.

Ser *mother* exige responsabilidade de Rodrag, mas também exigem uma ampla reflexão pessoal, ainda mais sendo uma mãe solo. É ter responsabilidade na construção de diversas narrativas, tanto dentro quanto fora da Cultura *Ballroom*. Ela aponta sobre as grandes inseguranças que existem não por conta dessa responsabilidade, mas por conta da visibilidade que isso traz para si e do compromisso com a história da Cultura e da Cena Local "[…] o que eu faço e falo acessa a cena de forma diferente do que minhas filhas falam".

Para ela uma casa também é um lugar de passagem. A casa é feita por todos os seus integrantes e todos os seus integrantes também têm suas narrativas e protagonismos. A saída de uma filha seja para entrar em outra casa, fundar uma casa, ou afastar-se da cena, marca a realização de um compromisso e a construção de uma história naquela casa. "Uma casa só morre quando a ideia dela morre.", a saída e entrada de novas filhas abrem um ciclo e afirmam a existência da essência e da identidade daquela coletividade para aquele lugar e aquele tempo.

A *Ballroom* é um espaço de construção de relações e coletividades. Rodrag vê bastante da sociedade na Cultura *Ballroom.* As relações, afetos, identificações e conflitos "[…] diz muito sobre o mundo […]". Os sujeitos envolvidos na Cultura e em suas respectivas cenas, tem histórias, vivências e que estão postas na coletividade da comunidade. As subjetividades e os dilemas humanos, também estão na Cultura e a forma como os integrantes lidam com essas sensações através da cena, apresentam especificidades da Cultura *Ballroom*.

E para ela, essa é uma das características da Cena Goianiense. Existe uma certa relação de cordialidade entre sujeitos da cena. Como muitos são oriundos do meio artístico local, que é um espaço de conflitos intensos, segundo Roh, os integrantes da cena buscam otimizar as possibilidades de solução de conflitos. Não somente como um mecanismo de manter relações saudáveis, mas por haver uma consciência de que a Cena Local e as propostas, políticas e ações da *ballroom* devem manter-se ativas para o coletivo.

Essa experiência coletiva é extremamente necessária por conta da realidade do estado. Estar em contato com outros corpos, outras corpas, histórias, narrativas e jornadas, dá força para um processo de identificação e impulsiona outros processos. De tal forma, é possível a construção de um espaço e potencializar esse espaço. Não o espaço enquanto um endereço ou um local fixo e específico na cidade, mas espaço enquanto uma forma de viabilizar a construção de vivências e trocas reais.

"O goiano não vive a cidade, ele não se conecta com a cidade e nossa visão de mundo fica muito fechada", portanto, na perspectiva de Rodrag, a cena proporciona a construção de vínculos na cidade, mas também trazem corpos, histórias e realidades que até então não ocupavam efetivamente a cidade. Isso gera uma nova perspectiva para a Goiânia, suas pessoas e suas histórias. A Cultura *ballroom* obriga a cidade a olhar para sua diversidade.

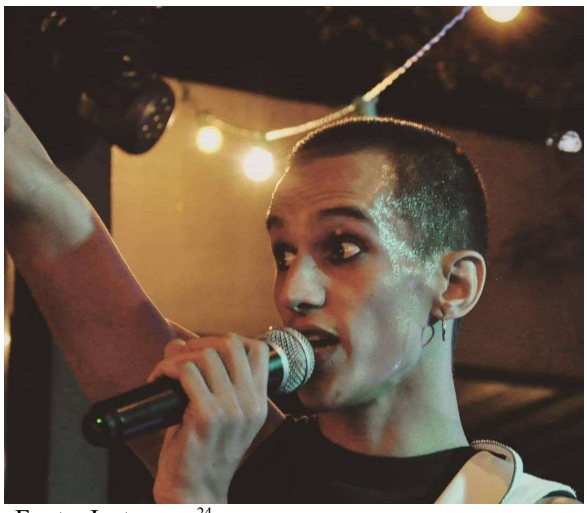
Figura 9: Rodrag para o ensaio da House of Witch

Fonte: Instagram[22]

Figura 10: Rodrag praticando *voguing*

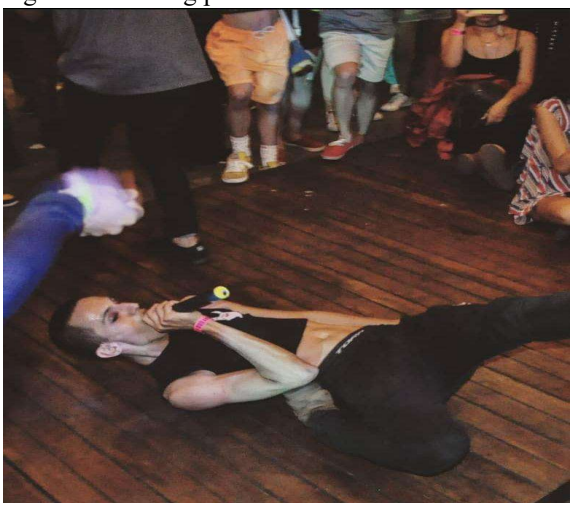
Fonte: Instagram[23]

Figura 11: Rodrag fazendo *chant* em um evento da cena



Fonte: Instagram[24]

Figura 12: Rodrag performando em evento



Fonte: Instagram[25]

3.1.4. As possibilidades de Carpa Dionisi

Carpa Dionisi tem 28 anos, nasceu em Goiânia e mora na Região Noroeste da Cidade. Muito interessado em artes, Carpa é ator com alguns trabalhos, principalmente voltados para o teatro infantil. Carpa não segue nenhum tipo de religião, mas possui grande admiração por religiões de matriz africana. Além do teatro, Carpa também participa da Cultura Junina, tendo dançado em quadrilhas nos anos de 2017, 2018 e 2019.

Carpa se identifica enquanto uma bixa preta. Segundo relatos, a adolescência foi o momento em que se questionou sobre sua orientação sexual. Houve vergonha e receio,

22 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CAbXVdenJO1/. Acesso em: 10 fev. 2022
23 Disponpível em: https://www.instagram.com/p/CGTXNOiH5jT/. Acesso em 10 fev. 2022
24 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2xTf3kHKvk/. Acesso em 10 fev. 2022
25 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2fTysWnqrI/. Acesso em 10 fev. 2022

entretanto, o convivo com amigos LGBT+ foi um incentivo para aceitar sua identidade. Muitos de seus amigos vieram de um meio cristão e experienciaram situações desconfortáveis, de tal forma, essa consciência possibilitou na construção de relações que viabilizassem uma melhor relação com suas orientações e identidades.

"Ser viado em Goiás é um grande problema […] estar vivo é uma grande vitória!". Ele relatou sobre o medo que sente nas ruas, a dificuldade de ingresso no mercado de trabalho e sobre a falta de acessibilidade para essas pessoas. Os poucos espaços que se propõem a serem mais receptivos são elitizados e essa não é a realidade da maioria dos gays da cidade e da região metropolitana.

Aos 17 anos, Carpa começa a estudar dança. O contato com a dança e outras artes foi um ponto chave para a aceitação de seu corpo e na construção de uma performance que aceitasse e reconhecesse e feminilidade presente em seu corpo: "A dança te coloca em outros lugares, ela brinca com o seu corpo […], isso sempre me transformou e isso sempre me transforma."

A *Ballroom* modificou a forma como Carpa se identificava e a forma como se relacionava com a arte: "A arte e a vida andam juntas na vida do artista". A *ballroom* foi um espaço de possibilidades, segundo Carpa. O pai da Dionisi tinha uma visão mais fechada acerca da arte, trabalho e também da experiência social. "A *ballroom* é sobre possibilidades, me abri para muitas coisas".

O primeiro contato de Carpa com a Cultura *Ballroom* se deu no ano de 2017. Ele participou de uma *ball* em Goiânia, da qual ele não se recorda o nome. Carpa construiu algumas relações e começou a participar mais ativamente das movimentações propostas pelos integrantes da Cultura em seu início. Ele é popularmente conhecido não só na grande Goiânia, mas em outras regiões por dançar o estilo *old way*. Seu contato com o *old way* se deu nesses momentos iniciais.

Por já ter participado de bandas marciais, conseguiu ter uma identificação com algumas das movimentações do *old way*, que possui algumas referências militares. Dançar *old way* contribuiu trazendo novas possibilidades para Carpa entender a movimentação do seu próprio corpo. A autoaceitação, o tamanho de seus braços e pernas, "em mim fica bonito, porque esse é meu corpo […], essa é a minha beleza!".

Carpa foi um dos integrantes da Kiki House of A'trois. Como citamos anteriormente, ele desenvolveu relações com alguns integrantes da cena e aproximou-se do estilo *old way*. Por ser um dos poucos participantes da Cultura, que até então, desenvolvia *old way*, Carpa era referenciado como um filho do Syuga, um integrante da cena que praticava *old way* e

futuramente tornou-se *father* da primeira casa de Goiânia. “Quando a casa abriu, eu já estava lá.”**,** informa Carpa sobre seu ingresso na A’Trois.

A exposição de Carpa sobre “já estar lá” aponta como a construção de vínculos, correntes e relações é um fator primordial para a construção e existência de uma casa. Para além da *ballroom,* histórias e categorias ele ressalta “Aprendi muito sobre a importância da minha luta negra”. Portanto, para além das manifestações artísticas, casas também são espaços para a produção e afirmação das identidades e das diferenças.

A saída da A’Trois se deu em 2019. Um dos motivos foi o afastamento das atividades da Casa e da sua mudança para o Rio de Janeiro, por conta da agenda com algumas produções teatrais. Ser 007 em outra cidade não o impediu de continuar se envolvendo com a Cultura. “Eu tava no Rio quando eu virei 007 […], foi um momento muito bom, eu migrava de treinos em treinos, roles em roles e pude ver mais. 007 tem essa vantagem […], mas tem o lado ruim, eu chegava na *ball* e eu me sentia sozinho”. Seu retorno para Goiânia se deu em 2020 para trabalhar em algumas produções de teatro. A previsão era voltar ao Rio, entretanto a pandemia estourou ao redor do mundo. E durante esse período tão conturbado, a Dionisi surge.

A fecundação da Dionisi, na realidade, se deu na Diaballica, a última *ball* realizada antes do início do isolamento social no país. “A Dionisi nasceu naquela *ball*, as duas figuras mais importantes para o *start* foram você [Ikarus] e a Musa, […] eu e o Eros ficamos ‘véi, é isso, vai acontecer.’ Já estávamos sentindo”. Apesar das grandes dificuldades do momento que estávamos e ainda estamos enfrentando, o desejo de ser *father* e o incentivo de Eros, *prince* da Casa e a vontade de fomentar a cena, influenciaram no surgimento da Casa.

O nome Dionisi vem de Dionísio, o deus do vinho. O nome e a retirada da letra O também foram propostas de Eros, para evitar a binaridade. E além do vinho, Dionísio também é o deus do teatro e das pessoas esquecidas e renegadas. “Isso fazia muito sentido com a *Ballroom*, as pessoas esquecidas e marginalizadas fazem arte”. A Dionisi foi oficialmente anunciada em julho de 2020 e para além dos nomes citados, também recebeu *new faces* e pessoas de fora da cena, como forma de fomentar, acolher e expandir a cena local.

Para Carpa, “o holofote pesa” e ser pai é uma grande responsabilidade. Segundo ele, sua figura é importante e exige compromisso, não só com a sua casa, mas com a cena local. O processo de se reconhecer enquanto pai ainda está em andamento, pois para além do reconhecimento na Cena, a sua identificação e o seu compromisso constante com a Cultura deve ser reafirmado e estabilizado, pois seu aprendizado e estudo ainda estão em andamento, pois há ensinamentos que a vida irá trazer.

A relação com os filhos, filhas e filhes é um ponto de grande complexidade para Carpa. Cada *baby* da casa possui uma vivência e uma história diferente. Essas experiências influenciam na relação que é desenvolvida com a Cultura e com a cena local. Os integrantes da casa trazem propostas e agregam de formas diferentes para ela, aos irmãos e irmãs e à cena local. E estar junto aos filhos, acompanhar e contribuir na sua evolução e conquistas pessoais é um motivo de alegria para Carpa.

Fundar a Casa em um momento de pandemia ocorreu também como um ato de esperança. O fim dos encontros presenciais, dos eventos, dos treinos e até dos encontros casuais trouxe uma sensação de que aquele poderia ser o fim da Cena Goianiense, que estava se expandindo e se popularizando pela cidade. Entretanto, a Cena abraçou sua potência e se adaptou a esse momento.

Manter a Cena viva através de novos recursos e desenvolver meios seguros para a continuidade dela foi um aprendizado que serviu não somente para Carpa e as Dionisi, mas pra toda a cena goianiense. O novo momento, com o avanço da vacinação, o retorno gradual de algumas atividades expõe como a *Ballroom* está sedenta e ansiosa para mostrar-se e ocupar a cidade.

Atualmente, a Casa Dionisi tem proposto grandes mobilizações para a Cena Goianiense. A casa promoveu: a Freaky *Ball* em outubro de 2021*,* primeiro baile após o incio da pandemia; a Sorvetada + Catfight; e baile o de natal; e treinos abertos que aconteciam as terças-feiras, no centro de Goiânia. E claro, todas essas atividades são realizadas com muito álcool em gel, além do incentivo a utilização de máscaras e a vacinação.

Ele ressalta essa necessidade de ocupar e mostrar-se a cidade, pois há um descaso muito grande com os artistas da cidade. Muitos integrantes da cena, por terem vindo do meio artístico já vieram blindados e preparados para lidar com essa realidade. Para ele a *Ballroom* de Goiânia foi fundada e desenvolvida através dos seus próprios meios e recursos.

A *Ballroom* é um recurso de resgate. Uma forma de trazer as pessoas a um meio que se empenhe em aceitar e reconhecer seus corpos, recusando o tradicionalismo e conservadorismo que existem de forma pulsante na cidade. Não somente a *Ballroom*, mas a arte e a cultura tornam-se alternativas para a realidade da cidade. E a *Ballroom* trouxe um novo olhar para Carpa, sobre espaços, importâncias e privilégios. Reflexões e debates que devem sem ampliados como forma de reformular nossas vivências.

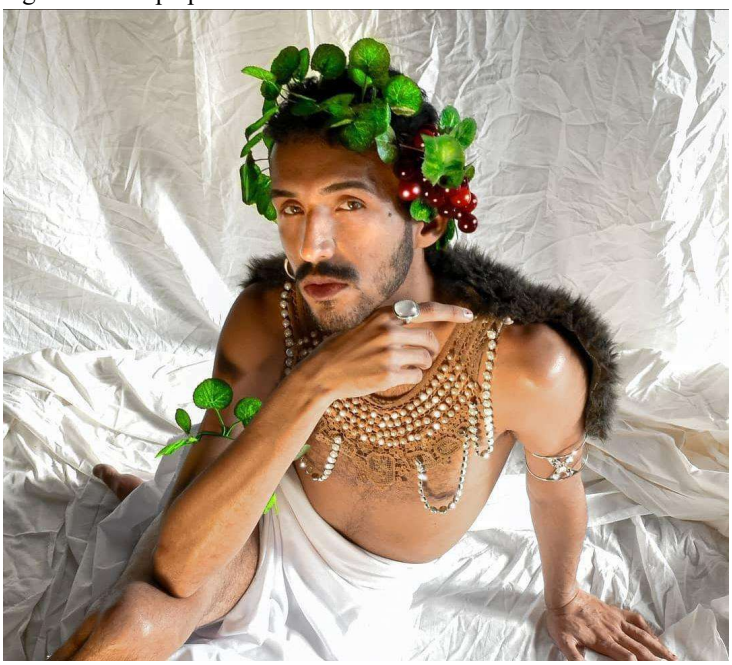
Figura 13: Carpa em uma *ball* no Rio de Janeiro

Fonte: Instagram[26]

Figura 14: Carpa em uma *ball* em Brasília

Fonte: Instagram[27]

Figura 15: Carpa para o ensaio da Casa Dionisi



Fonte: Acervo da Casa Dionisi

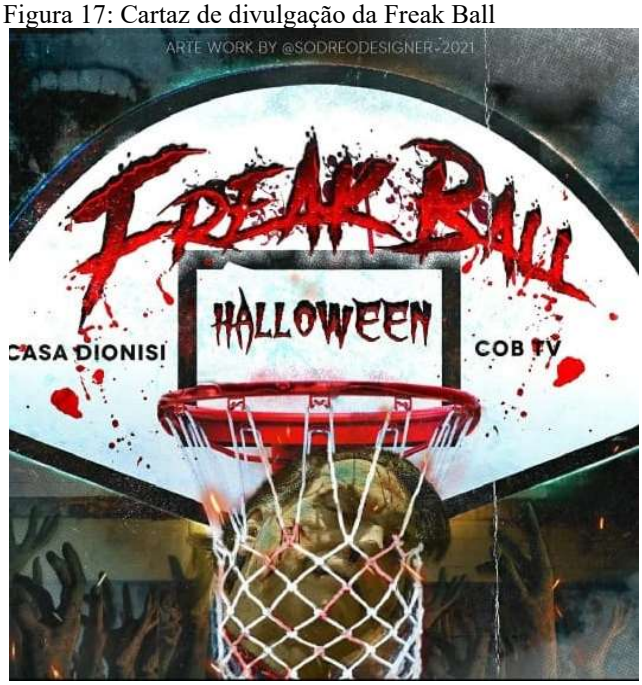
Figura 16: Carpa na *Freak Ball*

Acervo da Casa Dionisi

26 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CP1M8tfHqJW/. Acesso em 17 fev. 2022

27 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSbrR81Lzlb/. Acesso em: 17 fev. 2022

Figura 17: Cartaz de divulgação da Freak Ball



Fonte: Acervo da Casa Dionisi

3.1.5. As ferramentas da coletividade para Pardala

Pardala tem 26 anos, é pai da Casa LaBouche, nasceu e cresceu em Goiânia, morando na Região Leste da capital. É o caçula de três, além de ser a bixa da casa. Ela narra como em toda sua vida ela sempre foi o viadinho, passando por processos comuns e compartilhados por muitos gays afeminados. Teve uma breve experiência e participação no catolicismo durante a infância, mas não segue nenhuma religião, ou crença atualmente.

A experiência familiar e a infância são parte do processo de construção identitária e da performance de Pardala. Tece críticas sobre a edificação de discursos que manipulam e sexualizam corpos de crianças, simplesmente por terem nascido com pênis e terem uma performance e expressão intensa de feminilidade. A noção de orientação sexual e sexualidade não estão postas na vida de um menino afeminado. Ela relata que desde criança já a colocavam nesse lugar de homossexual, mesmo sem demonstrar ou ter interesse por homens "[…] o discurso do sexo fode a cabeça das pessoas LGBT desde o começo da vida delas […]".

Se identifica enquanto cis, mas não se coloca numa posição de suprir as demandas da cisgeneridade, da heteronormatividade e da binaridade. "Como eu não consigo ser completamente normativo, acabo sendo interpretado pela sociedade como algum nível de desvio". Pardala não se coloca numa experiência de suprir aos padrões da normatividade em sua performance, seus discursos e suas falas

Filha de professores, Pardala acredita muito na potencialidade da educação. Ela relata sobre ter tido privilégios e acessos, pois devido ao histórico de sua família paterna e materna, recebeu grande incentivo e apoio de seus pais para reconhecer e utilizar a educação como uma ferramenta transformadora. Assim, sendo amante de cinema e mídia Pardala cursou publicidade por um tempo e posteriormente mudou para audiovisual, ambos os cursos na UNB.

Não tendo desenvolvido relações somente com o cinema e a mídia Pardala fez teatro no Basileu França na infância e na adolescência. Devido a sua necessidade de se expressar viu no teatro, e nas artes uma ferramenta. As artes têm esse papel fundamental para Pardala, pois são formas de contar histórias. E para além disso, o ambiente escolar e os demais espaços por quais ela transitava recebiam seu corpo com estranhamento, violência e hostilidade. No espaço artístico foi onde ela identificou outras pessoas semelhantes. Ao ingressar no Basileu, por ser muito jovem, tendo cerca de 10 anos, Pardala vivia uma situação de conflito com sua identidade "[…] eu estava lutando contra a ideia de ser bixa […]".

Para ela a dança toma forma nesse lugar, como forma de contar histórias com o corpo. Ela narra como sempre gostou de se movimentar e se aventurar na sua fisicalidade, mesmo tendo um contato com o teatro primeiro, foi na dança que ela explorou seu potencial. Nas festas em que ia na adolescência "[…] percebia que apesar de eu ser zuado na maior parte do tempo na festa, quando se tratava exclusivamente do momento de dançar a música eu via a vergonha de todos os bulinadores que me humilhavam e me agrediam […]".

O *voguing,* enquanto dança, é uma forma de se manifestar, se desafiar e entender a sua feminilidade. Apesar de ter uma leve insegurança acerca das técnicas do *voguing*, Pardala ressalta a sua importância como uma maneira de transbordar sua experiência corporal e sua fisicalidade. É uma ferramenta para abraçar e expressar muitos elementos de sua performance que foram reprimidos durante muito tempo de sua vida. Elementos dos quais o *voguing* incentiva o empoderamento.

Seu primeiro contato com um elemento cultura veio através de um vídeo de uma batalha de *voguing.* Posteriormente um amigo apresentou um vídeo da Leiomy Maldonado, uma das figuras mais famosas da Cultura *Ballroom*, conhecida ao redor do mundo. O primeiro contato com a Cultura *Ballroom* no Brasil se deu em 2018, quando estava morando em Brasília, durante a graduação, "[…] eu descobri que existia treino de *voguing,* de pessoas da *ballroom*, de graça na UNB […]". Ela começou a participar dos treinos da House of Caliandra e para ela a House of Caliandra foi responsável por impulsionar a Cultura no Distrito Federal,

mesmo havendo outra casa na região. Com a relação constante com a Caliandra, Pardala foi convidada para ser parte da *House*, permanecendo nela até 2019.

Assim, quando conheceu alguns nomes da Cena Goianiense, como Rodrag e Flávys, Pardala já conhecia a história e elementos da Cultura *Ballroom*. E muitos desses contatos com pessoas da *ballroom* aconteceram de forma espontânea, em lugares aleatórios para além de bailes e treinos. Pardala analisa sobre como a Cena Goianiense foi edificada em laços de irmandade. Relações de rivalidade fazem parte da Cultura *Ballroom*, afinal, *balls* também são espaços competitivos, mas a em Goiânia essa rivalidade e a competitividade são substituídas por companheirismo e unidade "[…] um desejo mútuo, semelhante de construir algo junto […]". Segundo Pardala, isso marca o início da *ballroom* em Goiânia.

Quando finalizou o curso superior e retornou para a Goiânia, a distância e a fragilização das relações com a House of Caliandra ocasionaram em sua saída da casa. Enquanto 007 Pardala desfrutou da experiência, pois pôde aproveitar a sua autonomia, criar vínculos com a cultura e transitar pela cena. Para ela, ter sido abraçada e reconhecida enquanto 007 provou que a *ballroom* se importava e valorizava sua presença naquele espaço, mesmo não sendo parte de nenhuma casa.

Seu retorno a Goiás também é marcado por uma intensa participação e relação com as movimentações propostas pela House of Witch. Com o decorrer do tempo, de forma muito natural, ela foi convidada a fazer parte da House. Ela ressalta a diferença de ser parte da Caliandra e da Witch. Foi na Witch em que ela aprendeu muito sobre a construção de coletividade na *ballroom*. Ela permaneceu na Witch até 2020.

Figura 18: Pardala em ensaio da House of Witch

Fonte: Instagram[28]

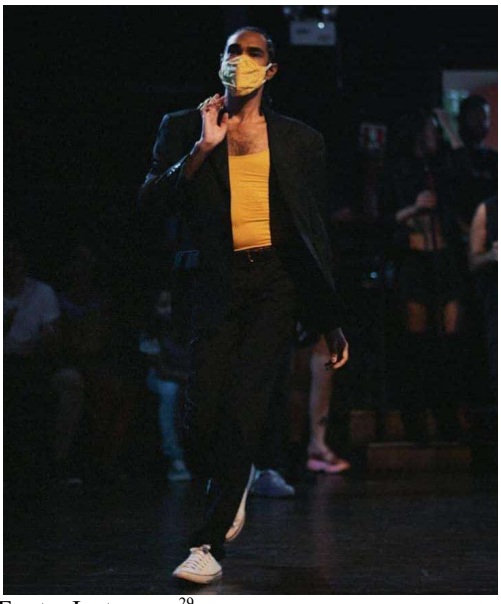
Pardala é um dos pais da Casa La Bouche. O nome é uma referência a uma banda alemã de eurodance, da década de 1990. A paixão pela cultura, estética e identidade da década de 1990 e do início dos 2000 é uma paixão compartilhada pelos três idealizadores e fundadores da casa.

Ela narra que a La Bouche é um desejo de três de construir algo para a cena e na cena. A ideia da La Bouche surge na pandemia. Para ela a pandemia foi e está sendo um período que expõe muitas carências existentes dentro da realidade brasileira. A arte, a cultura e a forma como as pessoas vivem e se relacionam foi modificada e esses atravessamentos fizeram e fazem parte da Cena Goianiense. A La Bouche, em 2022, existe como um fruto dessas reflexões, entendendo os sonhos e os desejos, mas respeitando as limitações impostas por estar vivendo uma pandemia durante um governo negacionista. A Casa La Bouche é vista e reconhecida na Cena Goianiense. Neste momento a Casa La Bouche vive sua experiência enquanto casa, antes de ter uma pretensão de se mostrar e se apresentar com uma estrutura convencional de casa.

Ballroom é sobre dar visibilidade para pessoas precisam ser vistas, segundo Pardala. É uma Cultura real, que existe, feita para e por pessoas que viveram a exclusão e a segregação. A *ballroom* é um sistema par produção de pluralidade e construção de uma coletividade. Aspectos que precisam existir de forma intrínseca a cultura. Celebrar e valorizar umas as outras, coletivamente impor-se contra a norma.

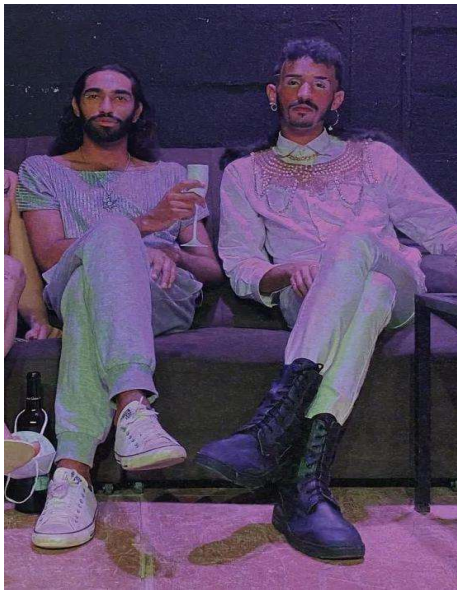
28 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CFZM86hl4Vq/. Acesso em: 17 fev. 2022

Figura 19: Pardala caminhando na Freak Ball



Fonte: Instagram[29]

Figura 20: Pardala e Carpa no baile de ano novo



Fonte: Instagram[30]

Figura 21: Pardala na Diaballica

Fonte: acervo pessoal de Pardala

29 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CV0xIcAFBpF/. Acesso em: 17 fev. 2022

30 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CYj8hDZvDtS/ Acesso em: 17. fev 2022

3.1.6. As tecnologias ancestrais da travestilidade de Gustava Laroyê

Gustava Laroyê, é uma travesti não-binárie, tem 26 anos, é uma das mães da Casa de Laroyê, é soropositiva e mora no Residencial Guarema, na periferia da região norte de Goiânia. É professora, graduada em letras pela UFG sendo uma das fundadoras do Coletivo de Educação Popular PreparaTrans no ano de 2018. Trabalha na rede privada, dá aulas particulares e é professora no Ensino de Jovens e Adultos.

É ativista do Movimento Trans desde 2016, do Movimento HIV/Aids desde 2020, engajada com o Movimento Negro, tendo sido parte da Organização Negra e Periférica Carolina Maria de Jesus em 2018, produzindo eventos mensais embasados na proposta de fomentar a cultura negra e ampliar possibilidades de melhorar a vivência da população negra da Grande Goiânia. Portanto, sua militância e ativismo passam por um recorte interseccional que além de reconhecer, reafirmar e empoderar suas vivências, também se mobiliza em levar acessos e sonhos a corpos semelhantes.

Seus ativismos também perpassam pela educação, tendo participado ativamente do Movimento dos Secundaristas e das Ocupações em 2016. Ela relata como a educação e a escola demandam atenção. Os espaços, os currículos e o funcionamento do sistema educacional precisa abraçar e trabalhar em prol da diversidade de corpos e corpas que fazem parte de sua realidade. Críticas e reflexões essenciais para a fundação do PreparaTrans.

Nasceu e cresceu na região norte, sendo a caçula de 4 filhos. Sendo a mais velha filha de um outro pai, um de seus irmãos fruto de uma outra relação de sua mãe e Gustava e sua outra irmã, são filhas do mesmo pai e as únicas negras dos 4 filhos. A experiência de ser de uma região periférica "[…] sempre foi intensa, pois sempre fui uma bixinha […]". Gustava afirma que a rua é um lugar de imprevisibilidade, onde houve o contato com suas próprias especifidades, mas também é o espaço onde a violência contra a seu corpo e outros semelhantes ocorre.

Gustava não possui nenhuma religião, mas valoriza a sua espiritualidade, tendo identificação com a umbanda e o candomblé. A experiência com um berço cristão durante a infância e a adolescência construiu um espaço de solidão. Ela afirma que a espiritualidade é um lugar caro para corpos LGBT+ pretos como consequência das doutrinas e intolerâncias promovidas por uma base majoritariamente cristã em nossa sociedade.

Estar em Goiás já é uma grande dificuldade, por ser um espaço altamente conservador, para ela. Além de ser um estado onde há uma população que incentiva a atuação, presença e violência da polícia, até nos espaços escolares. O conflito metrópole versus interior está

colocado na mentalidade da população. Apesar de Goiânia ser uma metrópole, ainda há uma mentalidade conservadora e interiorana.

Ela também discute sobre ser uma travesti preta soropositiva em Goiás. Há uma falta de debates e afirmações sobre HIV/Aids, "[…] quando descobri minha sorologia, ninguém falava de HIV, eu não tive a quem recorrer […] mesmo estando dentro de ativismos […]". Para ela, ser uma bixa com HIV é diferente de ser uma travesti com o HIV. Esse foi um dos fatores fundamentais para que ela falasse publicamente, pois há uma grande complexidade em debater sobre.

São necessárias ações e políticas para desconstruir mitos e quebrar efetivamente os estigmas, estereótipos e discriminações contra travestis com HIV. Romper com as artificialidades que falsamente afirmam interessar-se por elas, mas que na realidade, temem estarem na mesma posição social, carregadas das exclusões e violências que são promovidas contra elas.

A bixisse e a travestilidade são parte da construção e empoderamento de Gustava. Ser bixa e ser gay não é a mesma coisa e ser travesti não é a mesma coisa que ser bixa. Para ela, afirmar-se enquanto travesti é exatamente opor-se a um sistema de higienização que torna os corpos não-binários abjetos, "[…] não sou homem, não sou mulher, sou travesti […] a travestilidade é uma identidade mor da não-binariedade no Brasil."

Amante de poesia e da literatura, as palavras fizeram parte da experiência de construção do corpo e identidade de Gustava, "[…] era daquelas bixinha que ia pra biblioteca na escola, porque ali não ia sofrer homofobia". Foi através das palavras que ela conseguiu expressar-se, mostrar-se e construir afetos. A sentimentalidade, sensibilidade, afetos e os sonhos são negadas a corpos como o seu.

Enquanto mãe da Casa de Laroyê, Gustava reflete bastante acerca dessas experiências subjetivas. A solidão, o acolhimento, a sensibilidade e a possibilidade de ter sonhos são expectativas que ela pretende suprir para suas filhas e filhes. Incentivar a autoaceitação, o empoderamento, o amor-próprio e romper com o ciclo de solidão e abandono, pois a sociedade age com muita violência contra esses corpos e identidades.

E claro, antes de ser mãe, ela teve contato e interação com a cultura, sendo esta fundamental para potencializar Gustava. Sua primeira interação com a Cultura de Baile em Goiânia foi através de Pietra, que foi sua aluna no PreparaTrans. Ela já tinha um breve conhecimento sobre a existência da *vogue* enquanto uma tecnologia ancestral, uma memória, uma história e um registro para travestis pretas.

A primeira vez que ela foi e caminhou em um baile ocorreu no Iyalodês – Festival de Artes Trans, em Goiânia, no ano de 2019. Ela identifica e afirma que foi inaugurada uma Comunidade em Goiânia que não referenciava somente ao *voguing* e a performance, mas que afirmava a existência de um lugar, singular e específico. A relação de comunidade já existia, elas estavam inseridas numa rede de relações e o Festival, foi um marco como mecanismo de expandir essas relações e afirmá-las dentro da cena local. E no âmbito pessoal, Gustava conta que caminhou na passarela como ela mesma "[…] sim, eu sou uma pessoa trans e tenho noção do que estou fazendo!".

Gustava reafirma a existência de uma tecnologia ancestral, não somente através do *voguing* e da Cultura de Baile, mas através dos próprios compartilhamentos que já eram parte de sua vida, muito antes de adentrar a Cena Goianiense. Fazer parte dessa Cultura demarca e registra a existência de identificações e compromissos muito anteriores à própria Cena. E nesses compromissos Gustava já era chamada de diretora, já era vista e percebida enquanto líder e já se responsabilizava por diversos corpos como o seu. Já conhecia a função e a importância de ser uma mãe.

Essa experiência coletiva também existe enquanto crítica às constantes provações e legitimações por quais Gustava passou dentro da *Ballroom* de Goiânia. Ela se opõe a certas práticas e atitudes que ocorrem dentro da cena de Goiânia. Há uma tentativa de construir uma imagem que dialogue com o que ela chama de uma Indústria *Ballroom*. Uma Indústria *Ballroom* que está na mídia, nas acadêmias de dança, que exige um perfeccionismo nas performances, um corpo magro e que prega uma passabilidade.

A dança é um ponto sensível para Gustava, ela afirma "[…] não sou uma dançarina […]". E ao mesmo tempo, ela vê através na dança uma possibilidade de entender e expressar sua corporidade e sua mobilidade. Todas as violências pelas quais o corpo passou durante toda a sua experiência por ser uma travesti não-binária preta em Goiás, também foram reproduzidas em alguns espaços da *ballroom*. Ela não segue os padrões, regras e técnicas profissionais do *voguing*, sendo a dança um lugar de vulnerabilidade. Mas ela afirma "[…] eu banco […]", pois o *voguing* é uma possibilidade de expandir e melhorar sua relação com o seu próprio corpo, sua performatividade e sua expressividade.

A demanda por uma perfeição e uma seletividade para ser uma *femme queen* e dançarina ideal não pode ultrapassar as demandas e as urgências das travestis pretas. Não se pode "tratá-las enquanto vilãs, irresponsáveis […], é cômodo nos excluir", assim, os principais vínculos desenvolvidos na Cultura de Baile para ela caminham junto de uma

experiência de opor-se a reprodução das violências e imposições, tanto na cena, quanto na vida em sociedade.

Ela alerta para urgência da Cultura de Baile de sair dos Bailes e desapegar-se das performances realizadas nas passarelas. Existem muitas demandas anteriores ao baile, antes de chegar bela, bonita e arrasar. Saúde física, emocional, bem-estar e sentir-se acolhida, tudo impactará na performance. O público deve reconhecer a importância daquele corpo e daquela história para o seu espaço.

Para ela as especifidades e particularidades da Cultura de Baile em Goiânia, ainda estão por vir. Não há como reproduzir ou manter-se sobre os padrões da *Ballroom Culture* estadunidense e da mesma forma, não há como apegar-se a realidade das cenas nos outros lugares do país, onde a cultura está mais estruturada. A realidade goianiense, os corpos daqui, as histórias daqui precisam ser mais valorizadas e reconhecidas.

Gustava vê a Casa Laroyê como uma promessa. A promessa de ficar viva, a promessa de fugir da solidão, a promessa de construir um espaço para ela e para aquelas que são iguais. A Cultura de Baile deu para a ela a possibilidade de construção de relações, vínculos e histórias. Vivenciar a Cultura de Baile trouxe esse novo olhar e compromisso para Gustava. “Enquanto estamos vivas, estamos tentando a *ballroom* […] Acredito na gente podendo sonhar, […] podendo ter futuro, [...] tendo moradia, tendo saúde, […] realizando nossos sonhos. A Cultura de Baile é uma das tecnologias possíveis”.

Figura 22: Gustava (de vermelho) batanlhando na Diaballica em 2020

Fonte: Acervo pessoal de Gustava

Figura 23: Encontro da Casa de Laroyê

Fonte: Acerto pessoal de Gustava

Figura24: Gustava em baile organizado pela Casa Laroyê

Fonte: Instagram[31]

31 Disponível em: https://www.instagram.com/p/CbvH_8HOOuaUqneKXjMeHlYcVeUmE6b9mNzUpg0/. Acesso em: 08 jun. 2022

3.1.7. A celebração a vida das travestis por Alezinha

Alezinha tem 22 anos, mora no Bairro Itatiaia em Goiânia e cursa artes visuais na UFG. Ela nasceu e cresceu em Inhumas, que fica a 45 km da capital. Sua mudança para Goiânia se deu no ano de 2019. Alezinha é uma grande amante das artes e acredita que a arte faz parte da vivência de todos os sujeitos. Ela faz parte da House of Mamba Negra, de Brasília e apesar de não ser integrante direta da Casa Laroyê, tem grandes vínculos e relações com a casa e as suas integrantes.

Ela narra que durante toda a sua vida passou por um processo de masculinização muito grande. Aceitar sua feminilidade "foi um processo que é literalmente a minha vida toda, […], eu era uma criança bem afeminada, bem bixa […]". Desde a infância violências, agressões e cobranças vindas de uma família machista e de seu pai afetaram intensamente na performance de Alezinha.

Ser de uma cidade de interior a impediu de ter contato com pessoas e histórias diversas. A falta de diálogo e acesso a conceitos e narrativas, a localidade em que ela vivia, agregadas a dedicação e interação constante com a atividades da igreja evangélica traziam insegurança e medo. O desejo era de se inserir e fazer parte, não se sentir mal consigo mesma e com sua singularidade.

Para ela, se entender enquanto travesti exige olhar para toda sua vida. Identificar todas as violências e experiências que a distanciaram dela mesma. Todas as agressões e vivências negativas que Alezinha sofreu desde a sua infância, não eram em decorrência de sua orientação sexual e sim por sua performance abraçar e celebrar uma feminilidade que, segundo a norma, não deveria fazer parte do seu corpo.

Vir para Goiânia foi fundamental para a vida de Alezinha, seu processo de construção de autoestima e sua transição. "Aqui em Goiânia já é difícil, então lá [Inhumas] é bem pior". Ter contato com outras pessoas trans e travestis impulsionou uma percepção coletiva. Ela identificou que não estava sozinha, muitas experiências e identificações foram compartilhadas e a existência de uma rede de apoio é fundamental para a vida de trans e travestis.

Há uma grande diferença entre ser uma travesti no interior e na capital. Apesar de existir uma base conservadora e tradicionalista em Goiânia, a experiência no interior é bem mais intensa. "Você não é tratada enquanto uma pessoa digna […] odeio saber quem eu sou e meu valor e ao mesmo tempo ter que aturar todo mundo me tratando como se eu fosse menos […]", além dessa violência, que não é somente física, ela critica como a potência e a capacidade das travestis é questionada e subestimada.

Essa é a importância da existência de uma rede de apoio e relações. Travestis se dão força, "[…] precisei ver outras pessoas como eu pra entender a força delas e a minha força […]". E a construção dessas conexões acontecem na Cultura *Ballroom*, mas fora dela também. Nem todos os corpos e as corpas têm acesso ou interação direta com a Cena Goianiense ou outras cenas, mas os diálogos e vivências podem ser construídos através de diversos meios e em diversos espaços.

O seu primeiro contato com a *ballroom* se deu através de Pietra que apresentou a Alezinha um vídeo de *voguing*. Alguns dias depois foi realizada uma *mini ball* na UFG, a partir disso ela foi conhecendo mais e se interessando mais pela dinâmica e funcionamento daquela Cultura. Sua primeira *ball* foi no Yalodês, em 2019 e também participou da Diaballica em 2020, algum tempo depois começou a treinar e praticar o *voguing.*

Apesar de gostar bastante de *old way* e *new way,* o *femme queen vogue* é definitivamente seu estilo favorito. Para ela esse estilo é uma forma de se conectar com a ancestralidade não só da Cultura *Ballroom*, mas com corpos travestis, sua fisicalidade e feminilidade. O *vogue femme* foi criado exatamente pelas *femme queens*, as *butch queens* podem dançar, mas toda a performatividade do *vogue femme* é uma celebração a expressividade dos corpos das travestis.

Alezinha treina e aprimora suas técnicas desde 2020. Tal ano é importante não somente por conta do seu engajamento com o *voguing*, mas com a compreensão do que é a Cultura *Ballroom.* Ela narra sobre como as travestis viveram juntas durante a pandemia "[…] nisso eu tive uma vivência *ballroom*, que eram corpos trans sobrevivendo durante uma pandemia […]". A noção e a experiência de coletividade estavam postas nesse cenário. O fortalecimento dessas relações marcavam a existência da Casa Laroyê. A Laroyê não é somente uma casa na Cena Goianiense, mas é todo um movimento de trans, travestis e não-bináries que celebram a suas existências.

Ela faz parte da House of Mamba Negra, desde 2021. Alezinha narra que foi para a Sukata *Ball* que foi realizada em Brasília, em agosto. Ela caminhou e venceu o Grand Prize na categoria *baby vogue*. Naquele dia foi convidada por uma das mães da Mamba Negra, para fazer parte da casa. Alezinha conta que já acompanhava e admirava a mãe da casa tanto como artista, quanto como pessoa, sendo assim, não conseguiu recusar o convite.

Além deste Grand Prize, ela também ganhou na categoria *femme queen vogue* da Freaky Ball, realizada em outubro de 2021. Ganhar o Grand Prize não é a prioridade, a prioridade é ter coragem para entrar na categoria, sentir-se apta e capaz de caminhar. Muitas *balls* abrem categorias exclusivas para pessoas trans e travestis, e foi em uma categoria

exclusiva para pessoas trans e travestis que Alezinha ganhou o Grand Prize em Goiânia. Entretanto ela foi a única a caminhar na categoria. O fato de somente ela ter entrado, mostra que há algo acontecendo.

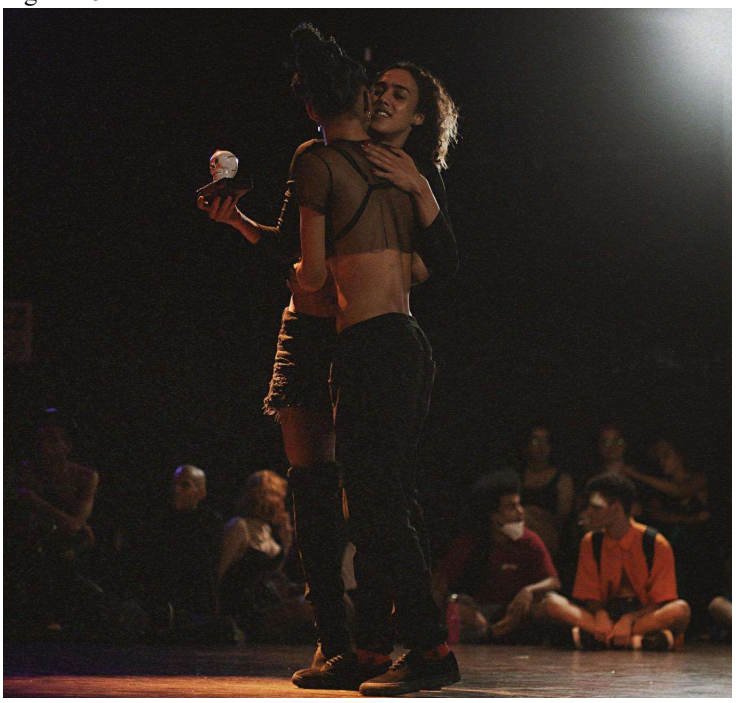
Ela critica a forma como a *Ballroom* Goiânia trata as travestis pretas: "talvez um gay branco possa se sentir mais legitimado que uma travesti preta que não tem a autoestima dela tão construída […]". Para ela, a cena goianiense precisa agir com mais respeito perante as travestis pretas, pois a Cultura *Ballroom* existe para celebrar e construir um espaço para esses corpos. Para ela, um apego constante à técnica é um problema e há uma falta de consciência de muitos integrantes, principalmente gays cis brancos, sobre o lugar das travestis na Cultura. Isso acaba afastando muitas travestis e colocando a cultura em um lugar que reproduz e dissemina os preconceitos da cultura conservadora ao invés de combatê-las.

A Cena Goianiense não pode reproduzir o discurso de que as travestis e trans são agressivas, violentas ou que estão tentando ocupar e roubar o espaço de alguém. Alezinha diz que a B*allroom* deve existir para celebrar e construir autoestima para travestis, pois ela vivenciam cotidianamente a transfobia. "Só quem é travesti sabe o que você passa todos os dias."

Para ela, a *Ballroom* tem a importância de resgatar, principalmente as trans e travestis pretas de Goiás. O estado ainda é muito conservador e a *ballroom* precisa acessar mais espaços para construir uma realidade mais segura. Alezinha aponta a Cultura como uma ferramenta para cuidar do corpo, tanto por dentro como por fora. Cuidar da mente, da autoestima e também promover relações, incentivar saúde, contribuir para a realização pessoal de todos, todas e todes.

Essa foi a grande contribuição da *ballroom* para Alezinha. Ser uma pessoa mais forte, mais convicta e determinada sobre quem é. Essa contribuição não é única da Cena Goianiense, mas da vivência *ballroom*. Alezinha celebra a si, a sua vida e das suas semelhantes.

Figura 25: Alezinha recebendo o Grand Prize de Pietra na Freak Ball



Fonte: Acervo da Casa Dionisi

3.1.8. Amor e saúde para Caiene Laroyê

Caiene é uma das quatro mães da Laroyê, atualmente está com 27 anos, cursa engenharia ambiental e sanitária da UFG. Nascida em Bela Vista de Goiás e criada em Varjão, tendo se mudado para Goiânia em 2012 e reside na Casa de Estudante da UFG, no Setor Universitário. Já esteve em vários lugares do país por estar vinculada ao movimento das Casas de Estudante, participante das ações combativas no ano de 2013, envolvida com o Movimento LGBT+, tendo sido integrante do Coletivo Colcha de Retalhos. É costureira e professora, "puta, artista, modelo fotográfica, mãe […]".

Ela debate sobre o estigma da violência e da agressividade que recai sobre muitas travestis. A vida, segundo ela, não é fácil e muitas vezes a única ferramenta da qual é possível se defender de todas as violências e agressões é através da violência e da agressividade. E se defender não é simplesmente uma forma de reagir, defender seu corpo e sua integridade, se defender é proteger a sua própria vida, "[…] minha vida vale muito […]".

A proteção a vida é um ponto importante para ela. O Brasil é o país que mais mata travestis no mundo e a construção colonial dessa história trabalha em prol de legitimar, também, o extermínio da população preta. De tal forma, o recorte interseccional é necessário para entender como as travestis pretas são alvo da violência de forma muito mais intensa. Ela

critica a existência do que ela chama de utopia jurídica e a forma como são criadas leis de proteção, para maquiar os problemas com os quais o estado não quer se comprometer.

Caiene traz consigo a consciência de tudo que foi negado a ela durante toda a sua vida. A construção do estado brasileiro foi edificada através da violência contra pessoas pretas. Suas histórias foram apagadas e foram recusados elementos básicos para uma existência plena. Os moldes coloniais de gênero, raça, corpo, identidade e comportamento resistem e se impõem sobre a sociedade, a cultura e nas subjetividades. E foram exatamente essas pessoas apagadas e excluídas que construíram a cidade, mas são impedidos de gozar das construções feitas por suas próprias mãos.

Ela discute sobre como esses moldes também estão dentro da educação brasileira. Ela afirma como a educação foi uma possibilidade de melhoria, "[…] a educação melhorou a vida dessa travesti aqui […]". Mas também há a reprodução de um molde conservador e colonial na educação. As escolas e universidades não sabem lidar com as demandas dos corpos e identidades que transbordam os seus moldes. "A escola é uma das primeiras instituições que nos violenta […]".

Além disso, a educação também tem influencia nas relações familiares de Caiene. "Se eu tivesse decidido descer pra rua, eu acho que eu já não tinha mais família não […]." Ainda há problemas no meio familiar, mas ela aponta sobre como sua mãe tenta compreender a filha travesti. Para Caiene, há uma diferença entre vínculo e apoio, manter um vínculo com a família consanguínea, não quer dizer que você seja apoiada, respeitada, acolhida e não sofra violência.

Por isso é necessário o desenvolvimento de relações fora desses meios, ressignificar e construir famílias, "[…] você tem outras pessoas querendo te dar amor, você constrói amor […]". Manter relações com a família consanguínea, muitas vezes remete a se submeter a diversas violências que são tratadas enquanto punições.

Famílias e mães são importantes para a Cultura de Baile. Assim como Pietra, Caiene puxa o debate acerca da Cultura de Baile. A Cultura não deve se apegar somente aos bailes, mas entender sua importância para os corpos das trans e das travestis pretas de Goiânia. Não é só sobre ganhar prêmios nas categorias, mas sobre promover um espaço seguro e acolhedor que se importem com essas vidas para além dos bailes.

Seu contato com a Cultura de Baile se deu através de Pietra. Ela conheceu primeiro o *voguing*, vendo Pietra praticar nas ruas da cidade. Seu primeiro baile foi no Yalodês, em 2019, onde ela foi jurada. Seu lugar enquanto jurada, mesmo tendo pouco conhecimento de algumas regras e categorias, era importante por ela ser uma travesti preta. É necessário o

compromisso da cena com essas pessoas. “Uma travesti negra em Goiânia, num baile. Pra ela pisar, ela já ganhou!”.

Ela critica sobre como não se sentiu acolhida em alguns momentos e eventos promovidas pela cena, pois já presenciou muita brancas sendo exaltadas. Para ela, os privilégios que pessoas brancas possuem impactam no seu desempenho e nas suas performances. A Cultura de Baile em Goiânia tem que se sensibilizar, valorizar e contribuir para o empoderamento das travestis e trans pretas.

Apesar de suas críticas a Cena Goianiense, ela ressalta a importância de romper com esses ciclos e fortalecer umas as outras. Dar apoio para outras trans e travestis não somente para caminhar nos bailes, mas para conhecer e contribuir com suas histórias. “É sobre dar amor!”. Estar na Cultura de Baile é um comprometimento político, criar estímulos e possibilidades para essas pessoas.

Caiene é uma das mães da Laroyê. Ser mãe é um processo coletivo, se cobrar e se responsabilizar pelas filhas. Também é um processo de ressignificar os binarismos e a cisgeneridade posta na maternidade. É sobre estar em um lugar de orientação, identificar as potencialidades das filhas e incentivar a evolução de cada uma das filhas. “Quando elas te escolhem como mãe, é porque elas te tem como referência.”

O fato da Laroyê ter quatro mães amadurece a experiência da Casa. Cada mãe possui sua história, suas vivências e construíram bastante em diversos setores de suas vidas. Assim, cada mãe pode contribuir para a casa e para suas filhas, tanto dentro da Cultura de Baile, quanto na vida cotidiana. Levar as filhas para um lugar de segurança dentro da cidade e estimular uma autonomia que talvez elas não tenham fora da Cultura.

Para Caiene a “[…] Cultura de Baile que nós travestis estamos construindo ela é importante, porque ela vai promover cultura de saúde […]”. A Cultura de Baile deve promover cuidado a saúde tanto física quanto mental. Construir uma vivencia que promova bem estar e segurança, “[…] uma rede de afeto e poder travesti […]”, saúde, empregabilidade e profissionalização.

Figura 26: Caiene no *flyer* da *Ball* Magia, do Yalodês de 2019

Fonte: Instagram[32]

Figura 27: Encontro da Laroyê no dia da visibilidade trans em 2022

Fonte: Acervo pessoal de Gustava

32 Disponível em: https://www.instagram.com/p/B58yanenOD3/. Acesso em 26 fev. 2022

4. Considerações: o pós baile

É comum após os bailes um momento de encontro em algum bar, distribuidora, ou outros ambientes para interação da comunidade. Ocorrem conversas sobre o baile, debates sobre algumas categorias, fofocas e comentários. Mas as Casas também se encontram para falar sobre o baile e debater projetos. Quem compõem Cena troca experiências e jogam conversa fora. Muitos estão com os joelhos ralados após fazerem seus *dips,* alguns tiram a maquiagem e trocam suas roupas. Enfim, um momento de intensas trocas.

A Cultura de Baile, para além de um espaço para produção artística, cultural e performática, também é destinado a manifestação. Manifestação de corpos, manifestação de identidades, manifestações de histórias e narrativas. É um dos poucos lugares onde os corpos dessa Cultura podem operar de forma livre esse verbo. Retornando ao Harlem encontraremos nos corpos originários essa responsabilidade.

Muitas décadas se passaram, muito aconteceu na história da humanidade. Tivemos conflitos em vários lugares do mundo, doenças e crises sanitárias para além da Covid-19, avanços e retrocessos políticos, sociais, econômicos e ideológicos. E cá estamos nós. Falando de Cultura de Baile, pensando nesses corpos originários e fazendo as mesmas críticas que eram feitas quando a Cultura surgiu.

Estamos aqui, em 2022, na Grande Goiânia, no estado de Goiás. No meio desse turbilhão de fatos e acontecimentos, realizando treinos, promovendo bailes e eventos, criticando a estrutura binária do gênero. E estamos aqui, na Praça Universitária, na Rua do Lazer e em meio a encontros casuais. Estudando, conhecendo e ampliando nossa própria Cultura, reivindicando para que sejamos vistos.

Através de todas essas páginas, a primeira conclusão que fazemos é: a *ballroom* de Goiânia não é perfeita. Apesar de todas as propostas, ideais e a tentativa de estabelecer vínculos com a urgência que promoveu o surgimento da *ballroom*, ainda há alguns problemas vinculados a representatividade, principalmente dos corpos originários. Uma crítica realizada por todas as travestis pretas entrevistadas.

Há um certo vínculo com uma tecnicidade que antecipa a vivência. Um olhar sensível à vida antes e depois dos bailes é necessário. Da mesma forma, sair da *ballroom* e adentrar aos bailes, repensar aspectos linguísticos, sociais, culturais. Puxar uma visão mais voltada a nossa realidade regional, rompendo com uma ideia de artificialidade e alguns discursos prontos e repetidos. Fizemos tal percurso partindo da *Ballroom Culture* à Cultura de Baile

para sinalizar esse processo de evolução e construção dessa cultura. Demarcar que, atualmente, muito tem sido mobilizado e pensado dentro da Cena Goianiense, visando trazer os traços de alteridade e de singularidade da nossa Cultura.

Um segundo ponto é que a Cultura de Baile se forma na coletividade. Não somente sobre estar em um coletivo, mas sobre fazer parte de um coletivo. Os corpos e as identidades da Cultura de Baile são da Cultura de Baile em todos os espaços e ambientes pelos quais transitam. A Cultura é um ponto intrínseco à vivência de todas as pessoas que dela fazem parte. Ela remodela a visão de mundo, de vida, de corpo, de sociedade, de cultura. Ela estimula um novo entendimento da realidade para essas pessoas.

E essa construção é feita através do compartilhamento, do debate e às vezes até do embate. Uma consciência e uma vivência coletiva do estar fora da norma, do não se adequar a ela e não querer pertencer a ela. As bixas e as travestis da Cultura e da Cena são valiosas e sabem disso. São valiosas para a cultura por fomentarem ela. Mas também são valiosas a cidade por tentarem ocupar seus espaços e desfrutar das suas possibilidades. São preciosas à cultura conservadora da cidade e do estado por provocarem esses sistemas de regularizações. São importantes para movimentos e políticas por se fazerem presentes no nosso respectivo contexto. E nada disso, é produzido sozinho. A cultura se dá no compartilhamento e empoderamento dessas singularidades.

Esse foi o motivo de trabalharmos a Cultura de Baile através das narrativas pessoais e histórias dos seus sujeitos. A Cultura de Baile, para além dos bailes, é um ponto de encontro e convergência de jornadas compartilhadas e vivências reais. É na Cultura de Baile que essas pessoas encontram possibilidades de criar redes, famílias e construir sonhos, perspectivas e expectativas.

Por fim chegamos ao nosso *piquirr*. Afinal, o que é isso?

Chamamos o *piquirr* de um ser e estar em Goiânia, em Goiás, no Cerrado, na região Centro-Oeste do Brasil. A construção da história do Ocidente e a colonização estão nesse *piquirr*. Ser uma bixa com pequi não é tão diferente de ser bixa de lugares onde não haja pequi, pois a formação de alguns conceitos é compartilhada em vários lugares. Mas ser uma bixa com pequi remete a identificar em si as influências de uma história.

Piquirr, sente na pele a vivência de uma história que exalta os seus próprios agressores. Reconhece os embates do rural x urbano, rebate aos estereótipos da região e chama atenção para a consciência necessária para desenvolver uma relação com esses espaços.

O *piquirr* tem casca e tem poupa. Pensamos nas histórias, nas vivências no processo de formação individual e social. O *piquirr* tem diversas funções e utilidades, muitas desconhecidas, mas também possui muitos preconceitos e estigmas por conta de seu cheiro e sabor forte e marcante. Muitos espaços são negados aos e as desse *piquirr* e suas pontencialidades são altamente ignoradas. *Piquirr* tem espinhos. Chupar, roer, se lambuzar pode. Morder, não. Pensamos tal metáfora, pois a violência e agressão estão lá. Mas só se presentificam como resposta às violências constantes existentes.

Temos consciência de que o pequizeiro e suas variedades não estão somente no estado de Goiás. Identificar a existência desse *piquirr* também é operado enquanto uma forma de pensar pontos de convergência nas experiências de corpos interseccionados, em suas regionalidades específicas. Olhar para as particularidades de tantas construções identitárias em suas respectivas formações e interações com a experiência local. A emergência da Cultura de Baile em Goiânia, nos apresentou a possibilidade de analisar esses atravessamentos. Compreender as performances, projeções, identificações e internalizações desses corpos e identidades.

Por fim, cuidem de nossos *piquirr*zeiros.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. G. Sertão, Identidades e Representações no Centro-Oeste. **Revista Observatório Itaú Cultural**, v. 25, p. 34-43, 2019

AMANAJÁS, I. A. Drag Queen: Um Percurso pela Arte dos Atores Transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 1, p. 1-24, 2014

AMORIM, F. L. G**estos performativos como atos de resistência: corpas-monstro na cena contemporânea.** 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - **Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.**

ARNOLD, Emily A.; BAILEY, Marlon M. Constructing home and family: How the ballroom community supports African American GLBTQ youth in the face of HIV/AIDS. **Journal of gay & lesbian social services**, v. 21, n. 2-3, p. 171-188, 2009

BAILEY, Marlon M. Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. **Gender, Place & Culture**, v. 21, n. 4, p. 489-507, 2014.

BAILEY, Marlon M. Gender/racial realness: Theorizing the gender system in ballroom culture. **Feminist Studies**, v. 37, n. 2, 2011. p. 365-386

BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. New York: New York University Press, 1994.

BARROS, José D' Assunção. **Interdisciplinaridade na História e em outros campos do saber**. Petrópolis: Vozes, 2019

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3, p. 727-746, 2014.

BENITEZ, Maria Elvira Diaz. Além de preto, veado! Etiquetando experiências e sujeitos nos mundos homossexuais. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, v. 13, n. 26, p. 2-10, 200

BENÍTEZ, Maria Elvira. Corpo, gênero e posições de sujeito em comunidades homossexuais. **Encontro Anual da Anpocs,** v. 30 2006

BORRILLO, Daniel. **Homofobia**: História e crítica de um preconceito. São Paulo: Autêntica, 2010.

BRAMANTE, Antonio Carlos. Lazer, concepções e significados. **LICERE-Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, v. 1, n. 1, 1998.

BRAZ, Camilo Albuquerque, *et al*. Para além das fronteiras: parcerias e tensões em torno da construção da cidadania na perspectiva do movimento LGBT em Goiás. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE.** v. 2, n. 17 2011.

BRAZ, Camilo. De Goiânia a 'Gayânia': notas sobre o surgimento do mercado" GLS" na capital do cerrado. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 277-296, 2014.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, p. 519-531, dez. 1988.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

BUTLER, Judith. **Undoing gender.** New York: Routledge, 2004.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Milton Singer e as performances culturais**: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Revista Karpa, v. 6, 2013.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.** Selo Negro, 2011.

CARVALHO, Gilmar. A dessacralização da performance. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington. **A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 17-20

CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. **Revista UFG**, v. 11, n. 6, 2009.

CHO, Sumi; CRENSHAW, Kimberlé Williams; MCCALL, Leslie. Toward a field of intersectionality studies: Theory, applications, and praxis. **Signs: Journal of women in culture and society**, v. 38, n. 4, p. 785-810, 2013

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: a criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva. 2002

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cadernos Pagu**, (57) 2019:e195702, p. 1-34.

COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 40, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). **Pensamento feminista - conceitos fundamentais**, Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, pp: 271 - 312.

COSTA, Pêdra. The Kuir Sauvage. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 355-359, 2016

CORNEJO, Giancarlo. La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía "queer". **Íconos-Revista de Ciencias Sociales**, n. 39, p. 79-95, 2011

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University Of Chicago Legal Forum.** v. 1989, issue 1, article 8 p. 169-167, 1989

DELPHY, Christine. Rethinking sex and gender. In: LEONARD, Diana; ADKINS, Lisa (eds) **Sex in question: French materialist feminism**. Oxon: Taylor&Fancis, 1996 [1991], p. 30-41.

DIAS, Luciene de Oliveira; SILVA, Icaro Ribeiro. De quem é este corpo? Usos da memória em uma performance queer. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). **Performances Culturais, volume 2: Memória e Sensibilidades**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p. 63-80.

DIAS, Luciene de Oliveira; FREIRE, Ralyanara Moreira. Mulheres em movimento e expressões na construção do viver-Cerrado. **Élisée - Revista de Geografia da UEG,** v. 9, n. 2, p. e922014, 3 set. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precaridade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington. **A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 63 – 86

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador. Edufba. 2008.

FAVERO, Sofia. Cisgeneridades precárias. R aça, gênero e sexualidade na contramão da política do relato **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 13, n. 20, 2019.

FERRARI, Anderson; MAZZEI, Luiz Davi. Quais são os espaços seguros para as homossexualidades? **Revista Debates Insubmissos.** v.3, n.11, 2020

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** A vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** São Paulo: Abril Cultural: Editora Brasilense, 1985.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, pp. 142-181

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC. 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva. 2009.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

HAESBERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares: Letras e Humanidades**, n. 3, p. 02-24, 2010.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, ano VIII, n. 2, 2015. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/> Acesso em: 17 jul. 2021.

HALL, Stuart. Que "negro" é esse na cultura negra?. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 335-349.

HALL, Stuart. The Spectacle of the 'other'. In: HALL, Stuart (org.). **Representation: Cultural representations and signifying practices.** London: Sage Publications, 1997. p. 223 – 290.

HAMMES, Bruno dos Santos. **No feirão do Chope:** Um estudo antropológico sobre intersecções entre marcadores sociais da diferença em um bar na região periferizada de Goiânia. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, n. 22, jun. 2004, pp. 201-246.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, p. 193-210, 2015.

HOOKS, Bell. **Black looks: Race and representation**, Boston: South End Press p. 87-113, 175-178 1992.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. Brasília, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Editora Cobogó, 2019.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1, 2, p. 162-183, 2006.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.), **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206 – 241.

LEAL, Dodi; ROSA, André. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, 2020.

LEIS, Héctor Ricardo. Sobre o conceito de interdisciplinaridade. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**, v. 6, n. 73, p. 2-23, 2005.

LIGIERO, Zeca. Ritual. In: LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. p. 47-89

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995, p. 101-132.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

LUGONES, María. **Colonialidad Y Género**. Colombia: Tábula Rasa n. 9, 2008.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Bajo los ojos de occidente: Academia Feminista y discurso colonial**. Madrid: Cátedra, 2008

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016

MOURA, Renan Gomes; NASCIMENTO, Rejane Prevot; BARROS, Denise Franca. O problema não é ser gay, é ser feminino: O gay afeminado e as organizações. **Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade**, v. 4, n. 11, p. 1478-1541, 2017

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: Female impersonators in America. University of Chicago Press, 1979

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação!. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 9, p. 161-191, 2018

OYEWÙMI, Oyèrónké. Visualizando o corpo. Teorias ocidentais e sujeitos africanos. **Novos Olhares Sociais**, Vol. 1 – n. 2 – 2018. p. 294-317

PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Campos-Revista de Antropologia**, v. 7, n. 2, 2006.

PÉREZ-NEBRA, Amália Raquel; JESUS, Jaqueline Gomes de. Preconceito, estereótipo e discriminação. In: Cláudio Vaz TORRES; Elaine Rabelo NEIVA (Orgs.), **Psicologia Social: principais temas e vertentes**. Porto Alegre: ArtMed Editora, 2011. p. 219-237

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PECHENY, Mario. Identidades discretas. In: RIOS, Luis Felipe, *et al* (orgs.) **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde,** p. 16-33, 2004.

PINHO, Osmundo. A guerra dos mundos homossexuais–resistência e contra-hegemonias de raça e gênero. In: RIOS, Luis Felipe, *et al* (orgs.) **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde,** p. 127-133, 2004.

POCAHY, Fernando. Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política,** Caixa Econômica Federal, 2015. Catálogo de festival. p. 32-38

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista estudos históricos,** v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POMBO, Olga. Epistemologia da interdisciplinaridade. **Ideação**, v. 10, n. 1, p. 9-40, 2008.

POSTER, Mark. **Cultural history and postmodernity: Disciplinary readings and challenges**. Columbia University Press, 1997.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): janeiro-abril/2011, p. 11-20.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. **Revista Periódicus,** v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo como Repertório nas Performances Culturais. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 53-64, dez. 2016

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam (Orgs.). **Masculino, feminino, plural** (pp. 1-17). Florianópolis: Mulheres, 1998.

RAMAZANOGLU, Caroline; HOLLAND, Janet. Introduction. **Feminist Methodology: challenges and choices**. London: Sage, 2002, p.1-16.

REA, Caterina Alessandra. Crítica Queer of Colour e deslocamentos para o sul global. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO & 13TH WOMEN'S WORLDS CONGRESS**, 11., 2017, Florianópolis, Anais [...], Florianópolis: UFSC, p. 1 – 10.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria Queer of Colour e trânsitos para o Sul. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 53, e185315, 2018

REIS, Danilo Augusto Santos; MARTINS, Alberto Mesaque. Diversidade sexual e políticas públicas de lazer para as pessoas LGBTTI. **LICERE-Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, v. 23, n. 4, p. 510-534, 2020.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: notes on the political economy of sex. In: REITER, R. (org.) **Toward an Anthropology of Women**. New York: Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.

SANTOS, Felipe Samways et al. A cultura do Pequi (Caryocar brasiliense Camb.). **Acta Iguazu,** v. 2, n. 3, p. 46-57, 2013.

SANTOS, Nádia Maria Weber; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances culturais, memórias e sensibilidades. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). **Performances Culturais, volume 2: Memória e Sensibilidades**. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p. 11-12.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet.** Los Angeles: University of California Press. 1990

SEDGWICK, Eve Kosofsky. How to bring your kids up gay. n: WARNER, Michal (org). **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theroy** Mineapolis. University Of Minsesota Press, 1993. p. 69-81

SEGATO, Rita Laura. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. Brasília: ICS/UnB: Série Antropologia, 236, 1999.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. **Moringa**, v. 2, n. 1, jan/jun 2011, pp. 155-185

SIMÕES JUNIOR, Almerindo Cardoso. De sodomita a homoerótico: as várias representações para as relações entre iguais. **Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, v. 4, n. 7, 2005

STEINBERGER, Marília. Região Centro-Oeste: uma visão geopolítica. **Sociedade e cultura,** v. 3, n. 1-2, p. 31-49, 2000.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VELOSO, Sainy Coelho Borges. Entre tablados e arenas: performances culturais. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 23, p. 188-205, 2014.

WARNER, Michael. Introduction**.** In: WARNER, Michal (org). **Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theroy.** Mineapolis. University Of Minsesota Press, 1993. p. vii-xxxi

WEEMS, Michael. **The Fierce Tribe.** University Press of Colorado, Utah State University Press, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Madrid: Egales, 2006.

Anexos: Parecer do Comitê de Ética

UFG - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Narrativas de uma Bixa Preta
Pesquisador: ICARO RIBEIRO DA SILVA
Área Temática:
Versão: 1
CAAE: 51056121.3.0000.5083
Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais
Patrocinador Principal: Universidade Federal de Goiás

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.995.362

Apresentação do Projeto:
Trata-se de um projeto de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura Queer e os corpos negros LGBTQIA+. O pesquisador define o termo Queer sinalizando inicialmente que essa foi uma expressão pejorativa para caracterizar os indivíduos que se posicionam fora de um espectro binário heteronormativo. Ao assumirem tal denominação os indivíduos, não denominados binários, se apropriaram do termo Queer como expressão de identidade e empoderamento. A expressão também foi utilizada para batizar a teoria encarregada de discutir e problematizar tais questões.

O recorte do objeto de estudo enfatiza o significado das performatividades dos corpos, a qual é entendida como um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo. Sendo assim, o pesquisador busca entender como o corpo performa através de seus atos as regulações sociais e históricas nas quais está submisso, visa ampliar e compreender como a performance de um corpo está posta para além do gênero e da sexualidade.

O desenho da metodologia de pesquisa considera como pano de fundo o passado colonial brasileiro, os conflitos de classe, raça e gênero. Dessa forma propõe analisar a experiência de corpos negros LGBTQIA+, com foco na comunidade Ballroom. Além disso busca entender como

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

estes corpos e identidades performam no ambiente brasileiro, problematizando os estereótipos existentes acerca da sua expressividade, compreendendo as limitações existentes dentro da categoria queer e das estruturas que contornam a experiência destes corpos.

A construção dos dados de pesquisa será constituída através de entrevistas realizadas, inicialmente, com integrantes da comunidade Ballroom de Goiânia, podendo ser ampliada para o diálogo com diversos sujeitos de outros ambientes que se identifiquem com o personagem estudado.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Entender como foi constituída a narrativa de negros LGBTQIA+ (que o pesquisador denomina de bicha preta) e como esses corpos e esta identidade estão presente no imaginário cultural brasileiro, a partir da crítica aos estudos Queer, mas problematizando este corpo, esta subjetividade e entender como esta performance está posta no dia a dia.

Objetivo Secundário:

- Identificar o percurso cultural e histórico dessa identidade queer.
- Compreender como a consolidação dessa discussão diverge da realidade histórica desses indivíduos em nosso cenário cultural e social.
- Problematizar a existência dessa bicha preta frente aos estereótipos e a convergência de características tidas como marginalizadas e desviantes.
- Refletir sobre a existência e o espaço social desses corpos e como eles existem, resistem, e como performam.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

O pesquisador afirma que há possibilidade de gerar desconforto ou inquietude nos participantes através de relatos sobre memórias desagradáveis

Benefícios:

Como benefício proporcionado pelo desenvolvimento do estudo, o pesquisador considera que os resultados da pesquisa poderão reafirmar as características identitárias e empoderamento de corpos marginalizados

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trata-se de uma pesquisa cujo objetivo consiste em compreender como cultura Queer discute e evidencia a performance dos corpos pretos. O projeto de pesquisa se encontra devidamente fundamentado apresentando um diálogo coerente com bases teóricas que discutem a temática a ser desenvolvida na execução do estudo investigativo.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram apresentados os seguintes termos:

1 - Folha de rosto devidamente assinada pela Diretora da Faculdade de Ciências Socias da Regional Goiânia/UFG: prof.ª Izabela Maria Tamaso;
2 – Projeto de Pesquisa;
3 – Cronograma – Entrevistas programadas para outubro/novembro;
4 – TCLE com a garantia do sigilo e anonimato dos participantes. Além disso, enfatiza os riscos envolvidos na entrevista dos participantes da pesquisa;
5 – Questionário da entrevista sem óbice ético;
6 – Termo de compromisso assinado apenas pela equipe de pesquisa

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Conclui-se pela aprovação do Protocolo de Pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa / CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. Lembramos que o pesquisador responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de 30 dias após o encerramento da pesquisa.

UFG - UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Continuação do Parecer: 4.995.362

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1590019.pdf	20/08/2021 14:12:32		Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_Compromisso.pdf	20/08/2021 14:12:07	ICARO RIBEIRO DA SILVA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto_Icaro_Silva.pdf	20/08/2021 14:11:41	ICARO RIBEIRO DA SILVA	Aceito
Outros	Roteirodeentrevista.pdf	26/07/2021 13:29:10	ICARO RIBEIRO DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEIcaroSilva.pdf	26/07/2021 13:28:25	ICARO RIBEIRO DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.pdf	23/07/2021 14:36:16	ICARO RIBEIRO DA SILVA	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

GOIANIA, 24 de Setembro de 2021

Assinado por:
Marilúcia Lago
(Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br